

October 2017

José Martí y su compleja persona literaria: un estudio de precedentes vanguardistas y posvanguardistas en la poesía de Versos libres

Pedro Diaz Méndez
University of South Florida, mendezp1@mail.usf.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Scholar Commons Citation

Méndez, Pedro Diaz, "José Martí y su compleja persona literaria: un estudio de precedentes vanguardistas y posvanguardistas en la poesía de Versos libres" (2017). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.
<https://digitalcommons.usf.edu/etd/7066>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

José Martí y su compleja persona literaria: un estudio de precedentes vanguardistas y
posvanguardistas en la poesía de *Versos libres*

by

Pedro Díaz Méndez

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
Of the Requirements for the Degree of
Masters of Arts
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Madeline Cámara, Ph.D.
Pablo Brescia, Ph.D.
David Arbesú, Ph.D.

Day of Approval:
October 26, 2017

Keywords: José Martí, *Versos libres*, vanguardias, posvanguardias, misticismo,
transcendentalismo, libertad

Copyright © 2017, Pedro Díaz Méndez

AGRADECIMIENTOS

Primero, deseo agradecerle a José Martí no solo su constante vigencia, sino también la originalidad y espíritu universal de su obra humanista y literaria. Sin ellas no habría sido posible la realización de este trabajo.

Además, quiero darle las gracias al Dr. David Arbesú, cuyo categórico apoyo durante el proceso de edición ha sido crucial en la realización de este estudio. También desearía decirle gracias por su valioso magisterio y dedicación a la formación profesional e intelectual de sus estudiantes.

Al Dr. Pablo Brescia deseo agradecerle no solo sus enseñanzas sobre literatura y cultura latinoamericana, sino también el precioso tiempo que ha dedicado para formar parte del comité supervisor del presente proyecto.

En especial quiero agradecerle a mi directora, la Dra. Madeline Cámara, no solo por aceptar la dirección de mi tesis, sino también por transformarme, a través de su elevada docencia, al enciclopedismo martiano, por hacerme partícipe de su tremendo conocimiento interdisciplinario y brindarme su confianza, energía y luz en el curso de esta investigación. Deseo agradecer, además, a todos los estudiantes del Master's, pasados y presentes, con los que he compartido en USF. De todos ellos he aprendido algo.

Por último, desde una perspectiva privilegiada, agradezco a mi hija María por avivar mi voluntad desde la distancia, y a mi progenitora Gladys la razón de mi existencia y el apoyo total en todas y cada una de mis empresas.

ÍNDICE

Resumen/Abstract	ii
Capítulo I. Introducción	1
La infancia	3
El presidio	6
El destierro	8
Nueva York	12
La modernidad poética y la estética martiana	14
Capítulo II. El hipervitalismo	24
Elementos neorrománticos de <i>Versos libres</i>	25
La rebelión contra las normas para escribir poesía	30
Lo feo, lo prosaico, el compromiso social y el desdoblamiento del yo	34
Deslumbramiento ante las nuevas tecnologías	56
Capítulo III. Misticismo y trascendentalismo martiano	61
Misticismo, trascendentalismo y pensamiento filosófico	62
El positivismo de fin de siglo y la respuesta de Martí	63
El magisterio de la naturaleza	69
Tres bloques trascendentales: amor, dolor y deber	71
Coincidencias y afinidades místicas y trascendentales	75
Capítulo IV. Conclusiones	85
Obras citadas	89

Resumen/Abstract

El presente estudio examina las concomitancias entre el poemario *Versos libres* (José Martí, 1878) y la vertiente hipervital o neorromántica de la vanguardia, coincidencias y afinidades que evidencian una rebelión contra la belleza, el orden lógico y la pureza del lenguaje. Se traerán a colación las diversas corrientes literarias que confluyen en los *Versos libres*, el pensamiento político y filosófico martiano, el colosal momento de cambio y ciertos aspectos que preludian la estética de la vertiente neorromántica de la vanguardia. También, esta investigación indaga sobre ciertas semejanzas que existen entre la veta transcendental y mística de la poesía neorromántica, la posvanguardia y su análoga de los *Versos libres*. Se estudiará sobre el hilo discursivo que hunde sus raíces en la tradición mística universal y cómo Martí lo esgrime en medio de una era esencialmente positivista. Como es inevitable, se observará la adhesión del sujeto martiano al discurso libertario, humanista y de compromiso social. Para todo lo anterior, tomaremos en consideración el laberinto existencial, político e histórico en que vivió Martí al escribir *Versos libres*, así como el prolongado período de gestación y la publicación póstuma del libro. También se analizará el desborde de géneros literarios en la expresividad poética del volumen en cuestión. En resumen, realizamos una síntesis nunca antes esbozada de los dos haces primordiales de la poesía de los *Versos libres*: el hirsuto y el transcendental. En nuestra conceptualización de vanguardismo y posvanguardismo poético hemos tomado como principales (pero no exclusivas) fuentes de referencia los criterios de José Olivio Jiménez, Roberto González Echevarría, Octavio Paz y César Fernández Moreno a fin de establecer una necesaria demarcación entre las dos fases mayores de la modernidad poética en español: la modernista y la contemporánea, en la segunda de las cuales, la crítica literaria ha ubicado el vanguardismo y el posvanguardismo poético.

Capítulo I: Introducción

“De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebatado de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio.” (*La gran enciclopedia* XII: 58)

Aunque la poesía de los *Versos libres* haya sido calificada por numerosos críticos con el rótulo de modernista (Iván Shulman, Jacobo Borda y Ricardo Gullón, entre otros), nosotros vislumbramos el salto que va más allá del romanticismo tradicional y el modernismo de finales del siglo XIX. La estética de *Versos libres* no sucumbe al presupuesto del arte por el arte, sino que está imbuida por discurso social, político y vitalista que explica el crítico argentino Cesar Fernández Moreno en su *Introducción a la poesía*, sobre el cual volveremos más tarde, así como por ingredientes estéticos que se verán más a menudo a partir del lapso temporal entre las dos guerras mundiales.

Versos libres, por momentos, presenta un cambio de forma y de fondo que difiere de las escuelas parnasiana, impresionista y simbolista, un desplazamiento en el que se evidencia la metáfora audaz y extravagante, la imagen múltiple, con su inagotable capacidad de sugerencia. En fin, una imaginería que vendría a predominar ampliamente en el arte poético años más tarde.

Roberto González Echevarría ha trazado hábilmente los matices contemporáneos de los *Versos libres* martianos de la siguiente manera:

Martí inaugura en *Versos libres* la poesía contemporánea de la ciudad, la poesía que ha dejado de ser simbólica (sin “correspondencias”), en que la palabra se ha convertido en signo intercambiable y polivalente. Si el Modernismo creó una poesía urbana y cosmopolita, pero que paradójicamente pretendía manifestar la coherencia rítmica, natural del cosmos, *Versos libres* es una ruptura –en la ciudad martiana, los

objetos se metamorfosean, o vuelan desasidos, desprendidos del lugar que les confiere sentido en la urbe cosmopolita—. Para ello tuvo Martí que renunciar, con gesto típicamente moderno (no modernista), a la mitología poética del Romanticismo. (30)

Por su parte, Mercedes Serna Arnaiz ha apuntado que “al margen de los manuscritos se encuentra la siguiente nota escrita a lápiz por el autor, apenas legible: ‘A los 25 años de mi vida escribí estos versos: hoy tengo cuarenta; se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética’” (76). Arnáiz añade que *Versos libres* debe concebirse

como un libro reescrito continuamente, abierto e inacabado, de “imágenes al vuelo,” tal y como confesó el propio autor. Da la impresión de que Martí, frente a la escritura convincente y segura que traza en *Ismaelillo* y en *Versos sencillos* –versos “generosos,” dedicados, el primero, a su hijo y a la patria, y, el segundo, al pueblo–, tuvo verdaderas dudas ante una obra, *Versos libres*, que a él mismo le resultaba excesivamente personal, agónica y patética. (79)

Publicados póstumamente en 1913, parece evidente que ninguna edición de *Versos libres* se presenta definitiva si tenemos en cuenta los planteamientos de Emilio de Armas, diligente estudioso de la obra martiana:

Esta condición de obra ininterrumpida que presentan los *Versos libres* confirma nuestra certidumbre de que ninguna edición del libro podrá ser considerada como definitiva, pues, aunque se consiga salvar los obstáculos de orden textual, siempre será posible justificar nuevas variantes de ordenamiento y de selección en cuanto a los

poemas que integren el cuerpo del volumen, toda vez que éste no quedó constituido de manera definitiva por su autor. (48-49)

Estamos hablando de una obra que queda inconclusa, rodeada por un aura de libertad desde los puntos de vista político social y estético. En el libro encontramos correcciones hechas a mano por el autor, letra ininteligible y, a veces, múltiples borradores de un mismo poema. *Versos libres* se publica dieciocho años después de la desaparición de su autor. Esto sucede, según Serna Arnaiz, cuando en 1913 su amigo Gonzalo de Quesada y Aróstegui compila la poesía de Martí en dos volúmenes: en el XI, *Ismaelillo*, *Versos sencillos* y parte de los *Versos libres*; y, en el XII, el resto de las composiciones poéticas del cubano” (75).

Si tomamos en cuenta lo anterior, percibimos que para atisbar el espíritu renovador de *Versos libres* no basta solo con un profundo examen del texto, sino que se hace imprescindible auscultar la etapa histórica en que se contextualiza, la formación del hombre mismo, el entorno cultural de la época, el espacio de Nueva York (donde se escriben los “endecasílabos hirsutos”), las tendencias literarias de aquél entonces, así como el pensamiento político martiano y el ideario estético en esa etapa de madurez.

La infancia

José Julián Martí y Pérez nació en una casa de la calle de Paula el 28 de enero de 1853, cerca de la bahía de La Habana. Hijo del celador de policía, Mariano Martí y Navarro, oriundo de Valencia, y de Leonor Pérez, de las Islas Canarias, fue bautizado quince días después en la iglesia del Santo Ángel. Mariano Martí renuncia su puesto de trabajo en 1857 a fin de reubicarse en España, pero la familia regresa a La Habana pasados apenas dos años con una

nueva hija. La familia Martí enfrenta una difícil situación económica, por lo que cambia de residencia en repetidas ocasiones. El niño José asiste en 1859 a una escuela municipal del distrito de Santa Clara. Poco después lo vemos en el Caserío de Caimito de Hanábana, lugar donde su padre es ascendido a capitán y, con tan solo nueve años, ayuda a su progenitor en la redacción de documentos oficiales. Fryda Schultz de Motovani apunta que “del 23 de octubre de 1862 es una carta de Martí, que escribe a su madre desde la Hanábana, en la que le habla del caballo, del gallo fino, de las crecientes del río; le da noticias de la salud del padre y se despide como ‘su obediente hijo que la quiere con delirio’” (13). Esta epístola la escribe el futuro héroe nacional antes de haber cumplido los diez años. A su madre escribe Martí su primera carta. Había una furtiva comunión entre madre e hijo, un vínculo casi místico. Ella invariablemente alimentó su destino (erudito, vitalista, de aptitud literaria, aunque asimismo ofrecerá sensatos consejos), y es a ella a quien el héroe se dirige en los momentos difíciles, como pretendiendo apaciguarla con la realidad, la cual se revela sin miramientos a pesar del inmenso dolor que causa.

El Apóstol nunca disfrutó de una verdadera infancia. Sus juguetes fueron una pluma y un tintero, los cuales siempre puso al servicio del prójimo. Fue un ávido lector desde temprana edad. En las tertulias intelectuales organizadas en casa de don Rafael María de Mendive, Martí absorbería detalles de la historia y de las diferentes corrientes del pensamiento filosófico universal. Bajo la tutela de su maestro, según comenta Mercedes Serna Arnaiz, “Martí se adentró en dos sistemas filosóficos de honda transcendencia para el desarrollo de su personalidad: el krausismo, muy bien valorado en Cuba, y el trascendentalismo” (19-20).

Además de la poderosa influencia maternal, el magisterio de Rafael María de Mendive incorporaría un factor definitorio en la formación intelectual e ideológica del héroe y del escritor. Las proposiciones centrales de la prédica martiana: adhesión a la libertad,

honor, dignidad, justicia, equidad, preocupación por los pobres de la tierra, integridad de pensamiento, fueron virtudes todas heredadas del magisterio de Mendive.

Jorge Mañach describe las virtudes espirituales e intelectuales que caracterizaron al maestro de Martí:

Mendive era un hombre generoso, un espíritu delicado de poeta. La lengua castellana no tenía a la sazón otro –había escrito el señor Martínez Villergas– que lo superase “en las melodías del sentimiento.” De su modelo, el inolvidable don José de la Luz, aprendió Mendive el arte delicado de madurar conciencias infantiles. Es tierna su severidad, suave su firmeza. (23-24)

No solo adquirió el modelo pedagógico de su mentor José de la Luz, sino sus ideales patrióticos y separatistas, lo cual le inspira a escribir “ciertos sonetos de mordaz criollismo que circulan clandestinamente” (24). Además de una excelente preparación intelectual, Mendive trasplantaría la semilla del amor a la patria y espíritu libertador heredados de su maestro de la Luz al corazón de su joven discípulo. Apunta Félix Lizaso que por la tradición que le llegó de su maestro Mendive

ha de tener [Martí] esa primera conciencia del desino de Cuba que debía ser el de ganar con sacrificio y sangre el derecho a la libertad. Románticamente en sus años primeros, esa concepción se irá fortaleciendo en su espíritu en contacto con realidades duras y decisivas, como fue aquélla del presidio político, donde sintió en su carne, pero más profundamente en las de ancianos y niños, el martirio de la patria en su ansiedad de redención. (*Ideario separatista* xii)

El hábito de libertad heredado de su maestro florecería en la vida y escritos del futuro apóstol, quien, a propósito, escribe sus primeros poemas a la tierna edad de trece años. De esta época datan: *A mi madre*, *Carta de madrugada* (dedicada a sus hermanas) y *Linda hermanita mía*.

La forma y contenido de sus ensayos, dramas, artículos periodísticos, crónicas, oratoria y poesía iban a estar bañados por ese sentimiento de libertad y justicia que deriva de su maestro. Es Rafael María de Mendive quien solicita y costea los estudios de bachillerato de su talentoso alumno en el Instituto de Segunda Enseñanza. Ese acto magnánimo resulta crucial no solo para Martí, sino para el futuro literario y político de Cuba y de Latinoamérica.

El presidio

Al detonar la guerra de 1868, Martí tenía quince años. Su faena se encauzó a la reprobación de los espantos del sistema absolutista español en la isla. Abogaba por el derecho de los cubanos a ser independientes. Odette Alonso Yodú indica que, centrado ya en ese objetivo, el 19 de enero de 1869 Martí publica sus primeros artículos dedicados a la causa cubana en *El Diablo Cojuelo*, periódico que editaba su condiscípulo y amigo Fermín Valdés Domínguez, y días más tarde, el 23 de enero de ese mismo año, ve la luz el único número del periódico *La Patria Libre*, editado por el propio Martí, en el cual aparece su poema dramático *Abdala*. (20)

Inspirado por su devoción a la patria, así como por el odio hacia el tirano absolutista, el personaje de Abdala confiesa a su progenitora en la (Escena V):

El amor, madre, a la patria
no es el amor ridículo a la tierra
ni a las hierbas que pisan nuestras plantas.

Es el odio invencible a quien la oprime
es el rencor eterno a quien la ataca. (Martí, *Abdala* 7)

Abdala es una ofrenda del intelectual a la patria. Mercedes Serna afirma que “en dicha obra se refleja la lucha que entabla el héroe entre abandonarse a al amor materno y fraternal o dedicarse enteramente a la salvación de la patria, elección última por la que acabará optando” (20). Poco después de la publicación de *Abdala*, un escuadrón de Gastadores Voluntarios pasa por la calle Industria, el héroe, asomado a la ventana de la casa de Valdez Domínguez, junto a Sellén y el instructor de francés, ve pasar a un ex discípulo del maestro Mendive, Carlos de Castro y Castro. Los voluntarios de régimen colonial y los patriotas intercambian insultos y amenazas. Esa misma noche las autoridades registran la casa de los Valdés Domínguez y encuentran un documento firmado por José Martí, dirigido a su ex compañero: “¿Has soñado tú alguna vez con la gloria de los apóstatas? ¿Sabes cómo se castigaba en la antigüedad la apostasía? Esperamos que un discípulo del señor Rafael María de Mendive no ha de dejar sin contestación esta carta” (Martí, *Obras completas* I: 39). Estas palabras provocan su encarcelamiento en 1870 y, al siguiente año, su deportación a España. Estando en la cárcel escribe *El presidio político en Cuba*, constituyendo éste su inicial embestida contra el sistema penitenciario de la isla y su primer ensayo de relieve. El maestro Lizaso comenta:

cuando leemos ese poema del sufrimiento cubano que es el “Presidio político en Cuba,” nos damos cuenta de cuán grande fue la fuerza de la indignación que la infamia forjó en aquel ser predestinado. Esa fuerza, concentrada e inextinguible, de los sufrimientos de un pueblo que sintió niño casi, nunca le abandonará, ni aun en los

instantes en que más y mayores obstáculos parecen apartarlo de su misión. (*Ideario separatista* xii)

El 15 de enero de 1871, dos horas antes de ser desterrado, redacta Martí una breve epístola a su maestro Mendive:

De aquí a dos horas embarco desterrado a España. Mucho he sufrido, pero tengo la convicción de que he sabido sufrir. Y si he tenido fuerzas para tanto y si me siento con fuerzas para ser verdaderamente hombre, solo de Ud. lo debo y de Ud., y solo de Ud. es cuanto bueno y cariñoso tengo. (Martí, *Obras completas* XX: 247)

El destierro

Al llegar deportado a España redacta Martí artículos, los cuales no siempre se publican. Edita bajo la protección de su padrino Carlos Sauvalle *El presidio político en Cuba*. Estando en la universidad de Madrid se entera del fusilamiento de los ocho estudiantes el 27 de noviembre de 1871 en La Habana, hecho que inspiraría un largo y emotivo poema en honor a los hermanos caídos. Schultz de Motovani indica que

cuando el rey Amadeo abdica la corona de España y se viven esos agitados momentos de la proclamación de la República, Martí cree llegada la oportunidad de entrevistarse con Castelar, el paradigma de la oratoria tribunicia, y reclamarle que también haga suya la causa de la independencia de Cuba. Castelar se niega; declara que, antes que republicano, es español. (16)

Decepción profunda siente Martí de aquella república española que de tan cerca conoce y a cuya constitución concurre, y que, por un instante, le hace soñar también con la independencia definitiva de la mayor de las Antillas. La república española mintió, nunca escuchó las ansias de libertad de la república cubana en armas, y fue en los ojos del Apóstol más execrable que la monarquía absolutista que había imperado en la isla hasta entonces. Como cualquier otra experiencia en su corta y productiva vida, la desilusión que siente en esos momentos queda plasmada en su escritura. Los sentimientos de desengaño encuentran eco en la siguiente cita del capítulo I del *Presidio político en Cuba*, ensayo que publica el héroe a sus dieciocho años desde el destierro: “Dios existe, y yo vengo en su nombre a romper en las almas españolas el vaso frío que encierra en ellas la lágrima” (1).

En 1874 Martí se gradúa de la Universidad Real de Zaragoza con una licenciatura en derecho. Ese mismo año obtiene la de filosofía y letras con los más altos honores. Durante esta época escribe el drama *Adúltera* y realiza un viaje a Francia donde conoce a Víctor Hugo. Después, zarpa rumbo a México a bordo del Southampton, con escala en la gran manzana. Presentado por su entrañable amigo Manuel Mercado, en el país azteca Martí colabora en la *Revista Universal*. Allí publica crónicas sobre arte, política y literatura, las cuales firma con el seudónimo de Orestes. Martí desarrolla en el transcurso de poco más de un año una intensa y fructífera producción periodística, poética, dramática y, al mismo tiempo, dedica tiempo a la traducción. Publica el drama *Amor con amor se paga*, se enamora de la actriz que lo representa, Concha Padilla y de Rosario “la de Acuña,” conoce también a la que habría de ser su esposa, la cubana Carmen Zayas Bazán.

En 1877 el apóstol viaja a Guatemala, realizando antes una breve escala en Cuba para buscar las cartas que le acreditarían. Durante su estancia en el país centroamericano redacta a “Guatemala,” un testimonio creativo, periodístico, y único hasta ese entonces dentro mundo hispanófono por la rareza de su estilo. En él describe Martí el paisaje, las costumbres, la

gente de Guatemala y el problema del indio. El estilo del folleto “Guatemala” estallaría años más tarde en *El diario de campaña*, la más innovadora y contemporánea prosa escrita en su vida. En la escuela Normal del país centroamericano dirige las cátedras de literatura de lenguas extranjeras y de la historia de la filosofía. Indica David Vela que Martí desarrolló en Guatemala dos clases de actividades: “una propaganda fervorosa pro educación, realizada con tesón misionero, y el ejercicio directo de la cátedra” (169). Además, comenta que

para ambos aspectos de su labor encontraría Martí propicio ambiente y hasta emulación y eficaz estímulo, comenzando por la presencia de don José María Izaguirre, en quien, además de la prestancia del pedagogo, hallaría al compatriota, también exilado, identificado con sus aspiraciones libertarias. . . asistido por las mismas esperanzas. (169)

De esta época data el peyorativo sobre nombre de “doctor Torrente.” Martí fue objeto de agresiones encubiertas, suscritas con seudónimos, las cuales consistían de unas hojas sueltas contra el “El Doctor Torrente,” apodo con que se intentaba ridiculizar su elocuente oratoria. Contra toda lógica, los detractores elevan al héroe en vez de anularlo. Los nombres de sus detractores personales y políticos ya ni apenas se recuerdan; sin embargo, Martí, según el acertado comentario de Aurelio Concheso, hizo historia con sus dotes de “orador privilegiado, el primero en América” (109). A lo que añade Vela que

Martí encontró en Guatemala simpatía y comprensión en diversos círculos, particularmente entre los intelectuales, dándose tan solo, como excepción, un ataque embozado contra su personalidad literaria, pues no se decía su nombre, sino se

enderezaban los escritos contra el “Doctor Torrente,” aludiendo a su fecundidad oratoria (269).

Cuando Martí regresa a Guatemala de México casado con Carmen Zayas Bazán, encuentra algunos cambios. Su amigo José María Izaguirre ha sido injustamente depuesto por el gobierno de esa nación. Martí, en un gesto de solidaridad de esos que lo caracterizan, renuncia a sus cátedras de La Escuela Normal y regresa a Cuba, país que experimenta una efímera tregua política. David Vela explica que “el entusiasta panegirista del [gobierno guatemalteco] cederá su lugar al desencantado observador de la realidad y al crítico de la tiranía, repugnante a su espíritu” (273).

Después de su regreso a la mayor de las Antillas consigue un puesto de pasante en un bufete de abogados y continúa enseñando filosofía, literatura y lenguas extranjeras. Durante esta época nace su hijo José Francisco Martí Zayas Bazán, la inspiración de *Ismaelillo*, poemario considerado por Iván Schulman, José Olivio Jiménez y Octavio Paz, entre otros expertos, como el texto iniciador del Modernismo poético en Hispanoamérica. La tregua política, apunta Schultz de Mantovani, no duraría mucho, pues debido a sus actividades políticas en contra del régimen colonialista, Martí es desterrado una vez más en septiembre de 1879 “por irremediabilidad política’ según Carmen, que se queda en La Habana con el hijo” (18). Vive dos meses en España y visita Francia por segunda vez. Pero no es hasta 1880 que se hace ya oficial el magisterio patriótico martiano, la prédica independentista que, además, reflejaría esa sed libertaria en el espejo de su faena literaria e intelectual. En 1880 Martí se radica en Nueva York, desde donde haría más tarde breves escalas a Venezuela, Tampa, Cayo Hueso, Costa Rica, Panamá y Jamaica en su labor de fundador y delegado del Partido Revolucionario Cubano. En Nueva York, sus crónicas, poesía y discursos alcanzarían dimensiones colosales e innovadoras que influirían la manera de escribir en español de

generaciones futuras. Allí, escribiría para varios periódicos estadounidenses, así como para *La opinión nacional* de Caracas y *La nación* de Buenos Aires. Sus crónicas periodísticas y su oratoria incorporan innovadores rasgos para la época dentro del mundo intelectual hispanoparlante y, lo que es más importante, sentimientos que espolearían el concepto de “cubanía,” el esfuerzo último para lograr la independencia de Cuba, y la conciencia latinoamericanista. Es nombrado eventualmente cónsul de Uruguay, Paraguay y Argentina (por ese orden), pero todo dinero que obtiene de su labor lo dona a la causa de la independencia. Cuando parece gozar de cierta solvencia económica y fama, lo deja todo, redacciones, directivas y consulados para ofrendar su vida en el altar de la patria un 19 de mayo de 1895.

El poemario *Versos libres* sería el más fidedigno ejemplar de la complejidad del hombre, del héroe y del poeta, en él, se sintetizan el pensamiento libertario, político, filosófico, social y literario, el guerrero y el místico que encarnan en la figura del héroe.

Nueva York

El cronotopo de Nueva York (pidiendo el concepto prestado de Mijaíl Bajtín) sería testigo de un vértigo revolucionario desde los puntos de vista político, social, vital y literario. Los “endecasílabos hirsutos”¹ de José Martí habrían de ser afectados, entre otros factores, por su actividad independentista en la gran urbe norteamericana. Sin dudas, el poemario recibe la influencia del espíritu insurgente que anima los preparativos para la guerra necesaria de liberación contra España. Félix Lizaso ha suscrito los inicios del activismo político martiano en la gran manzana:

¹ Expresión con la que Martí se refiere cariñosamente a sus *Versos libres*.

La guerra había surgido nuevamente en Cuba al llegar Martí a Nueva York de su segunda deportación a España. Halló en marcha los preparativos que Calixto García y el Club Cubano de New York habían iniciado, y se sumó a ello. Con [su lectura en los salones de *Steck Hall*] quería alentar el espíritu revolucionario de los cubanos de la gran ciudad, y al mismo tiempo dar a conocer sus pensamientos sobre el proceso político cubano y la solución única, que para él consistía en la lucha armada. (*Ideario separatista* xiv)

Por otra parte, en la época en que Martí emigra a la gran manzana hacen su presencia las grandes fábricas de acero, la industria eléctrica, petrolera y *Wall Street*. A esta etapa inicial del capitalismo moderno estadounidense Mark Twain la bautizó con el epíteto de *Gilded Age*, un momento histórico de significativos avances tecnológicos y de gran prosperidad material, una revolución cultural también marcada por la pobreza y, según Kaplan,

a more rigid social stratification . . . Native-born masters and journeymen fought to hold on to their economic and social roles as independent producers and citizens, while unskilled Irish workers, often fresh from Ireland's countryside with virtually no knowledge of American traditions of artisan republicanism, struggled for basic material survival. (596)

El crecimiento industrial experimentado por Nueva York y otros centros urbanos en Norteamérica representó la metamorfosis de una sociedad agraria hacia una de producción y consumo indiscriminado de mercancías y servicios estandarizados. Así, Martí es testigo de los éxodos masivos de migrantes rurales locales y extranjeros hacia Nueva York. Esas

personas buscaban en la ciudad los empleos y modos de supervivencia que no podían ser ya encontrados en el campo o en la pequeña villa de su país natal. De gran valía son los apuntes del experto Dionisio Caña, quien basándose en datos históricos escribió:

La Nueva York en que vive Martí es ya una de las ciudades más importantes de los Estados Unidos y del mundo. La metrópolis estadounidense es una ciudad industrial y financiera donde (hacia 1899) hay ya 25.399 fábricas; reina una euforia maquinista que convive con los restos de las viejas costumbres rurales. Es continua la inmigración de Irlanda, Italia, Rusia, los países balcánicos, y de otras nacionalidades. La inmigración hispana es ya importante; sobre todo, por razones políticas, de cubanos y puertorriqueños. Manhattan es una metrópolis cosmopolita donde la mezcla de razas y de culturas viene a ser única en el mundo. (54)

Mas el destierro y el sentimiento de angustia que acompaña al poeta dentro de una civilización extraña, el verse alejado de sus raíces, de sus costumbres, de su identidad y de su idioma, ha sido una constante en las voces hispanas desde Martí, pasando por Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Eugenio Florit hasta nuestros días. Este contacto entre el universo metafísico del hablante martiano y el universo empírico de la urbe cosmopolita e industrializada va a producir una renovada forma de escritura en castellano.

La modernidad poética y la estética martiana

Federico de Onís es uno de los primeros en hablar de la modernidad poética martiana. El reconocido crítico señala que ésta “apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es

más válida y patente que entonces” (16). Las anteriores premisas no excluyen al prócer cubano de entre los padres del modernismo latinoamericano más terso, de hecho J.G. Cobo Borda anota en su artículo “Releyendo el modernismo” que,

con el modernismo, es bien sabido, las letras hispanoamericanas adquirieron plenitud y autonomía. Fue un momento estelar. Abriéndose al mundo y dejando atrás una España ‘amurallada de tradición’, según las palabras de Darío, los países de lengua española no pudieron considerarse más como zonas marginales de la literatura mundial. Fue a partir de 1882, con la publicación de su primer libro de poemas, *Ismaelillo*, que José Martí inauguraba ese fecundo movimiento ‘de entusiasmo y de libertad hacia la belleza’, en la caracterización de Juan Ramón Jiménez. (41)

Sin embargo, lo que de Onís acaso intenta subscribir es la medida en que la poética martiana viaja allende los cánones literarios del movimiento modernista, incluso, de su momento culminante (el *Azul* de Rubén Darío). No se trata de que los *Versos libres* posea una calidad artística superior o inferior a la de los grandes representantes del modernismo (incluyendo la obra ejemplar del bardo nicaragüense y universal Rubén Darío), ni que el modernismo no habría de avanzar hacia etapas más comprometidas desde los puntos de vista social y político, sino que “los endecasílabos hirsutos” martianos anticipan la tajante ruptura contra las normas de escribir poesía que establecerían las vanguardias como canon.² Sin embargo, habría que preguntarse, en primer lugar, qué se entiende por modernidad poética, para así ofrecer al lector una idea más clara de lo que venimos hablando. Carlos Javier Morales muestra un bosquejo de la complejidad de la modernidad general en la siguiente nota:

² Pensamos en poemarios como *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío.

con la modernidad ha sucedido algo ya evidente: no podemos entender lo mismo por modernidad filosófica (que se fraguaría en el siglo XVII con el racionalismo cartesiano) que por modernidad política (que cristaliza en el siglo XVI con la configuración de los estados nacionales) o modernidad socioeconómica (que nace con el triunfo de la Ilustración y la revolución industrial) o la misma modernidad literaria (que en Occidente comienza en la segunda mitad del siglo XIX con el triunfo del irracionalismo simbolista de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarme, Whitman, Yeats). (251)

La modernidad literaria surge, precisamente, como una reacción a la cultura del *tecnologismo*: la cultura del hacer y del tener, la cual nace en segunda mitad del siglo XIX en pleno auge de la revolución industrial. El siglo XIX fue un período de grandes proyectos e invenciones: el barco de vapor (1803), el tren de vapor (1814), la fotografía (1827), el telégrafo (1837), el teléfono (1876), las máquinas como la máquina de coser (1876), el fonógrafo (1877), la máquina fotográfica o daguerrotipo (1838), el automóvil (1886), etc. El mundo está cambiando a un ritmo vertiginoso durante esta época. Se dan descubrimientos en todas las ramas científicas. La ciencia se convierte en el nuevo Dios. Nélida López de Ferrari ha suscrito que el nuevo dios surgido a la vuelta del fin de siglo iba a tener su teología: la filosofía del positivismo:

en las últimas décadas del siglo XIX dominaba aún al mundo el optimismo racionalista, seguir el cual, el hombre aprovecharía el desarrollo de la ciencia, para gobernarse conforme a los conocimientos y a los principios racionales, es decir, científicos. El progreso de las ciencias de la naturaleza, que enriquecen su prestigio con nuevas victorias técnicas y ensanchan cada vez más su influjo social e intelectual,

constituye un resultado capital de la segunda mitad del siglo XIX, aumentando la estimación por las ciencias positivas, principalmente de las ciencias de la naturaleza. Pero, el hecho nuevo, el hecho dominante, con relación al clima espiritual en el que han vivido los románticos. . . es la expansión rápida y las pretensiones universales de una ciencia que se ofrece a satisfacer en plazo más o menos breve todas las necesidades del hombre ávido de comprender y de obrar por sí mismo. Profeta del “positivismo,” Augusto Comte. (79)

La clase burguesa reacciona con certidumbre: La humanidad ha progresado debido a los adelantos en las ciencias y la tecnología. La vida se vive, pues, preguntando “cómo vivir.”

Empero, los descubrimientos, asimismo, trajeron nefastas consecuencias socioeconómicas y cuestionamientos filosóficos y antropológicos. La modernización, las ciencias, la tecnología, el progreso en general, en vez de liberar al ser humano, lo hizo su cautivo en cierta forma. Se origina el proletariado y se incrementan las divisiones sociales debido a las nuevas relaciones de producción. En el campo de la Biología emerge la teoría de *El origen de las especies* de Charles Darwin (1859). Para Darwin Dios no creó al ser humano, sino que éste es el resultado de un largo proceso evolutivo y de selección natural. En las ciencias sociales surge *El capital* (1867), un tratado de economía política escrito por Carlos Marx que plantea, entre otras cosas, el papel desempeñado por las religiones, las relaciones de producción, así como la agudización de la lucha de clases dentro del ámbito del capitalismo industrializado. En la psicología, Sigmund Freud saca a la luz sus *Primeras publicaciones psicoanalíticas* (1893- 1899). Allí, Freud plantea que el género humano no está en control de todo su ser, sino que el inconsciente irracional y los instintos primarios dominan en gran medida su forma de pensar y de actuar. Para este intelectual no existe el alma hecha a “imagen y semejanza de Dios,” sino el inconsciente ligado profundamente al ser biológico.

De esta manera comienzan a derrumbarse las certidumbres en las que había encontrado refugio la civilización occidental hasta ese entonces.

El mundo de la escritura creativa y del arte reacciona ante el objetivismo de la época con subjetividad marcada. Esta subjetividad se desarrolla, a veces, a por medio del influjo espiritualista, místico y ocultista proveniente del Oriente. La apertura hacia algunos aspectos de la filosofía hinduista, el budismo y la teosofía, para citar tres paradigmas del influjo orientalista, se puede ver como una de las respuestas a la crisis del pensamiento racional occidental. En el Martí de los *Versos libres* también se presentan estas holguras del poeta místico que en otros tiempos fungía, en palabras de Octavio Paz, “como mago y sacerdote [cuya] palabra era divina. . . unidad que se rompió. . . en el momento en que la división del trabajo creó una clerecía y nacieron las primeras teocracias” (*Las peras* 101-02).

Por otra parte, ante el avasallador materialismo, los artistas se refugian en el estandarte del amor al arte por el arte y en la vida bohemia de los cafés y las tertulias literarias. Bárbara Mujica se ha pronunciado al respecto cuando afirma que “los parnasianos y simbolistas franceses [...] se adhieren a la filosofía del arte por el arte, según la cual, la creación artística es un fin en sí y no debe emplearse como instrumento de cambio político o social” (288). Esta respuesta opuesta al modo de pensamiento burgués encontraría resonancia en el discurso filosófico de la época, cuyas proposiciones estarían marcadas por un tono intensamente pesimista que a veces colinda con el nihilismo. De desilusión, angustia y desengaño se verían impregnadas obras tales como *O lo uno o lo otro* de Sören Kierkegaard (1841), *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer (1844), y *La genealogía de la moral* de Friedrich Nietzsche (1887). Los artistas y escritores finiseculares e, incluso los actuales, continúan recibiendo el influjo pre existencialista de estos tres pilares del pensamiento filosófico occidental.

En la América Latina, las ideas de la ilustración y los movimientos independentistas en los diferentes países del hemisferio iban a afectar el proceso creativo de artistas y literatos. Los escritores latinoamericanos viajan y se nutren del acervo cultural universal, entran en contacto con el viejo mundo, así como con el emergente imperio de los Estados Unidos de América, dejando, a su vez, una substancial huella creativa en esos espacios culturales. Ese “fin de siglo angustioso,” “como lo describe y califica el colombiano Asunción Silva en su novela *De sobremesa*, coincide o, acaso, influencia el florecimiento de la modernidad literaria en Hispanoamérica. José Olivio Jiménez ha escrito, al efecto:

Por de pronto, me he valido ya de los vocablos modernista y contemporánea para designar las dos grandes fases generales sucesivas que se descubren en el discurrir de la poesía hispanoamericana desde el final del siglo pasado. Tal posible articulación en nada contradice la profunda unidad del fenómeno poético moderno, al cual accede la literatura en lengua española a través del modernismo. Pero unidad no quiere decir estatismo, ni tiene que estar reñida con la complejidad y el dinamismo implícitos en un tiempo como el nuestro y en un temple tan volcado a la libertad y la revolución como el americano. (*Antología* 8)

Por otra parte, la reacción contra la cultura burguesa iba a encarnar en el modernismo, movimiento que comienza la modernidad literaria dentro de la cultura hispana a ambos lados del océano. El modernismo comienza con la prosa, específicamente con la crónica periodística, pero es en la poesía donde alcanza su punto culminante. Se trata de una iniciación estética, una apertura hacia el mundo cosmopolita, una nueva forma de crear, la cual iba a estar influenciada por los cambios científicos, tecnológicos, socioeconómicos y demográficos que se estaban llevando cabo en el centro mismo de la civilización occidental.

Parte de la modernidad es la creación de grandes centros urbanos, los cuales hacen su presencia en Europa, Norteamérica e, incluso, comienzan a verse en el subcontinente latinoamericano. Las incesantes migraciones del campo a la ciudad, el desarrollo industrial vertiginoso que las atrae y, sobre todo, la ansiedad y el esplín existencial que acompañan la nueva era se hacen palpables en la expresión artística y literaria. El modernismo puro llegaría a refugiarse en un elitismo que desarraigaría de su discurso el elemento socio político de los nuevos tiempos.

Como se ve en la postrera cita de Olivio Jiménez, la poesía de los *Versos libres* se distancia de la idea modernista del cultivo de la belleza como último propósito del arte. Si bien el poemario no está desprovisto de elementos arcaicos, exóticos y lejanos, se ve en el mismo una clara posición ética ante los conflictos de la época. Para Martí, la literatura, comenta Anderson Imbert, era un “modo de servir” (356), idea ésta diametralmente opuesta al postulado elitista del modernismo. Además, su escritura y, sobre todo, su poesía de los *Versos libres*, revela una intención trascendente y metafísica que no abunda en Hispanoamérica sino hasta después de la primera década del siglo veinte. Al señalar del mismo José Olivio:

La vida plenamente vivida, dolorosamente vivida, está siempre presente en los *Versos libres*; de ella se parte, por modo necesario, en cada poema, aunque la meta de llegada apunte hacia más altos objetivos. Por eso las alusiones al destierro, las más patéticas, también las más humanas en un sentido directo y próximo. (“Ordenación” 673)

Regresando al tema de la modernidad poética en español, Octavio Paz indica que “el período moderno se divide en dos momentos: el ‘modernista’, apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas, y el contemporáneo,” (*El arco* 92) y añade que

en ambos, los poetas hispanoamericanos fueron los iniciadores de la reforma; y en las dos ocasiones la crítica peninsular denunció el ‘galicismo mental’ de los hispanoamericanos –para más tarde reconocer que esas importaciones e innovaciones eran también, y, sobre todo, un redescubrimiento de los poderes verbales del castellano. (92)

Así como el modernismo había agregado elementos parnasianos, simbolistas e impresionistas a la sustancia romántica desde donde se originaba, también yace en él la semilla desde la cual brotarían los mecanismos que caracterizarían a la poesía contemporánea.

Esa poesía impura como un traje de la cual hablaría Pablo Neruda en 1935, esa poesía “con arrugas, observaciones, sueños, vigila, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas” (1) difícil de percibir en el estilo poético de los exponentes más representativos del modernismo, pero común entre los poetas hipervitalistas (o neorrománticos) de las vanguardias, encontraría resonancia en muchos de los elementos de los *Versos libres* martianos. Paz ha advertido que “el lenguaje de la urbe, de la ciudad, [es] difícil de detectar en la voluntad de estilo de los maestros mayores del modernismo, donde a lo más encontrábamos un gusto por la sencillez y la transparencia” (*El arco* 181). Sin embargo, Paz no esclarece que las crónicas de la ciudad escritas por poetas modernistas tienen cierto sabor moderno y cosmopolita, aunque no deseche ese tipo de escritura la tradicional exigencia de la belleza (Fernández Moreno, 62). *Versos libres*, así como mucha de la prosa periodística escrita por Martí en la gran urbe norteamericana se rebela definitivamente contra la exigencia de la belleza además de desprenderse de muchos de los moldes formales que caracterizan el canon modernista. González Echevarría había advertido

que el lenguaje esgrimido por los escritores modernistas era “urbano y cosmopolita, pero paradójicamente pretendía manifestar la coherencia rítmica y natural del cosmos” (30).

Por ende, los *Versos libres* martianos rompen con las normas modernistas, pues, aunque el poemario se nutra todavía de muchos de sus elementos, así como de algunos de la veta romántica, no se ven intentos de esencias sublimadas y puras él, sino la mezcla de todo lo que es el hombre, “una afirmación de la vida en sí, inclusive y, principalmente, en aquellos estratos . . . menos explorados y explotados de los que hablaría César Fernández Moreno en su tratado de la *Introducción a la poesía* (57) para caracterizar la corriente hipervital de la vanguardia.

En los *Versos libres* martianos podemos encontrar numerosos rasgos de los dos tiempos advertidos por Paz dentro del seno de las vanguardias: “el inicial de Huidobro, hacia 1920, volatilización de la palabra y la imagen, y el segundo, de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de la cosa” (*El arco* 97). En los *Versos libres* martianos, como veremos en el siguiente capítulo, se palpa ese lenguaje espontáneo que encontraría plena expresión, por ejemplo, en la angustia metafísica de *Trilce* (1922), del peruano César Vallejo o, acaso, en la imaginería que va tejiendo Vicente Huidobro en *Altazor* a lo largo de once años. Carlos Javier Morales ha auscultado los indicios de contemporaneidad en la poética martiana al señalar que,

Martí, iniciador de la modernidad poética en nuestra lengua, no solo utiliza el símbolo como eficaz instrumento expresivo, sino que la capacidad sugeridora de sus construcciones simbólicas puede dotar al poema de una atmósfera tan misteriosa, que la ambigüedad interpretativa a veces invade nuestro intelecto con la misma oscuridad que la del Lorca más visionario. (251)

El espectro de la muerte, el desarraigo de los habitantes de la gran ciudad y el capitalismo moderno aterran, mas atraen de la misma manera al hablante lírico martiano de los *Versos libres*. Pareciera que este encuentro entre el poeta y la ciudad genera imágenes que captan la realidad a través de las huidizas impresiones del momento estableciendo un estilo que deriva de la deformación de lo natural. No obstante, nuestro autor confiesa en el prólogo del volumen que sus versos no son producto de un silogismo o de un proceso racional, sino de “visiones” que hace surgir delante de sí y que “copia.” Se pudiera deducir entonces que gran parte de los versos en el poemario proyectan imágenes que son invocadas desde el inconsciente por el poeta. En los *Versos libres* martianos se palpan ya deformaciones y elementos desgarradores, pero, sobre todo, la metafísica que, como bien ha planteado José Olivio Jiménez, se apodera de la creación poética en Hispanoamérica durante las décadas tercera y cuarta del siglo XX (19). De manera algo similar lo explica Celina Manzoni en su artículo “Martí leído por la vanguardia cubana:”

En cuanto a los aspectos formales de su poesía . . . Martí tendría todos los ingredientes de la poesía moderna: sinceridad artística, metaforización constante, contrastes ideológicos, situaciones anímicas, alegorías, simbolismos transcendentales. Desborde inagotable de color y luz más riqueza verbal y soltura en el procedimiento, además del don sintético. (77)

Sólo resta explorar de cerca esas características que sitúan a los *Versos libres* de Martí como un antecedente próximo a la vertiente hipervitalista de vanguardia y al posvanguardismo hispanoamericano.

Capítulo II: El hipervitalismo

“Recortar versos, también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje.”
(Martí, *La gran enciclopedia* VIII: 58)

En el presente estudio sobre la contemporaneidad martiana no pretendemos construir un Martí vanguardista, porque no lo es, sino comentar las disposiciones y afinidades que lo acercan a la vertiente hipervitalista o neorromántica. Pero, ¿cómo se explica la actitud hipervital del arte poético vanguardista? Según el crítico argentino César Fernández Moreno es esa

que desciende con ímpetu hacia las vetas románticas, las profundiza y llega al instinto, el sexo, la angustia, el sueño, el misticismo; la transcripción, en suma, de la psique no racional. Esta actitud, que ha sido denominada neorromántica, significa la afirmación de la vida en sí, inclusive, y principalmente en aquellos estratos hasta ayer menos explorados y explotados. (56-57)

Es evidente que la poesía de los *Versos libres* desciende, a veces con un ímpetu cercano al de vertiente hipervital de las vanguardias. La angustia, la fragmentación y el vacío son expresiones constantes a lo largo del poemario, aunque como veremos después, no constituyen su estrato o esencia última.

Entre las varias escuelas hipervitales de las vanguardias que surgen antes de la primera guerra mundial se encuentran el futurismo (1909), del cual vemos algunos vestigios en los poemas “Amor de ciudad grande” y “Pollice verso” y el expresionismo (1910), de cuyas características ya estaban saturados *Versos libres* antes del arribo de esa vertiente en la primera década del siglo XX. Entre las vertientes hipervitales emergidas durante la guerra o,

después de ella, se hallan el dadaísmo (1916) y el surrealismo (1924), esta última guarda algunas interesantes coincidencias con el poemario que aquí investigamos.

Elementos neorrománticos de *Versos libres*

En los siguientes versos de “Isla famosa,” en los cuales la visión martiana adquiere una calidad predominantemente plástica, se hace evidente la unión de imágenes antitéticas, lo cual se erige como una de las constantes en los *Versos libres*. El hablante narra la espantosa visión desde la distancia o, acaso, desde la imaginación activa. En la visión narrada por el hablante “el triste hombre de la roca” “mira” y su mirar es angustioso:

El hombre triste de la roca mira
En lindo campo tropical, galanes
Blancos, y Venus negras, de unas flores
Fétidas y fangosas coronados.
Danzando van; ¡a cada giro nuevo
Bajo los muelles pies la tierra cede!
Y cuando en ancho beso los gastados
Labios sin lustre, ya trémulos juntan,
Sáltanles de los labios agoreras
Aves tintas en hiel, aves de muerte. (*La gran enciclopedia* XII: 77)³

³ En este trabajo cito el ensayo “Emerson” y toda la poesía martiana (excepto los poemas “Domingo triste,” “Siempre que hundo mi mente” y “Todo soy canas ya”) de *La gran enciclopedia martiana*: Tomos ocho y doce. Miami: Editorial martiana, 1978.

En el poema encontramos la metáfora continuada de la danza de la muerte. Los instintos genésicos desembocan en la supresión del ser. “El lindo campo tropical” funciona a modo antítesis de las “fétidas y fangosas flores,” “los galanes blancos” de las “Venus negras,” lo natural de lo sobrenatural, la belleza de la fealdad y la vida de la muerte. La visión comienza en el “lindo campo tropical” y termina en el beso final desde donde emergen “las agoreras aves tintas en hiel,” es decir, aves de amargura, adversidad y pesadumbre. El poeta une elementos contrarios y los reconcilia en la síntesis del beso último de la muerte. La alegoría muestra el proceso circular de la vida y de la especie humana en la tierra: la fealdad, la belleza, deseo y el ineludible momento final. Ada Teja ha notado que ese “intento de unir realidades antitéticas, su moverse en la esfera de la analogía y una cierta presencia inquietante, aunque breve, del lado oscuro de las cosas acerca [nuestro objeto de análisis], con las debidas distancias históricas, a algunos aspectos del surrealismo” (54). El prolongado encabalgamiento que comienza con “el hombre de la roca mira” termina en “fétidas fangosas coronados” altera la armonía entre las estructuras sintáctica, métrica y rítmica y, por lo tanto, la fluidez de los versos, lo cual se conecta, a su vez, con el tono de angustia existencial implícito en el poema. En la “Isla famosa” de Martí, ya habíamos visto un prelude del impulso genésico, la fragmentación, la oscuridad y la danza de la muerte que se potenciaría en “La isla en peso” de Virgilio Piñera. Un poema que lleva por título el mismo nombre del poemario donde se encuentra:

Los cuerpos en la misteriosa llovizna tropical,
en la llovizna diurna, en la llovizna nocturna, siempre en la llovizna,
los cuerpos abriendo sus millones de ojos,
los cuerpos, dominados por la luz, se repliegan
ante el asesinato de la piel,

los cuerpos, devorando oleadas de luz, revientan como girasoles de fuego
encima de las aguas estáticas

los cuerpos, en las aguas, como carbones apagados derivan hacia el mar. (40)

Este fragmento de “La isla en peso” sirve para probar el talante pre-vanguardista y moderno del poema “La isla famosa” de José Martí. Incluso, encontramos afinidad semántica entre los dos poemas. La sensualidad encerrada en la antítesis “agua” / “fuego” y la imagen de “los cuerpos devorando oleadas de luz” (los instintos genésicos) que “derivan” como carbones apagados hacia el “mar” de la muerte, resuenan con la danza erótica que termina en el beso de la muerte del poema martiano.

Por otra parte, el hablante nunca profesa el nihilismo nietzscheano ni el que formulan en sus obras algunos exponentes extremos de ciertas escuelas vanguardistas. Sin embargo, el hablante de los *Versos libres* enfrenta serios momentos de angustia y el rigor del destierro, instantes en los que experimenta frustración. Esa incertidumbre la expresa en estrofas como las siguiente del mismo poema “Isla famosa:”

¿Dónde, Cristo sin cruz, los ojos pones?

¿Dónde, oh sombra enemiga, dónde el ara

Digna por fin de recibir mi frente?

¿En pro de quién derramaré mi vida? (Martí, *La enciclopedia* XII: 77)

En estos cuatro versos el hablante esboza un apóstrofe, se dirige al Cristo ausente, según lo vemos nosotros para mostrar con pudor la dureza de su circunstancia. Martí utiliza la interrogación retórica para dar un mayor énfasis a la respuesta. Pero el hablante martiano siempre logra elevarse por encima de su situación, sobre lo cual hablaremos en la última

sección de este capítulo. La interrogación retórica al Cristo ausente precede la danza de la muerte de “Isla famosa.” La danza revela los impulsos primarios escondidos en lo recóndito del inconsciente humano. Un pensamiento de George Bataille citado por Mario Perniola en su ensayo “El iconoclasma erótico de George Bataille” ilustra la idea anterior: “la experiencia del erotismo es un rito y un sacrificio, [el cual] en la actividad literaria se transforma en algo inminentemente cruento afín con la muerte y el orgasmo” (153). Otro rasgo vanguardista de la “Isla famosa” es la aparente falta de conexión lógica entre el frustrado sentido del deber martiano (expresado con las interrogaciones retóricas) y las imágenes lúgubres de la danza de la muerte.

Dentro de un breve paréntesis quisiéramos matizar un aspecto más amplio del surrealismo, cuya esencia ha sido poco discutida por la crítica literaria. Existe, sin dudas, un surrealismo (en su fase más avanzada) cuya posibilidad de visión tiene un sustrato que intenta viajar allende las contradicciones aparentes de la vida y de la historia. En ello, existe quizá una subterránea correlación con la esencia de la obra martiana. Cabe la posibilidad de que tal coincidencia tenga su origen en lecturas comunes de las antiguas tradiciones filosóficas del Oriente. Esa intención de unir historia y naturaleza queda plasmada en las palabras de Andrés Bretón con motivo del *Segundo manifiesto* surrealista en 1930:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto. (84)

Ese deseo de viajar allende las contradicciones y las representaciones carentes de sentido, es manifestado en el prólogo de los *Versos libres* mucho antes de que Bretón lo plasmara en su

Segundo manifiesto. La “Isla famosa,” por ejemplo, no es un grotesco mimetismo de la realidad, sino una representación que reconcilia elementos antitéticos. El erotismo y el jaeo final de la danza en “La isla famosa” desemboca en la supresión del ser, o en el pisque no racional del cual habla César Fernández Moreno, uno de los rasgos de la vertiente hipervital de las vanguardias a la cual pertenece el arte surrealista.

La imaginería de los *Versos libres* y la confesión de Martí en el prólogo del libro nos hace pensar sobre la técnica de “imaginación activa,” término introducido en la modernidad científica y literaria por el psicólogo-psiquiatra suizo Carl Gustav Jung. El estudioso reconoce, sin embargo, que en la poética y en la mística sufi de la antigua Persia ya se utilizaba una técnica parecida. Allí, al inicio de *El libro rojo*, C. G. Jung declara:

los años en los que seguí a mis imágenes internas fue la época más importante de mi vida y en la que se decidió todo lo esencial. Comenzó en aquel entonces y los detalles posteriores fueron solo agregados y aclaraciones. Toda mi actividad posterior consistió en elaborar lo que había irrumpido en aquellos años desde lo inconsciente y que en un primer momento me desbordó. Era la materia originaria para una obra de vida. Todo lo que vino posteriormente fue la mera clasificación externa, la elaboración científica, su integración en la vida. Pero el comienzo numinoso, que todo lo contenía ya estaba allí. (11)

Asombrosa resonancia tiene la declaración de Jung con la confesión del Apóstol al inicio de su poemario. Como se puede ver en la siguiente cita del prólogo de los *Versos libres*, Martí podría haber estado utilizando un proceso análogo al que Jung describe en su *Libro rojo* para dar vida a las imágenes hirsutas de su poemario:

Tajos son éstos de mis propias entrañas –mis guerreros–. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente. . . Van escritos, no en tinta de academia . . . Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebató de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy el responsable. Hallé quebrados los vestidos, y otros no y usé de estos colores. Ya sé que no son usados. (Martí, *La enciclopedia* XII: 58)

La rebelión contra las normas para escribir poesía

Nuestro autor ha explicado la espontaneidad y peculiaridad de los *Versos libres* desde el prólogo. Allí, declara su ruptura con las normas poéticas de las escuelas de turno y el sentido revolucionario de sus versos. Los “vestidos” (los versos) los halla “quebrados” (fragmentados). No surgen del silogismo racionalista, sino que brotan del “arrebato de [sus] visiones.” No los escribe, sino que los “copia.” Diríase que le han sido “dictados” y como místico que es siente su voz poética como instrumento.

Serna Arnaiz ratifica mis sospechas al subscribir que, más adelante, el surrealismo celebraría la poesía visionaria, como había hecho ya Martí en sus *Versos libres*. Y unos renglones después añade: “Estas visiones originan novedosas relaciones sinestésicas y simbolistas e imágenes irracionales de gran vuelo” (54). Son versos originados en la vida, no en el arte, versos que penetran la veta romántica y la profundizan para trascenderla. González Echevarría realiza la siguiente exégesis con respecto al prólogo del libro:

Hoy, el conocido preámbulo a *Versos libres* nos suena extrañamente contemporáneo y, a la vez, arcaico; por un lado, su romanticismo programático; por el otro, las espasmódicas declaraciones de una libertad poética que se abre al vacío. De aquél, la insistencia en el origen pasional de la poesía . . . de éste, el vértigo que conduce a Martí a plantear la “honradez” como norma última de la poesía. (31)

“Académica,” el primer poema de *Versos libres*, funciona a modo reflexión poética junto al prólogo para comprender el fondo y la forma del volumen. El poema es una continuación del ideal de libertad creativa en el cual el poeta aboga por la originalidad del arte. Allí, ataca las normas impuestas por las escuelas poéticas de la época, la academia y la rigidez de la forma que éstas tratan de imponerle al artista. Para Martí, la escritura poética debe ser libre, al igual que los pueblos y los individuos. El caballo es una metáfora continuada del verso. El sujeto lírico no quiere que lo domestiquen “las pautas” de la academia, sino que cabalgue con libertad y gracia:

Ven, mi caballo, a que te encinche; quieren
Que no con garbo natural el coso
Al sabio impulso de la pista aprendas,
Y la lengua del látigo, y sumiso
Des a la silla el arrogante lomo: -
.....
No han de cantarse, no, sino las pautas
Que en moldecillo azucarado y hueco
Encasacados dómines dibujan
Y gritan “¡Al bribón!” – ¡cuando a las puertas

Del templo augusto un hombre libre asoma! – (Martí, *La enciclopedia* XII: 59)

Con el arcaísmo “dómines,” el hablante llama pedantes a los académicos que imponen las normas de la escritura. El diminutivo “moldecillo,” y el adjetivo “azucarado” encarna la figura retórica de la ironía que utiliza el sujeto lírico contra el arte parnasianista. Así, el hablante se burla del rígido filtro que rechaza el compromiso social y político, así como de la pauta de que el fin de la poesía es solo crear belleza. La exclamación y el encabalgamiento del penúltimo al último verso intentan transmitir al destinatario el fuerte sentimiento de libertad que brota de las entrañas del poeta.

Al comenzar la lectura de “Académica” nos asaltó de manera inmediata el primer posible gesto iconoclasta, al menos en apariencia. La norma dice que al verso encabalgado desde el verso anterior es menester comenzarlo con minúscula. Más tarde nos percatamos que esto sucedía con todos los poemas de los *Versos libres*. Al principio, pensamos que se trataba de problemas de edición, pero después de haberlos leído en numerosos trabajos, en la primera edición de las *Obras completas* y en *La enciclopedia martiana*, caben dos posibilidades: el autor había decidido violar esa regla o, acaso, no tuvo tiempo de arreglar los errores de puntuación, pues el trabajo queda inconcluso y es publicado años después de su muerte. Nos inclinamos hacia la primera de las posibilidades, si se tiene en cuenta la consistencia de ese rasgo en casi todos los poemas del libro. No se trata de que el egregio intelecto de Martí ignorara la forma correcta de encabalgar los versos, mas cabe la posibilidad de una rebelión intencional del autor contra las normas gramaticales.

De cualquier manera, la revelación del autor en el prólogo de los *Versos libres* y en el poema “Académica,” encuentra asaz afinidad con pensamiento de César Vallejo, quien, de manera parecida, se rebeló años más tarde contra los cánones de escribir poesía, por su puesto, salvando la distancia en el tiempo y con gesto iconoclasta más radical que Martí. El

poeta peruano pensaba que la independencia colectiva requiere que nos desconectemos de los sistemas de significación despótica.⁴ En la rama de la lingüística significa desconectarse de los sistemas gramaticales y semánticos. Y al efecto, escribió en 1932 en virtud de explicar su sentir:

La gramática como norma colectiva en poesía carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos . . . Sabido es cuanto más personal . . . es la sensibilidad del artista, su obra es más universal. (64)

Luego, no encontramos nada de sorprendente en la universalidad y modernidad martiana, ni tampoco en que la vanguardia cubana (la famosa Generación del 23) haya construido, según Celina Manzoni, “la naturalización del enlace entre el modernismo y la vanguardia compactado entorno de la figura de Martí” (72). El crítico Leyva González cita un artículo del escritor vanguardista cubano Virgilio Piñera: “¿Casal o Martí?” En ese artículo Piñera reconoce una mayor influencia de Martí que de Casal en su propia obra, pues según él, Martí es el escritor de más futuridad del siglo XIX y quien realmente establece el puente entre la orilla decimonónica y la de los escritores del XX. La prosa y el verso martiano están dotados, según Piñera, de una constante que los hace cercanos, acorde con los tiempos agitados del mundo moderno, y esa constante no es otra que el trasfondo de lo revolucionario en su palabra (37).

⁴ Véase *La teoría poética de César Vallejo* (1986) de Julio Ortega.

Del poema “Poeta” de los *Versos libres* brotan imágenes fragmentadas y apocalípticas que terminan por desahogarse en las confesiones del sujeto lírico: “Como nacen las palmas en la arena, / Y la rosa en la orilla del mar salobre, / Así de mi dolor mis versos surgen / Convulsos, encendidos, perfumados.” Martí utiliza un símil para describir el nacimiento de sus versos, los compara a las “palmas,” árboles caribeños que crecen muy altos. Nacen de la difícil circunstancia y del “dolor,” lo cual es metaforizado por la “arena.” En “Así de mi dolor mis versos surgen” vemos un pequeño hipérbaton que produce esa sensación de fragmentación, pero que, a la vez, muestra el pudor y el recato de la voz poética martiana. En “Convulsos, encendidos, perfumados” se puede ver una enumeración descendente. El tono comienza con el adjetivo pasional “Convulsos,” el cual desemboca en el tierno y suave adjetivo “perfumados.” Primero está el dolor y, después, los versos, hay un retruécano en el orden. Más adelante clama el hablante: “¡Horror, horror! En tierra y en mar no había/ Más que crujidos, furia, niebla y lágrimas! / Los montes/ desgajados/ sobre el llano/Rodaban; las llanuras, mares turbios/” (Martí, *La gran enciclopedia* XII:164). Algo que destaca es la exclamación dentro del verso, la cual aparece de manera abundante en todo el poemario, a veces, en estrofas enteras, en este caso para expresar el sentimiento intenso de dolor que experimenta el hablante. La naturaleza en estos versos revela su “furia” romántica, personificando a Dios dentro del universo creado del poema. Serna Arnaiz explica que son “versos dolorosos, enfebrecidos e incluso patéticos, de ritmo entrecortado, con abruptos encabalgamientos que se prolongan, que no acaban, rituales . . . de extensos períodos sintácticos, [los cuales] parecen anunciar el estilo y el tono de *Residencia en la tierra*, de Neruda” (56).

En efecto, muchos poemas de *Versos libres* anticipan y guardan una furtiva resonancia con la imaginaria neorromántica de *Residencia en la tierra*. Tanto en *Versos libres* como en *Residencia en la tierra* lo urbano es asimismo símbolo de la muerte de lo natural y del hombre, tal como se ve en las siguientes tres estrofas del poema “Alberto Rojas Giménez viene volando:”

Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.

Sobre ciudades de tejado hundido
en que grandes mujeres se destrenzan
con anchas manos y peines perdidos,
vienes volando.

.....

No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamentos:
vienes volando.

El viento negro de Valparaíso
abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando. (132-35)

En varios de los poemas de los *Versos libres* hemos visto como se da ya una imaginería cercana a la de este poema y otros del poeta chileno. Neruda, incluso, mantiene el uso del metro endecasílabo en los tres primeros versos de cada estrofa, así como en gran parte de su obra poética en general, lo cual es otra afinidad entre él y el Martí de los *Versos libres*. Vemos elementos humanos, naturales y abstractos (como la “poesía” en el caso del poema martiano y la “muerte” en la composición nerudiana) unidos en una misma visión de oscuridad incesante y destrucción.

En verdad, los *Versos libres* del poeta finisecular cubano destilan ya esa especie de delirio que se manifestaría con plenitud en la *Residencia en la tierra*. Una visión que alcanza, en ocasiones, momentos de inmensurable ternura. Tanto en *Versos libres* como en *Residencia en la tierra* se puede notar la reiterada y multiforme visión de caos de la civilización y de la naturaleza. En ambos volúmenes se alcanza un apogeo romántico, político y humanista. Además, los dos poemarios presentan un agudo contraste entre artificio y naturaleza dentro del espacio de la ciudad. Uno y otro poeta humanizan a la naturaleza. En los dos se percibe esa dicotomía donde conviven lo contemporáneo y lo arcaico, rasgo de la poesía contemporánea que acertadamente describe González Echevarría (31), así como esa “ensimismada penetración hacia la cosa misma” (*El arco* 97) con la que Paz caracteriza la segunda fase de las vanguardias y las posvanguardias poéticas.

En poema titulado “Crin hirsuta” Martí navega en el mar de la aventura secreta, logra sumergirse en el centro mismo de sus versos, entonces realiza un salto abrupto, una transición sin lógica de la expresión violenta a la suave melodía del último verso, en lo que constituye un guiño contemporáneo que sobrepasa con claridad el canon del arte modernista:

¿Qué 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.
Solo el amor engendra melodías. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 88)

Otra vez Martí usa el símil. Esta vez de una crin hirsuta de caballo para referirse a su verso revolucionario. El dilatado encabalgamiento del primer al cuarto verso y la erotema para incentivar la reflexión del lector sobre el tema de la libertad poética se vuelven a dar en esta composición. La difícil circunstancia, la dureza de la vida es metaforizada en las “garras y dientes de tremendo lobo, desde allí el verso se levanta. Esgrime el poeta otro símil en la acción violenta del puñal clavándose “en el cuello de la res,” para acentuar la dolorosa situación de vida desde donde su verso “sube al cielo hilo de sangre.” Es una inspiración que surge de un profundo sentimiento de dolor. De ahí, no hay transición lógica hacia el tierno y último verso del breve poema: “Sólo el amor engendra melodías.” La falta de transición lógica es otro rasgo vanguardista que se repite con frecuencia en los *Versos libres*.

Tejeda ha ofrecido un esbozo de sistematización sintética de la poética martiana, y por ello de gran utilidad práctica para entender la estética de los *Versos libres*. Ha escrito al efecto: “La carencia, el despojo, por lo general unidos al destierro y al vacío desde el que hay que construir la libertad . . . alcanza la fuerza de símbolo existencial del hombre” (57).

Y es por eso, entre otras razones, que pensamos escuchar resonancias de este poemario martiano no solo en el antedicho volumen de Neruda, sino en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca; y en *Trilce*, de César Vallejo.

En la primera y segunda estrofas del poema “Estrofa nueva” se nota un prosaísmo manifiesto, lo cual coincide plenamente con los preceptos de la corriente hipervitalista de la vanguardia. Fernández Moreno entiende por elementos prosaicos “todo lo que puede, sin perjuicio, ser dicho en *prosa*; todo lo que, historia, leyenda, anécdota, moralidad, hasta filosofía, existe por sí mismo, sin el concurso necesario del *canto*” (56). Los versos martianos de este volumen afirman la vida en todo su esplendor, no están impregnados de un anhelo de pureza artística ni en ellos se ve la ausencia de elementos prosaicos. Por el contrario, ostentan una espontaneidad existencialista, pues el hombre tiene en sus manos el poder de trascenderse a sí mismo por medio de sus acciones. Veamos, pues, la manifestación abierta de esta filosofía de vida en los siguientes versos de “Estrofa nueva:”

Ancha es y hermosa y fúlgida la vida.

¡Que éste o aquél o yo vivamos tristes,

Culpa de éste o aquél será, o mi culpa!

.....

De nuestro bien o mal autores somos

Y cada cual autor de sí. (Martí, *Gran enciclopedia* XII: 83)

Después del verso veinte y tres: “El Universo colosal y hermoso,” el hablante realiza una transición que no sigue un orden lógico ni episódico. Además de ser una metamorfosis que se opone a la primera parte del poema con gesto parecido al de la futura poesía social. Ello sucede al punto de parecer otro poema dentro de la misma composición:

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.
.....
Astíanax son y Andrómaca mejores,
Mejores sí, que las del viejo Homero. (Martí, *Gran enciclopedia* XII: 83-4)

El hablante martiano canta a la masa anónima de la gran ciudad industrial. La voz martiana (al mejor estilo de los poetas comprometidos de las vanguardias), pinta en el lienzo del poema la nueva clase social nacida a la vuelta del fin de siglo en la gran urbe industrial de Nueva York: el proletariado, hijo de las novedosas relaciones de producción fundadas por el Capitalismo industrializado y su fase superior.

Aquí Martí presenta lo nuevo frente a lo tradicional. La nueva clase obrera, la humanidad trabajadora y pobre frente a símbolos y figuras clásicas, siempre relegando lo segundo y colocando lo nuevo en una posición de avanzada dentro del texto. No es solo que el hablante introduzca los temas obreros y de humanidad pobre y desarraigada, sino que lo hace abruptamente, mezclándolos con elementos tradicionales los cuales, a su vez, confiesa

relegar en su predilección: “Mejores sí, que las del viejo Homero,” prefiere a los obreros antes que el más célebre y antiguo escritor del mundo occidental, “Homero.” Prefiere la vida intensamente vivida a la frivolidad artística. De esta manera, mezcla Martí rasgos clásicos con impulsos impuros e innovadores; impuros porque reflejan la preocupación por los problemas del hombre, sin tratar de construir un arte sometido a los contornos de la belleza estricta del lenguaje.

Cintio Vitier ha señalado que hubo que “esperar más de medio siglo, a la plenitud de poetas como César Vallejo y Pablo Neruda, para encontrar en nuestro idioma la continuación del tono de ese fragmento de los *Versos libres* que empieza: “Un obrero tiznado; una enfermiza/ Mujer, de faz enjuta y dedos gruesos.” (89). Veamos esa continuidad del tono de “Estrofa nueva” en el poema “Pan nuestro” de César Vallejo:

Se bebe el desayuno... Húmeda tierra
de cementerio huele a sangre amada.
Ciudad de invierno... La mordaz cruzada
de una carreta que arrastrar parece
una emoción de ayuno encadenada!
.....
Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos. (Jiménez, *Antología* 107)

En “Estrofa nueva” se ve ya ese impulso de solidaridad con los problemas “de los pobres de la tierra” que refleja nítidamente el “Pan nuestro” vallejiano. Ese tono no es un monopolio de

los *Versos libres* dentro del ámbito de la obra martiana, sino que se encuentra en toda ella. En sus *Versos sencillos III* declara el prócer: “Con los pobres de la tierra/ quiero yo mi suerte echar” (Martí, *La gran enciclopedia XII*: 31). Más que una anticipación del tono de “Pan nuestro,” “Estrofa nueva” modela esa rebeldía moderna, revolucionaria, la apertura hacia la un porvenir más noble e igualitario entre los miembros de la raza humana.

Emilio J. de Armas, por otra parte, ha señalado acerca de “Estrofa nueva” que, “se concibe como vía imprescindible para comunicar la experiencia de un mundo en rápida y convulsa transformación, marcado rudamente por el trabajo de la colectividad humana” (58). Hay en el poema “Estrofa nueva” un alegato a favor de la identidad social que se dignifica a través del trabajo. El hablante le canta al hombre masa y a sus problemas vitales y sociales: “Yo respeto la arruga, el callo, la joroba.” Le canta al hombre que está edificando la sociedad en el taller, en la factoría, pero que está separado de la misma por las nuevas relaciones de poder.

Con tono iconoclasta, “Estrofa nueva” empieza un proceso de ruptura de cadenas ideológicas que arremete contra las arcaicas certidumbres de un Dios que el poeta reduce a un plano temporal y limitado. Ya en el poema “Homagno audaz,” el hablante había personificado y rebajado a Dios al punto de convertirlo en “un dios que muere/ Remordido de hormigas” (156). Este detalle hace recordar la antipoesía de la que habla Langlois Ibáñez en el “Padre Nuestro” de Nicanor Parra, en cuyos dos primeros versos el hablante declara con sarcasmo: “Padre nuestro que estás en el cielo/lleño de toda clase de problemas” (27). Martí es un ferviente antagonista de la religión organizada y, en ocasiones, llega hasta el sarcasmo. Suele llamar al Dios de la iglesia “el dios de ayer.” Pero nunca profesa ser ateo o ni siquiera agnóstico. En la poética martiana siempre podemos encontrar un fundamento místico que aspira llegar a un plano más sutil de realidad (según la creencia del poeta). Un sustrato de la realidad únicamente explorado por unos pocos a través de las edades. No obstante, en

“Estrofa nueva” desacraliza a Dios, proyecta una sensación de incertidumbre existencial, en la cual se describe el salto del hombre hacia un terreno inexplorado. Con “los pies en el vacío,” da el hombre un salto en el vacío:

la columna

Compacta de asaltantes, que sin miedo,

Al Dios de ayer en los desnudos hombros

La mano libre y desferrada pone,

Y los ligeros pies en el vacío, -

Poesía son, y estrofa alada, y grito

Que ni en tercetos ni en octava estrecha

Ni en remilgados serventesios caben. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 84)

La dialéctica que se establece entre “columna de asaltantes,” “sin miedo,” “libre,” y, por otro lado, “grito” y “pies en el vacío” denota el momento de colosal cambio hacia una nueva época, cuyas premisas conectan el deseo de independencia y emancipación con la inseguridad que provoca el miedo a lo desconocido, temáticas novedosas que anticipan las vetas neorrománticas de la vanguardia. Este peregrinar hacia el filo de lo desconocido lo enuncia el hablante cuando canta: “Los hombres, a los bordes del abismo/ vestes que engrillan, Rotas las manos, de escrutar cansadas.” El discurso martiano relata aquí la opresión y el condicionamiento físico a que está sometida la colectividad humana en el profundo momento de cambio histórico, “Los hombres.” Tejeda nota que esta poesía se puede ver también “como un proceso de búsqueda e indagación, como camino oscuro pero seguro de liberación de ideologías y prisiones, itinerario deseado, aunque desconocido, inseguro, que nos asalta en “a los bordes del abismo” (61). Una de esas desfasadas “ideologías y prisiones” a las que Martí

alude constantemente, es el concepto del “Dios del ayer,” pregonado por el clero católico para controlar y explotar a los humildes.⁵

A continuación, introduzco un texto ensayístico escrito por el apóstol en 1882, lo cual necesitaremos hacer quizá de nuevo en otro momento, con la finalidad de facilitar la ilustración de las premisas de nuestra tesis. Por lo que advertimos no será la primera vez que cambiaremos de género literario. En el conocido prólogo al poema “Niágara,” Martí plantea el efecto que surte el abismal cambio histórico, la incertidumbre que genera en el mundo Occidental, y la dicotomía que encierra la metamorfosis que habría de encarnar en la etapa superior del capitalismo industrializado:

Nadie tiene hoy su fe segura . . . acosados de hermosas fieras interiores. A todos besó la misma maga . . . Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están, airadas y hambrientas, la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta. ¡Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra,- y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras! . . . ¡qué demandar lo que no viene! ¡qué no saber lo que se desea! ¡qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba! (224-25)

El prólogo al Niágara es ya considerado un clásico (si no supiéramos de que se trata ni quien lo escribe, pensaríamos que es un texto existencialista). En cuanto a la forma, Martí crea a veces expresiones que pudieran resonar con los registros del existencialismo sucesor de los

⁵ En “La iglesia es astuta,” Martí ataca directamente a la iglesia católica: “La Iglesia es astuta, – y como se sabe batida en sus antiguas fortalezas, se viene al campo moderno, evoluciona con la humanidad . . . toma puesto y presenta batalla . . . sabiendo que caía en terreno preparado, aparece a los ojos de las clases acomodadas como una formidable previsor, como la portadora del nuevo estandarte de la conservación social (*La gran enciclopedia* XIV:388).

ismos de la poesía, sin embargo, queremos dejar en claro que el sustrato último de la pérdida de sentido, y la soledad humana del existencialismo no existe en Martí, así como nunca existe en su obra el presupuesto del arte por el arte. Con todo, hay innumerables momentos de natural confusión y duda en el tono de los *Versos libres*. El texto del prólogo del “Niágara,” transmite ese natural sentimiento humano de duda y confirma el mensaje del poema “Estrofa nueva,” porque “los pies en el vacío” no es solo una metáfora, sino una realidad experimentada en el proceso de la existencia la cual según Tejeda: “es [de igual manera] la conquista de la libertad, que elabora sola y arduamente América” (61). Y yo arguyo que “los pies en el vacío” transmiten asimismo el miedo al fantasma de lo desconocido, al hecho histórico no manifestado y a la libertad misma, la cual rara vez se logra sin pagar un alto precio.

Por otro lado, el tono de *Versos libres* tiene momentos de prosaísmo y de fealdad que aspiran desenterrar los detalles íntimos de la realidad, lo cual coincide con la vertiente hipervitalista o neorromántica de las vanguardias. Sin embargo, el poemario tiene asimismo un elemento interno que supera esos momentos de angustia. La voz poética logra ascender para dejar atrás las antinomias y elaborar su discurso desde la distancia. Mecanismo con el cual el poeta accede a un nivel de realidad libre de contradicciones. Usando las palabras de González Echevarría hay “una dialéctica entre la armonía y la disgregación, que en su acoplamiento constituyen la poesía . . . De esa base dialéctica surge el poema, en ella se constituye, sin acceder nunca ni a un polo ni otro, sino manteniéndose equidistante de ambos” (42). Ese mantenerse equidistante de ambos es la mirada del místico martiano. En esta complejidad quizá consiste el gesto moderno (no modernista) y el vigor que se ve, por ejemplo, en poemas como “En torno al mármol rojo,” visiones en las cuales la violencia y la belleza quedan sintetizadas. Los cisnes modernistas, el azul y las rosas cohabitan con lo siniestro, la ponzoña y la oscuridad de los impulsos primarios del hombre. El hablante narra y

describe desde una distancia. Tampoco aquí apreciamos una transición lógica entre el final de las tenebrosas imágenes y el comienzo de las armoniosas:

¡Mas tras ella la gente, pino arriba,
Éste el hacha, ése daga, aquél ponzoña,
Negro el aire en redor, negras las nubes,
Allí donde los astros son robustos
Pinos de luz, allí donde en fragantes
Lagos de leche van cisnes azules,
Donde el alma entra a flor, donde palpitan,
Susurran, y echan a volar las rosas,
Allí, donde hay amor, allí en las aspas
Mismas de las estrellas me embistieron! (Martí, *La gran enciclopedia* XII:105)

El estilo antitético de *Versos libres* y su avidez por penetrar más allá de las visiones constituidas en el mundo del hablante encuentran un extraordinario eco en forma y fondo con el estilo neorromántico de algunos los poetas hispanohablantes. En “Mármol rojo,” así como en la mayoría de los *Versos libres* surgen imágenes “de la tensión entre un lenguaje apegado a la tierra . . . y otro alegórico, que significa solo en función de la palabra misma” (González Echevarría 32). Este mecanismo es propio de una poesía, no solo original, sino además compleja y, acaso, tan moderna como la que hemos visto en muchos poetas de las vanguardias.

Versos libres es un libro intenso y complejo, no solo por su innovadora condensación en cuanto al lenguaje poético, sino por su carácter de obra póstuma. Existen problemas textuales de toda índole: puntuaciones equivocadas, variantes de edición que afectan de modo

considerable la exégesis de algunas composiciones (por ejemplo, Martí dejó cinco manuscritos diferentes del poema “Amor de ciudad grande), y, sobre todo, existen dudas respecto a la entereza estructural y el orden de los poemas dentro del volumen. Cintio Vitier destaca que la prominencia de los *Versos libres* no radica en su perfección, sino “en el tono y el impulso, y por la integración de sus vislumbres” (152). Los siguientes versos de “Amor de ciudad grande,” encuentran ya acaso una belleza derivada de la expresión caótica y fragmentada propia de los confines urbanos:

¡Jaula es la villa de palomas muertas
Y ávidos cazadores! Si los pechos
Se rompen de los hombres, y las carnes
Rotas por tierra ruedan, ¡no han de verse
Dentro más que frutillas estrujadas! . . .
De los salones y las plazas; muere
La flor el día en que nace. (Martí, *La gran enciclopedia* XII:80)

Se nota ostentación por lo feo en “y las carnes Rotas por tierra ruedan.” Se trata de una” imagen extrañamente moderna de deshumanización” (González Echevarría 36). El hipérbaton abunda en éste y casi todos los poemas del libro. Esto acentúa la idea de fragmentación: “Si los pechos /Se rompen de los hombres,” en lugar de si se rompen los pechos de los hombres. Por otra parte, la dicotomía que opone “palomas muertas” a “ávidos cazadores” denota (entre otras posibles exégesis) la escisión psicológica y social del hombre moderno. También pudiera estar narrando el quebrantamiento del orden y de la armonía de la naturaleza bucólica del romanticismo, desintegración causada por las relaciones espaciotemporales de la nueva ciudad geométrica y todo lo que ella encierra y significa. Como bien ha apuntado Rex

Houser, el “pensamiento produce nuevas formas, formas no prestadas por el pasado ni llevadas a través de una distancia (227). Esto lo confirma el autor de los *Versos libres* quien escribe en su prólogo, “se ha de escribir viviendo, con la expresión libre del pensamiento libre, para renovar la forma poética” (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 58).

Carlos Javier Morales explica que “el salto de la modernidad a la posmodernidad poética se produce en Martí . . . por pura y extraordinaria anticipación a las estéticas venideras” (252). Esta anticipación es posible, sin embargo, por el hecho de que el hablante martiano se encuentre situado en el corazón mismo de la civilización y de la cultura occidental, la ciudad de Nueva York.

En “Amor de ciudad grande,” la urbe se erige como el protagonista principal. La rapidez se convierte en un activo importantísimo en la relación espacio temporal, y el poeta clama porque la prisa quita el tiempo a la especie humana para amar: “¡Así el amor, sin pompa ni misterio / Muere, apenas nacido, de saciado!” O, cuando confiesa: “se ama de pie, en las calles, entre el polvo / De los salones y las plazas (Martí, *La gran enciclopedia* XII:80), verso este último que pudiera estar aludiendo también al aumento de la prostitución en la nueva era urbana.

Veamos al hablante de “Amor de ciudad grande” desdeñar la armonía de lo romántico y adoptar un tono confesionario y no menos neorromántico que el de muchos poetas vanguardistas:

¡La edad es ésta de los labios secos!

¡De las noches sin sueño!

¡De la vida Estrujada en agraz!

¿Qué es lo que falta.

.....

¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena
De copas por vaciar, o huecas copas!
¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino
Tósigo sea, y en mis venas luego
Cual duende vengador los dientes clave! (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 81)

En “Amor de ciudad grande” Martí proyecta el grito soledad, de ruptura, de vacío, de miedo a saltar a lo desconocido de los nuevos tiempos. En esto, Martí es el primer poeta moderno de la América Latina: “¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino/Tósigo sea, y en mis venas luego/ Cual duende vengador los dientes clave!”

Nótese el parecido imaginario entre los precedentes versos de “Amor de ciudad grande” y los siguientes de “Aurora de Nueva York” de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Los versos lorquianos, sin duda, corroboran (por su semejanza) la contemporaneidad de los momentos más penetrantes y desgarradores de los *Versos libres*:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
.....
por los barrios hay gentes que vacilan insomnes

como recién salidas de un naufragio de sangre. (43)

Tanto en “Amor de ciudad grande” como en “Aurora de Nueva York” el hablante expresa la enajenación de la naturaleza y del hombre dentro del espacio artificial de la ciudad. En ambos poemas la naturaleza y el ser humano (quien como ser biológico forma parte de la misma) quedan atrapados en el artificio hostil producido por el nuevo sistema socioeconómico y sus tecnologías industriales. El espacio artificial de la urbe y la naturaleza forman constantes antítesis que nunca llegan a reconciliarse a lo largo del poemario. Encontramos una asombrosa similitud semántica, imaginaria y de crítica social en ambas composiciones. Una diferencia entre “Amor de ciudad grande” y “Aurora de Nueva York” es que el hablante martiano viaja siempre allende las aparentes antípodas del espacio cuando enuncia su deseo de trascender la realidad terrenal del mundo moderno: “¡Tengo sed; mas de un vino que en la tierra/No se sabe beber!” Otra discrepancia radica es el hecho de que el sujeto de “Amor de ciudad grande” nunca menciona el nombre de la ciudad.

Los poemas de la ciudad de los *Versos libres* muestran un tiempo en que el hombre, la naturaleza y la poesía quedan atrapados en la metrópolis. En el poema “Mi poesía,” el hablante confiesa la ruptura de la poesía con la estética del vacío que plantea el amor por la belleza:

Muy fiera y caprichosa es la Poesía,

No la pinto de gualda y amaranto

Como aquestos poetas; no le estrujo

En un talle de hierro el franco seno;

Y el cabello dorado, suelto al aire,

Ni con cintas retóricas le cojo:

No: no la pongo en lindas vasijas
Que morirían; sino la vierto al mundo
A que cree y fecunde, y ruede y crezca
Libre cual las semillas por el viento. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 108)

Los anteriores versos son casi un manifiesto. Sin embargo, el hablante martiano siente que la poesía se marchita y empaña en su andar por el espacio de la ciudad moderna:

Cuando va a la ciudad, mi Poesía
Me vuelve herida toda, el ojo seco
Y como de enajenado, las mejillas
Como hundidas, de asombro: los dos labios
Gruesos, blandos, manchados; una que otra
Luta de cieno- en ambas manos puras
Y el corazón, por bajo el pecho roto
Como un cesto de ortigas encendido:
Así de la ciudad me vuelve siempre. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 108)

En Martí el desgarramiento que se nota en los poemas no es solo causado por el abandono de su esposa, sino también por la fragmentación del hombre contra el hombre que se agudiza con el capitalismo industrializado que escinde la sociedad como nunca antes, así como por una poesía, la cual emerge fragmentada y adolorida de un espacio corrupto y antinatural. A lo último se suma la ausencia de su hijo adorado y la preocupación por la independencia de Cuba. La poesía de la gran ciudad es la expresión suprema de la poesía del destierro dentro

del marco de la obra martiana y de la rabia de ver a Cuba bajo el yugo del imperio español, cuando ya casi toda la América de habla hispana se ha liberado.

Martí a veces distorsiona la realidad con un exceso grotesco de manera parecida a los “expresionistas” más radicales, acaso para exhumar sus aspectos más ocultos e intrincados (lo cual no se puede lograr con un reduccionismo mimético de la misma). Tejeda corroboraría mis sospechas al apuntar que, “el feísmo, el prosaísmo y la repetición tienen un papel muy preciso, que Martí explicita y asume: desenmascarar la realidad” (58). Ese gusto por lo feo del cual Víctor Hugo postula que “es hermoso,” se deja ver con abundancia en poemas tales como “Pollice verso”:

Entre un montón de sierpes, que revueltas

Sobre sus vicios negros, parecían

Esos gusanos de pesado vientre

Y ojos viscosos, que en hedionda cuba

De pardo lodo lentos se revuelcan!

Y yo pasé, sereno entre los viles. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 60)

En el poema “Todo soy canas ya,” por otro lado, el hablante martiano muestra no solo un gusto por lo sórdido, sino también por el uso de la máscara, la cual anticipa con claridad ese elemento exhumador de la realidad que esgrime el arte expresionista—arte que proyecta un reflejo grotesco del plano ontológico, no para evadirlo, sino para exhumar sus furtivas realidades. Asimismo, la voz martiana forja visiones tan subversivas como las que encarnarían en el *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca muchos años después:

Antes que el sol que me la trajo abroche
Su cinto rojo al mundo, antes que muera
El insecto que vive solo un día,
Ya me enseñó la máscara, y la horrenda
Desnudez y flacura de los huesos.
Como vapor, como visión, como humo
Ya la beldad de las mujeres miro.
Velos de carne que el tablado esconden
Donde siega cabezas el verdugo
O al más alto postor, cual bestias en cueros
Vende el rematador la mercancía.
Feria es el mundo: aquella en blando encaje
Como un cesto de perlas recogidas;
Aquella en sus cojines reclinada
Como un zafiro entre ópalos; aquella
Donde el genio sublime resplandece
En el alma inmoral, cual vaga el fuego
Fatuo entre las hediondas sepulturas,
Ni fuego son, ni encaje, ni zafiro
Sino piara de cerdos. (Martí, *Poesía completa* I: 142)⁶

En el plano de unidad léxica rompe el poeta con el precepto de belleza modernista al incluir “uña,” “joroba,” “cerdo,” “gruñe,” “hediondas,” “flacura,” “dientes que nacen de una encía,”

⁶Los poemas “Domingo triste,” “Siempre que hundo mi mente” y “Todo soy canas ya” solían incluirse en las ediciones del volumen *Flores del destierro*, publicado póstumamente en 1933. La edición crítica de *Poesía completa de José Martí* preparada por Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas (La Habana: Letras Cubanas 1985) los ubica ahora en los *Versos libres*, volumen que también permaneció inédito hasta 1913.

entre otras vocablos y expresiones vulgares y prosaicas (algunas de estas unidades léxicas se ven en el poema de arriba), así como en “Yo ni de dioses,” “Amor de ciudad grande,” “Pórtico,” etc.

La amplia utilización del verbo que indica ruptura a lo largo y ancho del volumen prelude una característica muy común entre los poetas vanguardistas. Por tanto, vamos a ver con frecuencia “crujir,” “morir,” “doler,” “sufrir,” “romper,” “desterrar,” “desgarrar,” etc. Es importante notar, sin embargo, que asimismo esgrime verbos comunes en el arte poético impresionista tales como “ascender,” “flotar” y “levitar,” lo cuales como veremos más adelante van a estar ligados al aspecto místico y transcendental de los *Versos libres*.

Es importante significar que Martí no presenta otro mundo en los *Versos libres*, sino que realiza una construcción distorsionada del mismo: esta representación grotesca saca al mundo de su marco tradicionalista, lo deforma para penetrar y realizar una denuncia de todos los horrores de que es testigo. Por ejemplo, en poemas tales como “Hierro” y “Bien: yo respeto.” En “Odio el mar” incrimina el despotismo de la tiranía y a los oportunistas que comulgan con los tiranos. En “Amor de ciudad grande” y en otros poemas denunciará la enajenación de la naturaleza, del individuo y la prostitución que se desdobra en el espacio de la gran ciudad, sin jamás mencionarlos de manera directa por sus nombres.

A lo anterior podríamos añadir el penetrante modo de adquisición de conciencia que lleva la búsqueda de su “otro yo,” o alter ego. Surge la cuestión de la máscara que los poetas vanguardistas de la vertiente hipervitalista explotarían años después: “Máscara soy, mentira soy” (“Homagno”). Al establecer sus angustias a manera de metáfora, nuestro autor principia a vislumbrar el mundo desde otra perspectiva, esgrime la aproximación política directa, se libera y comienza a observar otro ser que mora en sí mismo, el desterrado. De esta manera, es Martí uno de los primeros en el marco de la poesía hispana y, acaso, en toda la literatura en incursionar en la indagación interna de la multiplicidad de seres que somos. Y, por supuesto,

en la temática de la poesía del destierro, el poeta sufre la escisión de sí mismo, su yo bifurcado, la privación y a la sensación de vacío que causa la separación entre el yo y su terruño amado, lo cual queda plenamente evidenciado en la siguiente estrofa de “Hierro:”

¡Sólo las ceibas del paterno prado
Tienen olor! ¡Sólo las ceibas patrias
Del sol amparan! Como en vaga nube
Por suelo extraño se anda; las miradas
Injurias nos parecen, y el Sol mismo,
Más que en rato calor enciende en ira! (Martí, *La gran enciclopedia* XII:65)

Coincide Martí de esta manera toda una línea dentro del marco de la poesía contemporánea escrita en español. Otro paradigma que tipifica la dualidad del yo en la poesía de los *Versos libres* se puede ver en los siguientes versos del poema “Domingo triste”:

Vino a verme un amigo, y a mí mismo
Me preguntó por mí; ya en mí no queda
Más que un reflejo mío,
.....
Cáscara soy de mí, que en tierra ajena
Gira, a la voluntad del viento huracán,
Vana, sin fruta, des garrada, rota. (Martí, *Poesía completa* I: 128)

La confesión de “a mí mismo / Me preguntó por mí” separa con diafanidad los dos “yo” como entidades diferentes y origina el curso de marginación del “yo” desterrado en “reflejo

mío.” A la postre, el reflejo del desterrado queda disminuido a la mera “cascara,” y se hunde en el vacío, desgarrado y roto. Enrique Foffani arguye en su ensayo “José Martí, *Poeta en Nueva York*” que “esta escisión del sujeto es vista como una ruptura sustancial (sujeto roto en pedazos, restos, residuos, estrujado son algunos de los atributos más recurrentes en *Versos libres*). Y el estilo de Martí lleva esa ruptura del sujeto encabalgándolo al verso” (239). Luego, aquí vemos ya un prelude del conocido poema: “Ahora mismo hablaba de mí conmigo,” del peruano César Vallejo o un anticipo de aquellos versos que entonarían, “pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa,” del poeta andaluz Federico García Lorca. Por otra parte, Norma Angélica Ortega comenta en su libro *Vicente Huidobro Altazor y las vanguardias* que “en esta misma orientación Altazor es también el desdoblamiento de sí mismo, de Vicente Huidobro, que aparece en este canto (y en el poema) como para afirmar la dualidad de esa escisión” (36). Esto queda reflejado en la siguiente estrofa del largo poema:

Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte

Yo tú él nosotros vosotros ellos

Ayer hoy mañana

Pasto en las fauces del insaciable olvido

Pasto para la rumia eterna del caos incansable

Justicia ¿qué has hecho de mi Vicente Huidobro? (25)

Altazor-Huidobro muestra esa multiplicidad de seres que ya Martí había esgrimido en “Domingo triste,” también, esa rebeldía involuntaria movilizada hacia el reencuentro y el dialogo consigo mismo. Una nota interesante: en esta estrofa de “Altazor” Huidobro tampoco respeta las normas del encabalgamiento. Comienza cada verso con mayúscula a pesar de no haber una pausa ortográfica. El tono de “Domingo triste” coincide con ese sabor

neorromántico que caracteriza la corriente hipervital de las vanguardias que se ve en el “Altazor” del gran poeta chileno Vicente Huidobro.

Deslumbramiento ante las nuevas tecnologías

No podíamos dejar pasar por alto el hecho de que el hablante de *Versos libres* muestra una capacidad de exaltación por el valor de las nuevas tecnologías que no es rara en los poetas “futuristas” encabezados por Marinetti, pero sí en un poeta de herencia romántica del siglo XIX como lo es José Martí. En los dos primeros versos del poema “Amor de ciudad grande” el poeta muestra su fascinación por la rapidez de una época que fluye como la luz. El símil “corre cual luz la voz” es también un hipérbaton que muestra la ruptura provocada por los nuevos modos de telecomunicación. El hablante pudiera estar refiriéndose a la invención y uso de los sistemas telefónicos y telegráficos (comercializados durante la estancia de Martí en la gran ciudad); el sintagma “en alta aguja” enfatiza la idea de los versos anteriores. El ser humano está “como alado y el aire hiende,” su palabra vuela rápido y lejos. Esto es, la voz rauda del hombre, su mensaje, atraviesa el éter para de alcanzar latitudes nunca antes soñadas:

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. (*La gran enciclopedia* XII: 80)

En las últimas dos décadas del siglo XIX, el horizonte de Nueva York sufría una rápida transformación no solo debido a la construcción de rascacielos, sino por la inmensa red de cables entrelazados de poste a poste en cada calle de la ciudad. Los inmuebles de los negocios, de los complejos residenciales y de las fábricas estaban ya interconectados por una inmensa red de cables telefónicos. Para un extranjero acabado de llegar como Martí, anota David Laraway, “the human voice, the initial stanza of ‘Amor de ciudad grande’ declares a pulse of energy transmitted by means of a complex mechanical system . . . the voice itself undergoes a transformation in which its very being is owed to its communicability by technological means” (296). “Amor de ciudad grande” es como una gran síntesis de todo el libro y demuestra su contemporaneidad. Hay una metáfora que se repite a través del poema y que apunta al fenómeno de las nuevas tecnologías. Como ha indicado Fernando Operé, el poema “insinúa la existencia de un tiempo alegre y rápido que se difunde como la luz a través de los nuevos canales de comunicación” (7). Y añade unos renglones después: “Martí expresa esta serie de contradicciones como parte de la misma dualidad, ‘ellos/nosotros’, que es también, ‘ciudad/naturaleza.’ Escribe ‘me espanta la ciudad, ciudad de subterfugios y deliciosos engaños’” (8). Si bien a Martí le intimidaban y horrorizaban ciertos aspectos de la sociedad capitalista desarrollada de los Estados Unidos, era, al mismo tiempo, un ferviente entusiasta de los adelantos científicos y tecnológicos de los últimos veinte años del siglo XIX. El apóstol fue el primer escritor y periodista latinoamericano en divulgar los avances científicos y tecnológicos de Norte América en la América Latina, no solo a través de sus colaboraciones con periódicos latinoamericanos, sino asimismo por medio de algunos de sus poemas. En “Pórtico,” por ejemplo, Martí elogia la invención del pararrayos, a su inventor Benjamín Franklin y narra con entusiasmo la instalación de las inmensas chimeneas, la construcción de la nueva arquitectura que se levanta sobre los restos de la arcaica ciudad, las fábricas que se elevan para poblar el nuevo horizonte urbano de Nueva York. El gusto y la

belleza que el artista encuentra en todo ello lo acercan, siquiera por un instante, al gozo que los poetas vanguardistas profesarían por las nuevas tecnologías en la primera década del siglo XX:

Frente a las casas ruines, en los mismos
Sacros lugares donde Franklin bueno
Citó al rayo y lo ató, –por entre truncos
Muros, cerros de piedras, boqueantes
Fosos, y los cimientos asomados
Como dientes que nacen a una encía
Un pórtico gigante se elevaba.
Rondaba cerca de él la muchedumbre
..... que siempre en torno
De las fábricas nuevas se congrega:
Cuál, que ésta es siempre distinción de necios,
Absorto ante el tamaño; piedra el otro
Que no penetra el sol, y cuál en ira,
De que fuera mayor que su estatura.
Entre el tosco andamiaje, y las nacientes
Paredes, aquel pórtico
En un cráneo sin tope parecía
Un labio enorme, lívido e hinchado.
Ruedas y hombres el aire sometieron;
Trepaban en la sombra; más arriba
Fueron que las iglesias: de las nubes

La fábrica magnífica colgaron:
Y en medio entonces de los altos muros
Se vio el pórtico en toda su hermosura. (163)

Foffani acierta cuando dice que el arcaísmo es la infracción al uso de las palabras y una labor espeleológica que remueve sus capas como si también la lengua demoliera, ensanchara y remodelara en analogía con las reestructuraciones de la ciudad. Trabajo urbanístico de la lengua, lo moderno deja ver el rostro de la muerte: en “Pórtico” se habla de una construcción arquitectónica en la cual entre “los toscos andamiajes y las nacientes paredes” aparece un “cráneo” (239). Al hablante martiano le atrae la profunda transformación del mundo urbano, de la ciencia y de la tecnología, aunque le espanten otros aspectos de estos nuevos tiempos. Es ese el mundo dicotómico al cual alude con insistencia González Echevarría, es el que hace de los *Versos libres* un poemario sustancialmente diferente del romanticismo tradicional y del modernismo finisecular. En los “endecasílabos hirsutos” se atisba ya el regreso al trascendentalismo, incluso, de una vertiente de la posvanguardia, la cual se embarca en aventuras más secretas, ese movimiento hacia dentro de la vanguardia del que había hablado Fernández Retamar (325) y, sobre el cual, hablaremos después.

Hasta aquí hemos tratado algunos de los rasgos vanguardistas de la poesía de los *Versos libres* martianos. De la relación espaciotemporal de la gran ciudad y del descomunal cambio de fin de siglo han surgido los temas del naufragio, de la muerte y de la vida, externa e internamente fragmentada. No obstante, hemos percibido como el reclamo del hablante no es inconsecuente ni nihilista, sino que hay en su seno un rayo de esperanza. Hemos notado que el hablante se debate entre dos hilos discursivos dispares: el del mundo arcaico, colonial de donde proviene, y el torbellino industrializado donde vive. Los elementos proto-vanguardistas de los *Versos libres* dejan también impresa la violencia de la *guerra necesaria*

con la que Cuba aspira lograr su independencia de España. En los quince años que Martí vivió en la gran manzana se potencializa la inmigración europea a Nueva York, y se lleva a cabo un inmenso desplazamiento científico-tecnológico e ideológico, los cuales conmueven las premisas fundacionales de la vida en el planeta, todo ello, queda asimismo reflejado en los *Versos libres*.

Uno de los principales aspectos de la originalidad de *Versos libres* es el impulso espiritual que emerge de la expresión fragmentada. Detrás de la dolorosa circunstancia en que vive su autor, se ubica el sustrato último de la poesía martiana, la intención de superar las miserias terrenales, no escapando, sino penetrando a través de ellas con el verso metafísico y vocación de hombre de acción que profesa el hablante. En este aspecto, el lenguaje de los *Versos libres* anticipa la búsqueda en que incursionarían varios exponentes de la posvanguardia, lo que Olivio Jiménez describiría en su *Antología de la poesía hispanoamericana 1914-1985* como “una de las ambiciones mayores del hombre contemporáneo, su libertad total” (22-23). Dicho en simples palabras, hay un haz de fe en los *Versos libres* que busca ir más allá del dolor y de la soledad del destierro. Lo que resulta raro no es solamente la forma hirsuta y rebelde de sus poemas, sino el espiritualismo que exuda en medio de una época materialista. Se hace imprescindible tomar nota, entonces, de la resonancia que en ello guarda el texto de *Versos libres* con innumerables libros de poesía contemporánea, posvanguardista e, incluso, de etapas posteriores.

Capítulo III: Misticismo y transcendentalismo martiano

“El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el Sol, se rompe en alas.” (Martí, *La gran enciclopedia* XII:58)

Si uno de los presupuestos de la etapa culminante del arte poético modernista es el precepto del arte por el arte, si la nota sobresaliente de “la poesía pura” de la corriente hiperartística de las vanguardias intenta refugiarse en los contornos del lenguaje y depurarlo de los discursos prosaicos de la filosofía, la historia y la sociedad, en resumen, de todo lo que se puede escribir en prosa, alguna de la poesía de la corriente hipervitalista de las vanguardias (o la poesía sin pureza como la llamara Neruda en la revista *Caballo verde de la poesía* 1935) parte de la vida misma. Es un arte que, en algunos casos, penetra con verticalidad dentro de aspectos poco explorados y explotados de la vida, tales como son los sueños y la metafísica. Es una poesía, al igual que la de *Versos libres*, que expresa los problemas internos y externos del ser humano, pero cuyo fundamento último siempre yace más allá del lenguaje y el experimentalismo.

Por lo tanto, esta sección incursiona en un breve análisis de las afinidades y coincidencias que se registran entre los elementos místico y transcendental de alguna de la poesía escrita con posterioridad a los *Versos libres* de José Martí. Pero antes, con la finalidad de proyectar mayor claridad sobre nuestra disquisición, conceptualizaremos lo místico y lo transcendental dentro de un contexto universal y, acto seguido, dentro del ámbito del poemario que estudiamos. También, realizaremos una observación efímera de la ideología predominante en la época en que nuestro autor escribe este raro libro de poemas.

Misticismo, transcendentalismo y pensamiento filosófico

En este trabajo utilizamos el concepto de místico en el sentido de la persona que se comunica con lo que para él o ella es un plano de realidad más sutil y abarcadora que la del universo físico. En simples palabras, místico es considerado alguien que experimenta el contacto directo con la divinidad. Por otro lado, al hablar de transcendentalismo poético nos referimos a la superación epistémica de lo exclusivamente aparente por medio de la poesía. Ergo, existe una estrecha correlación entre mística, poesía y trascendencia. Guido Herrera ha argumentado que a través del acto poético se cura “la herida entre la cultura y la naturaleza, para consagrar en la tierra el lugar común de lo sagrado, el advenimiento de la extrañeza y el asombro, el acceso imposible al ser” (s.p.).

Los términos místico y transcendental son tan antiguos como la humanidad. Desde tiempos inmemoriales la poesía se considera el lenguaje privilegiado para vehicular el encuentro con una realidad totalizadora. En efecto, Martí vehicula la expresión de ese encuentro a través de la poesía, la cual es considerada por muchos místicos el vehículo ideal para ese encuentro. Véase, por ejemplo, los antiquísimos poemas de Rumi o, más recientemente, la poesía mística española que encarna en exponentes de la prosapia de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, entre otros. En el volumen *Martí y su concepción del mundo*, Roberto Agramonte ha llamado este aspecto “su vuelo místico, el traspasar gnoseológicamente lo meramente terreno –razón audaz, digámoslo así, no cauta–, el no poner una valla a la razón haciéndola no inmanentemente limitada a la experiencia terrena sino trascendencia, caracteriza su modo de filosofar” (237). Ese transcendentalismo no solo se limita a la manera de filosofar, sino, además, al modo de escribir poesía, tal como en breve veremos. Según Martin Heidegger en su libro *Caminos de bosque*, la filosofía y la poesía se complementan en su estadio último y totalizador. Parafraseando las palabras de María João

Neves en su ensayo “Sobre la metáfora de los claros de bosque,” el vacío o “claro de bosque”⁷ que la lógica (como rama filosófica) no alcanza a llenar a través del silogismo y la causalidad es henchido por la metáfora audaz, el símbolo y la imagen que hacen visibles las ocultas dimensiones de una realidad menos aparente.

Guarda José Martí en el ejercicio poético, filosófico y transcendental una increíble afinidad con alguna de la poesía hipervital que comienza a rescatar la tradición mística entre 1920 y 1940 y, aún más asombrosa, con algunos poetas de la posvanguardia que comienza a desplegar alrededor de 1940 como el cubano Lezama Lima, quien reclama a Martí como su maestro.

El positivismo de fin de siglo y la respuesta de Martí

Por otra parte, en la época en que Martí escribe *Versos libres*, el capitalismo industrializado irrumpe con esa fuerza más para inundar la sociedad occidental del pesimismo que Friedrich Nietzsche ilustró tanto en *La gaya ciencia* como en *Así hablaba Zarathustra*. La huella angustiosa que expresa el nihilismo se revela en el arte literario latinoamericano de la época. Por ejemplo, el hablante lírico de Rubén Darío en *Cantos de vida y de esperanza* (1906) esboza la incertidumbre en que vive el poeta en el momento de cambio: “Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto/ y el temor de haber sido y un futuro terror... ¡Y no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos...!” (49). Y es que, como bien detalla el profesor Iván Schulman:

⁷ Heidegger utiliza este término para explicar la revelación de una ocultación (véase João Neves UNL 41).

Con el desencanto frente al caos vendrá la alienación del artista. El positivismo, filosofía materialista y a la vez idealista, desde mediados del siglo XIX intensifica el proceso, al someterlo todo-sociedad, familia, religión- al escrutinio de los esquemas ideológicos de Comte o Spencer cuyas preocupaciones van dirigidas al análisis de las características de las etapas históricas de la colectividad. En un ambiente socio-político cuyo énfasis es el desarrollo del sector económico de la sociedad, y para la cual los valores culturales y la función del artista constituyen una preocupación menor, sino nula, el artista siente un desplazamiento que se intensifica con los años, deparándole el papel de un marginado inútil, o de una figura decorativa. (50)

Por encima del ámbito positivista y del dolor causado por la ausencia de su hijo amado y, sobre todo, debido a la desventura del destierro y la patria o, como la llamara Cintio Vitier, “la región volcánica” (382) de su circunstancia, se eleva el hablante místico los *Versos libres*.

Por su parte, la vertiente transcendental de la posvanguardia (heredera de un rico acervo universal místico), según Roberto Fernández Retamar, intentará, como su principal objetivo, una penetración de la realidad y una búsqueda de aventuras más secretas (325). En este tipo de lírica el bardo quiere participar de nuevo en lo absoluto, parafraseando las palabras de Octavio Paz: la voz poética se convierte en un ente liberado de las estructuras de poder pues su comunicación es la consecuencia de un contacto con las esencias del ser y del universo y, por lo tanto, no requiere la aprobación de potestad alguna. A lo cual añade Paz que la penetración hacia la entraña misma del universo convierte al poeta

en un ser peligroso, pues su actividad no beneficia a la sociedad; verdadero parásito, en lugar de atraer para ella las fuerzas desconocidas que la religión organiza y reparte, las dispersa en una empresa estéril y antisocial. En la comunión, el poeta descubre la

fuerza secreta del mundo, esa fuerza que la religión intenta canalizar y utilizar, a través de la burocracia eclesiástica. Y el poeta no solo la descubre y se hunde en ella: la muestra en toda su aterradora y violenta desnudez al resto de los hombres. (100)

Para Martí, así como para los poetas transcendentales de la posvanguardia, la poesía es un instrumento de liberación total, y por el sendero de sus *Versos libres* el prócer cubano crea, al mismo tiempo, una comunión con el estado de realización espiritual del que hablan los *Vedas* o con del éxtasis que dejan impreso en sus textos poéticos los místicos hispanos del Siglo de Oro. El conocido crítico, novelista y ensayista venezolano, Mariano Picón Salas puntualizó a cerca de este elemento poco estudiado de la poética martiana:

Los versos de Martí son acaso los que corresponden más en español al concepto goethiano de la poesía ingenua. Y aunque la complejidad. . . evoque a veces al conceptismo barroco, quizás esté más cerca de los grandes místicos españoles, de Santa Teresa o San Juan de la Cruz. . . Ser místico en una edad positivista, y sin negar, tampoco, las razones pragmáticas de la época es una de las tantas sorpresas martianas. (503)

En los *Versos libres*, hay momentos en que somos testigos del acto transcendental a través de los elementos de la naturaleza, así como por medio de los conceptos de amor, sacrificio y dolor que ayudan al hablante a penetrar los dilemas y misterios de la vida. En este proceso Martí, el místico, elucida una poesía, una visión intuitiva del mundo. El poema “Siempre que hundo mi mente” funciona como una especie de arte poética que facilita nuestra interpretación del aspecto místico presente en los *Versos libres* y en casi toda la escritura martiana. En esta composición el hablante martiano penetra los confines de la realidad física

y percibe “los hilos” de “la juntura” del universo a través de una lectura que trasciende las apariencias externas, el artificio creado por la mano del hombre, y las normas de escribir poesía. Plantea que la poesía de los nuevos tiempos “no se amasará de las edades muertas: / Sino de las entrañas exploradas del Universo” (136). Son versos que divisan la unión universal y la transcendencia de sus contradicciones. “Universo” es escrito con mayúsculas y toma el lugar más alto en la poética martiana. Para Martí la flor de la nueva poesía será inmortal, pero primero, ha de combatir para abrirse paso entre las contradicciones:

Siempre que hundo la mente en libros graves
La saco con un haz de luz de aurora:
Yo percibo los hilos, la juntura,
La flor del Universo: yo pronuncio
Pronta a nacer una inmortal poesía.
No de dioses de altar ni libros viejos
No de flores de Grecia, repintadas
Con menjurjes de moda, no con rastros
De rastros, no con lívidos despojos
Se amansará de las edades muertas:
Sino de las entrañas exploradas
Del Universo, surgirá radiante
Con la luz y las gracias de la vida.
Para vencer, combatirá primero:
E inundará de luz, como la aurora. (*Poesía completa* I: 136)

Ya se ha señalado que el espiritualismo martiano no es compatible con sectarismos ni dogmas religiosos, y que intenta sumergirse en la esencia misma de las escrituras para exhumar de ellas “un haz de luz de la aurora” y “una inmortal poesía.” No cree el hablante místico en los artificios de las tradiciones religiosas ni en la lectura superficial de los libros sagrados. Por eso declara: “No de dioses de altar ni libros viejos/ No de flores de Grecia, repintadas.” Tampoco cree que las escuelas poéticas del momento puedan lograr la “juntura del universo” con “menjurjes de moda,” sino que la nueva poesía ha de emerger ungida “con la luz y las gracias de la vida,” aunque tenga para ello que combatir como un guerrero (lo cual explica el lado hirsuto y rebelde de muchos poemas).

En el poema “Yugo y Estrella” de los *Versos libres*, “la estrella como un manto, en luz” envuelve al hombre virtuoso “que a vivir no tuvo miedo.” Por eso “se oye que un paso más sube en la sombra” (*La gran enciclopedia* XII: 77). Para Martí, hay un haz que traspasa las dualidades creador-creación. En el poema “Homagno” expresa el mismo concepto con diferentes palabras: “Talló el Creador mis colosales hombros” (*La gran enciclopedia* XII: 75). Aquí el hablante es el mismo Universo con mayúscula, por ello, sus hombros son “colosales.” En el mismo poema percibe “en la Creación (con mayúscula), la madre de mil pechos” (*La gran enciclopedia* XII: 75), o sea, la madre que se manifiesta por medio de los pechos de todas las madres del mundo. Su aproximación a la mística, sin embargo, se aleja de cualquier dogma religioso y no postula necesariamente la creencia en una divinidad personal, aunque en Martí existe desde joven una innegable preocupación por la existencia de Dios. Ezequiel Martínez Estrada hace un estudio fundamental sobre la idea de Dios desde *El presidio político en Cuba*, donde Martí hace mención de Dios por primera vez⁸.

El poeta canta el concierto del Universo en el cual se unifican los multidimensionales planos y criaturas de una realidad totalizadora. El amor, la fraternidad, la virtud, la belleza, la

⁸ Pensamos en el primer volumen de *Martí: revolucionario* (1974) de Ezequiel Martínez Estrada.

unión de todas las criaturas en un plano superior de realidad se convierten en catecismos que inundarán de luz las inarmonías temporales. Nota especial merece la concomitancia que guarda el pensamiento martiano con el pensamiento – específico de Ralph Waldo Emerson– admirado y estudiado por Martí. El apóstol publica un ensayo elegíaco en el diario *La opinión nacional* de Caracas el 19 de mayo de 1882 con motivo de la muerte del gran filósofo estadounidense. El aspecto transcendental del pensamiento martiano conlleva una ruptura de géneros literarios– no hay separación entre los diferentes tipos de escritura–, lo que nos obliga, a veces, a recurrir a su prosa. Como, por ejemplo, ahora que citamos su ensayo “Emerson” y un apunte inédito de primordial valor para comprender la anchura y visión transcendental de los *Versos libres*. En “Emerson” Martí reflexiona:

¿Y las ciencias? Las ciencias confirman lo que el espíritu posee: la analogía de todas las fuerzas de la naturaleza; la semejanza de todos los seres vivos; la igualdad de la composición de todos los elementos del Universo . . . El espíritu, sumergido en lo abstracto, ve el conjunto; la ciencia, insecteando por lo concreto, no ve más que el detalle. Que el Universo haya sido formado por procedimientos lentos, metódicos y análogos, ni anuncia el fin de la naturaleza, ni contradice la existencia de los hechos espirituales. Cuando el ciclo de las ciencias esté completo, y sepan cuanto hay que saber, no sabrán más que lo que sabe hoy el espíritu, y sabrán lo que él sabe. (Martí, *La gran enciclopedia* VIII: 140)

En la siguiente cita, el prócer realiza una crítica gnoseológica de las limitaciones empíricas que el positivismo de la época intentaba imponerle al ejercicio de la razón y amplía la connotación del término:

La razón misma me dice que no hay límite para ella; por lo que allí donde ya no tiene fundamento visible de hecho, sigo, en virtud de la armonía que su existencia y aplicaciones me demuestran, razonando lo que no veo en conformidad con lo que he visto, lo cual no es deserción de la razón, sino consecuencia de ella, y mayor respeto a ella, que el de los que la reducen a esclava del hecho conocido, y convierten a la que debe abrir el camino en mero lleva-cuentas. (Martí, *Obras completas* LXXIII: 64)

En los anteriores textos, Martí muestra gran dominio de la lógica deductiva, redefine el concepto de razón y le otorga una dimensión allende el ámbito de lo físico y del canon positivista de su época.

El magisterio de la naturaleza

Otro de los rasgos del misticismo martiano personifica a la naturaleza como guía y maestra del hombre en la tierra. Para Martí, la naturaleza es un texto universal y sagrado donde el ser humano puede encontrar el código ético y moral a fin de guiar su comportamiento individual. Entre los diversos conceptos de la vida que trató en el ensayo “Emerson,” destaca el siguiente: “La vida no es solo el comercio ni el peligro, sino, es más, el comercio con las fuerzas de la naturaleza y el gobierno de sí: de aquéllas viene éste: el orden universal inspira el orden individual” (Martí, *La gran enciclopedia* VIII: 139). Este magisterio ético y moral de la Naturaleza lo plasman los *Versos libres* en diferentes lugares. En el poema “Odio el mar” la naturaleza es personificada como una maestra que enseña al hombre el modo honrado y natural de comportamiento. Veamos el magisterio de la “Naturaleza” y cómo ha de ser su enseñanza según el hablante martiano:

También los mares,
El sol también, también Naturaleza
Para mover el hombre a las virtudes,
Franca ha de ser, y ha de vivir honrada. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 92)

El sujeto martiano explica que la “Naturaleza” ha de ser “franca” y honesta para suscitar en el ser humano la actitud moral y ética.

En cuanto al aspecto transcendental del pensamiento martiano comenta el apóstol: “El verso no ha de andar por tierra...sino por sobre ella, como las aves” (Martí, *Obras completas* XLIII: 41). Paradigma de esta concepción poética son los últimos versos del poema “Noche de mayo,” en el cual el dolor curativo se convierte en el lazo que une la circunstancia del hablante – la separación de la amada–, la Naturaleza, que hace de Universo en el poema, y el preludio emancipador de la vida en el plano metafísico:

El Universo entero,
Su forma sin perder, cobra la forma
De la mujer amada, y el esposo
Ausente, el cielo póstumo adivina
Por el casto dolor purificado. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 93)

En la estrofa anterior, el amor incondicional hacia el universo trasciende el doloroso y condicionado apego hacia la amada.

Tres bloques transcendentales: dolor, amor y deber

El dolor junto al amor y el deber son tres bloques fundacionales en el transcendentalismo de los *Versos libres*. La conexión de esos tres conceptos abstractos con el elemento transcendente de la poesía martiana se da en el hecho de que el espíritu se eleva por encima de las tribulaciones y se funde con todas las capas y niveles de energía universal, partiendo de ese triángulo conceptual. Félix Lizaso, por ejemplo, tituló una de sus obras: *Martí, místico del deber*. El riguroso cumplimiento del deber como medio que permite al hombre ascender hacia un plano superior de realidad se deja ver en el poema “Yugo y estrella:”

. . . Cuando al mundo
De su copa el licor vació ya el vino;
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! (Martí, *La gran enciclopedia* XII:76)

En “sacó contento y grave /Su propio corazón...” se muestra la ofrenda del deber que ayuda al objeto poético a ascender “en la sombra” del postrer verso. Henchidos de inmensos ecos cósmicos y de eficaz belleza, estos versos expresan el destino metafísico del hombre después de su glorioso cumplimiento del deber en la tierra, según el pensamiento martiano.

La antítesis de transformación que se encierra en los dos siguientes versos del poema “Estrofa nueva” dan fe de la obvia intención trascendente y evolutiva de un plano inferior a uno superior de existencia: “Naturaleza siempre viva: el mundo / De minotauro yendo a mariposa” (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 84). Dicho de otro modo, aunque los *Versos libres* están imbuidos por elementos de la naturaleza característicos de la tradición romántica, en este poemario la naturaleza no aparece como el resultado de un presupuesto predeterminado ni estático, sino en virtud de ente vivo, activo y transformador, tal como se ve en algunos exponentes de la poesía hipervital de la vanguardia y en el trabajo de varios de los poetas posvanguardistas. Por eso el poema y la “Estrofa nueva” se sale de todos los moldes formales prescritos por las escuelas poéticas del momento en que se escriben y, por ende, “ni en tercetos ni en octava estrecha / Ni en remilgados serventesios caben” (Martí, *La gran enciclopedia* XII:84). Para Martí la naturaleza oculta un misterio superior detrás de sus múltiples formas. El poeta ve en la Naturaleza (con mayúsculas) la realización y fuerza motriz de nuevos hechos y formaciones, el camino que conduce a la superación de la dialéctica causa-efecto o dualismo cartesiano.

En el *Discurso del método* (1637), cuarta parte, René Descartes describe, entre otras cosas, las dos sustancias de las que está compuesto el universo. Para el filósofo y matemático francés el ser humano se compone de una parte material, el cuerpo biológico, y de otra espiritual, el alma. Sin embargo, Martí transgrede la frontera materia-espíritu de la naturaleza en la poesía de los *Versos libres*. Una de las instancias del volumen que mejor revela esa unión se encuentra en los primeros nueve versos del poema “Medianoche:”

¡Oh, qué vergüenza!

El Sol ha iluminado La Tierra; el amplio mar en sus entrañas

Nuevas columnas a sus naves rojas

Ha levantado; el monte, granos nuevos
Fundó en el curso del solemne día
A sus jaspes y breñas; en el vientre
De las aves y bestias nuevos hijos
Vida, que es forma, cobran; en las ramas
Las frutas de los árboles maduran. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 73)

Los elementos naturales personificados funcionan a modo de una síntesis en la cual se borran las fronteras entre creador y creación, amada y amado, buscador y buscado. Unos versos después, en la misma composición, enumerando de nuevo una cadena de acontecimientos dinámicos, citará el poeta, a modo de experiencia mística, la inseparabilidad entre esa “sed de amor” y “cuanto vivo el Universo habita:”

¡Oh, sed de amor! Oh, corazón prendado
De cuanto vivo el Universo habita:
Del gusanillo verde en que se trueca
La hoja del árbol; del rizado jaspe
En que las ondas de la mar se cuajan... (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 73)

Aquí vemos al genio integrador de Martí mezclar las ideas creacionista y panteísta del universo. Martí cree en la totalidad del universo, para él el universo es el único Dios, en esto precisamente consiste el fundamento de su poesía mística. Luego, para nuestro autor, no hay separación entre el creador y creación, usa una imaginaria de lo natural en la cual trata de borrar las fronteras entre lo físico y lo metafísico. “Que la filosofía martiana,” comenta el profesor Agramonte –identificada a la de Whitman– “participa de una suerte de panteísmo

estético-metafísico . . . es obvio” (164). Esta cita de Agramonte confirma, lejos de descalificar, las características pre-hipervitalistas o pre-neorrománticas presentes en los *Versos libres*, puesto que dentro del diverso y complejo entramado de la corriente neorromántica de las vanguardias, existe un subgrupo que profundiza—tal como lo he citado ya de Fernández Moreno— elementos poco explorados y explotados de canon romántico, tales como el misticismo, el transcendentalismo, los sueños y otros aspectos de la psiquis no racional del ser humano.

Carlos E. Cenzano ratifica lo que habíamos sospechado: “Para Martí el destino humano estaba por encima de las construcciones discursivas de una tradición signada por relatos apocalípticos, que al romper con su herencia cultural—como lo hace en tantas diferentes instancias—tiene la posibilidad de recopilar en otras un saber más vinculado a las esencias del ser y menos vulnerable al drama existencial en que el universalismo occidental sumió al hombre de esta civilización” (67). Y es que el apóstol hace suya la herencia cultural e histórica universal.

En otra parte de su extenso volumen sobre *Martí y su concepción del mundo*, Agramonte corrobora que en contraste con los poetas románticos de la vieja Europa que hicieron del escepticismo y de la duda una profesión, realza Martí el mensaje de esperanza y de fe positiva, armoniosista, filosófica y religiosa de Walt Whitman (100). No solo está la concepción martiana del mundo en oposición con la de los poetas románticos, sino también con la de algunas tendencias modernistas y con la de algunos vanguardistas extremos, por ejemplo, el dadaísta Tristán Tzara. Matei Calinescu justifica nuestra anterior nota, cuando comenta que “la negación modernista de la estética de la transcendencia, del ideal de la permanencia [es una] negación que inspira ciertas tendencias vanguardistas extremas” (8). Martí, en cambio, penetra la realidad tangible (por dolorosa o desgarradora que esta parezca)

sin buscar refugio en la esencia del lenguaje o del arte, sino expresando a través de sus versos esa unidad que él cree subyace bajo el aparente drama de la existencia.

Una poesía análoga con el aspecto transcendental de los *Versos libres* la veríamos más a menudo en Latino América a partir de la segunda, tercera y, sobre todo, cuarta década del siglo XX. No es que redefinan estos poetas lo romántico, sino que penetran dentro de los aspectos más furtivos de la naturaleza y del hombre, en eso consiste lo neorromántico. No es solo el artificio de la obra de arte, la naturaleza salvaje, las emociones, el individualismo, lo sobrenatural y la rebeldía del hablante lo que importa al neorromántico, sino la indagación de los aspectos más furtivos de todos esos elementos. Precisamente, el transcendentalismo es retomado por los poetas neorrománticos que continúan el hilo hipervital que se acerca a la posvanguardia que le sucede históricamente. Son aquellos bardos que, según Olivio Jiménez, expresan “la vibración romántica, la voluntad de potenciación totalizadora del ser” (*Antología* 21). Esos poetas – repasando la explicación de Fernández Moreno– “profundizan en la vertiente que desciende con ímpetu hacia las vetas románticas, las profundiza y llega . . . al sueño y el misticismo; la transcripción, en suma, de la psique no racional” (57).

Afinidades y coincidencias místicas y transcendentales

Lo que sí no resulta extraordinario es la influencia de la poesía martiana en el posvanguardismo del grupo Orígenes y, de manera específica, en la poesía de José Lezama Lima.

De Martí en Lezama vemos la exaltación de las propuestas de un espiritualismo que integró el poeta origenista en su estilo de vida y poesía como búsqueda de un umbral de

esperanza. También, vemos la influencia del latinoamericanismo martiano en toda la obra lezamiana, pero en este trabajo solo nos enfocaremos en lo primero.

El poema “Una oscura pradera me convida” es un excelente paradigma donde el ingrediente transcendental forma parte del complejo entramado con que José Lezama Lima construye el texto poético críptico. El hablante de “Una oscura pradera” traspasa la línea divisoria en que se encuentra para vislumbrar la hermética unidad que yace entre la vida y la muerte:

Sin sentir que me llaman
penetro en la pradera despacioso,
ufano en nuevo laberinto derretido.
.....
Extraña la sorpresa en este cielo,
donde sin querer vuelven pisadas
y suenan las voces en su centro henchido.
Una oscura pradera va pasando.
Entre los dos, viento o fino papel,
el viento, herido viento de esta muerte
mágica, una y despedida.
Un pájaro y otro ya no tiemblan. (*Antología* 441)

El “viento o fino papel” metaforiza la ausencia de límite entre el plano físico y el metafísico. Al final, la “mágica muerte” se funde con la vida, por eso, “Un pájaro y otro ya no tiemblan.” Las partes se reunifican, las fronteras desaparecen, el ser “penetra la oscura pradera despacioso” y la traspasa. El generoso empleo del verbo penetrar denota la aventura vertical

del espíritu en su viaje hacia lo desconocido, “la oscura pradera.” Veamos como Martí realiza un recorrido similar en los siguientes versos de “Hierro,” los cuales vinculan el paisaje y su influencia sobre la disposición espiritual del hablante:

Mi mal es rudo; la ciudad lo encona;
Lo alivia el campo inmenso. ¡Otro más vasto
Lo aliviará mejor!
Y las oscuras
Tardes me atraen, cual si mi patria fuera
La dilatada sombra. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 64)

En los versos martianos el poeta comienza desde su fragmentada circunstancia, la cual es descrita con el sustantivo “ciudad.” Después, se refugia en la naturaleza, asimismo, aludida en otro sustantivo: “campo” y, desde allí, por medio de la metáfora continuada hacia la patria desconocida y metafísica. Los últimos tres versos son tan oscuros como los de la “pradera” lezamiana. El hablante de “Hierro” intuye lo sobrenatural a través del misterio de la naturaleza y la poderosa atracción que ésta ejerce sobre su persona: “Y las oscuras/ Tardes” que ocultan el plano metafísico, “La dilatada sombra” o póstuma patria, dentro de la cual el hombre puede ascender esotéricamente por medio de la comunión con la naturaleza.

Por otra parte, la influencia del misticismo poético martiano o, al menos, una afinidad con la mística de los *Versos libres* se puede notar en la poesía de Gabriela Mistral (1889-1957). Mistral, más allá de ser una diligente estudiosa de la obra martiana, absorbe su aura espiritualista consciente o inconscientemente. Ya había expuesto la gran chilena su opinión crítica acerca del trascendentalismo martiano en el ensayo “La lengua de Martí:” “tal vez lo podemos afiliar entre los trascendentales, en todo caso dentro de un grupo de un

transcendentalismo muy especial: el transcendente familiar, que se mueve en un turno de grandeza y de cotidianidad, mejor que eso un grandilocuente de las ideas bajado a cada rato por la llaneza de los hábitos” (229). Advirtamos, por ejemplo, la correlación de tono y de imaginería que guardan los siguientes versos del poema “Puertas,” del volumen *Lagar*, publicado por el premio Nobel de literatura en 1954 y el elemento transcendental de los *Versos libres*:

Entre los gestos del mundo
recibí el que dan las puertas.
.....
Voy a cruzar sin gemido
la última vez por ellas
y a alejarme tan gloriosa
como la esclava liberta... (Jiménez, *Antología* 79-80)

Para el hablante de Mistral las “puertas” separan el plano el físico del metafísico. Habla de cruzar por “última vez por ellas” ante el llamado de la muerte que no se menciona, pero que está implícito en el poema, y así transcender “tan gloriosa como la esclava liberta” hacia un plano superior de realidad. Compárense la intención transcendental de los anteriores versos con los siguientes del poema “Homagno” de *Versos libres*:

Mis ojos solo, 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 cuentan de mí, y a mí dél cuentan. (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 75)

De los anteriores versos ha dicho Jorge Mañach que “el milagro histórico que fue Martí señala ese puente que tiende incesantemente entre lo celeste y lo terreno” (“Fundamentación,” 457). Los dos últimos versos revelan la dicotomía física-metafísica y el punto trascendente en que ambos planos se conectan, “mis caros ojos” que fungen en calidad de “puertas” (como en el poema de Mistral) aperturas que sirven para juntar lo conocido y lo desconocido. Ya hemos visto los versos de Mistral, cuyas imágenes parecen ejemplificar aquel comentario de José Olivio Jiménez, cuando explica que “al carácter original de [la poesía de Mistral] contribuyen no solo sus motivos y la vibración trascendente con que son sentidos, sino su lenguaje tan personal y americano,” (*Antología* 66) rasgos todos que la acercan a la obra y persona de José Martí.

Ahora, veamos como coinciden los últimos versos del poema “Homagno” de Martí con la siguiente estrofa del poema “La mirada” del poemario *La llama sobre el agua* de la destacada filósofa malagueña María Zambrano.

una especie de, circulación. La mirada recorre,
abre el círculo de la aurora
que solo se dio en un punto,
que se muestra como un foco,
el hogar, sin duda, del horizonte.
Lo que constituye su gloria inalterable. (19)

Encontramos una gran afinidad entre “mis caros ojos” del hablante martiano con la “mirada” del hablante de zambraniano. Los “ojos” del primero coinciden con la “mirada” del segundo,

mientras uno vislumbra el “cielo” el otro percibe “el hogar.” Y ese “cielo” y “hogar” no es otro que un plano de realidad metafísico al otro lado del “horizonte.” Una frontera que separa los dos planos de una misma realidad tanto para Martí como para Zambrano.

Como nota interesante, quisiera apuntar que Zambrano, cuya preocupación mística la lleva a querer penetrar lo desconocido para hacerlo visible a través de la palabra, esgrime “la razón poética” como instrumento para lograr la transcendencia. El término “razón poética” se vislumbraba ya en *Juan de Mairena*, libro de Antonio Machado, cuyo apócrifo protagonista explica que “la filosofía, vista desde la razón ingenua, es, como decía Hegel, el mundo al revés. La poesía, en cambio. . . es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, del derecho” (144). Zambrano, por otra parte, cita a Machado en su ensayo “‘La guerra,’ de Antonio Machado.” Allí, la filósofa malagueña trae a colación el famoso oxímoron sobre el cual Machado ya había escrito, pero al final lo articula con sus propias palabras: “‘Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser.’ Razón poética, de honda raíz de amor” (389).

Martí ya confería una concepción semejante a la que profesarían Machado y Zambrano años más tarde. Ese hecho se deja ver en la dialéctica poesía-filosofía que encierran los *Versos libres* y el pensamiento intelectual martiano en general.

Veamos, ahora, la aspiración metafísica que manifiesta el hablante martiano del poema “A los espacios” de *Versos libres* y comparémosla con la que exterioriza el poema “Donde habite el olvido” de Luis Cernuda:

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.
Yo sé, yo sé, porque lo tengo visto
En ciertas horas puras (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 89)

Herederero también de la tradición mística española (entre otras influencias), Luis Cernuda exhibe una obsesión por comunicar lo inefable por medio de la palabra, como en Martí, en este poeta de la Generación del 27 también se nota el deseo de trascender la fragmentación de la vida terrena:

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
disuelto en niebla, ausencia,
ausencia leve como carne de niño.
Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido. (33)

Tanto el hablante de Martí como el de Cernuda expresan añoranza por un plano libre de angustias. El hablante martiano no muestra, sin embargo, la intención de evadir la experiencia terrena, sino el deseo de liberación metafísica. Además, el hablante de “A los espacios” declara la experiencia de ese gozo como algo que no le es ajeno o que, al menos, imagina, porque confiesa que ya lo ha “visto en ciertas horas puras.” Se asemejan ambos poemas en que el hablante cernudiano quiere ir donde “habite el olvido,” mientras que el martiano aspira entregarse “a los espacios,” designios abstractos uno y otro que apuntan al deseo de

transcendencia hacia un plano sutil de una única e ineludible realidad. En suma, los dos sujetos líricos aspiran superar sus respectivas circunstancias.

Por último, observemos el notable parecido entre los versos selectos de “Las flores del cielo” de los *Versos libres* y los de “Cae la noche” del libro *Poemas a Lázaro* 1960, de José Ángel Valente. El pensamiento místico y filosófico martiano es tan sincrético como el de este poeta contemporáneo español. Valente es influido por la cábala judaica, el sufismo de la antigua Persia y el misticismo cristiano (esencialmente por medio de poetas como San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos) y, al igual que Martí, es tocado en lo hondo por las filosofías espiritualistas del lejano Oriente. Su acercamiento místico, similar al martiano, se aleja de cualquier afiliación sectaria:

Cae la noche.

El corazón desciende

infinitos peldaños,

enormes galerías,

hasta encontrar la pena.

Allí descansa, yace,

allí, vencido,

yace su propio ser.

El hombre puede

cargarlo a sus espaldas

para ascender de nuevo

hacia la luz penosamente:

puede caminar para siempre,

caminar. (121)

Aquí vemos cómo el hablante valentino configura el escabroso sendero que lleva al hombre a la vida después de la muerte. Al igual que en Martí, el hombre puede “ascender” de la ilusión terrenal y cargar su propio corazón hacia la luz para caminar eternamente, pues en ese espacio místico del encuentro con lo divino la noche de la ignorancia ya nunca cae. En “Flores del cielo,” el hablante martiano no duda ni un instante de esa pos vida y se contempla “ascendido” ya, no planteando la posibilidad, sino visualizando su realización final:

Yo, pálido de amor, de pie en las sombras,

Envuelto en gigantesca vestidura

De lumbre astral, en mi jardín, el cielo,

Un ramo haré magnífico de estrellas.

¡No temblará de asir la luz mi mano! (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 72)

Se trata de una visualización majestuosa expresada a través de una simbología refulgente. Éste, no es un hombre que “camina penosamente hacia la luz,” sino envuelto ya en el manto celestial que simboliza el poeta a través de la claridad de los astros y de las estrellas. Sin embargo, al igual que en “Cae la noche” de José Ángel Valente, lo que más abunda del aspecto místico en los *Versos libres* es el signo ascensional del que habla José Olivio Jiménez (el proceso de ascensión provocado por la circunstancia). Ese que tiende Martí entre “las tres estaciones y que hace que los poemas se lean, uno a uno y en el conjunto, como una aventura vertical del espíritu” (“Ordenación” 678).

En suma, en este capítulo hemos visto que el sustrato último de la poesía de los *Versos libres* encierra asombrosas coincidencias y parecidos con alguna de la poesía escrita por poetas contemporáneos del mundo hispano. Con todo, hemos examinado que Martí crea

expresiones dramáticas y fragmentadas muy parecidas a las de las vertientes neorrománticas de los llamados ismos a partir de la dolorosa experiencia existencial en que vive. Esa región hostil provee, sin embargo, la tierra fértil desde donde el hablante se levanta. El pensamiento vivo, en puro estado de gestación penetra el dolor y el desgarramiento para exhumar las perlas del concierto universal en el cual se esfuman las contradicciones.

Conclusiones: “¡oh, cuánto áureo amigo, que ya nunca ha vuelto!”

“Si me pedís un símbolo del mundo en estos tiempos, vedlo: un ala rota.” (Martí, *La gran enciclopedia* XII: 89)

En la presente tesis hemos examinado algunos rasgos en el poemario *Versos libres* de José Martí, los cuales preludian la veta neorromántica de las vanguardias y la vertiente transcendental de la posvanguardia.

Comentario aparte merece el hecho de que el libro se ciñe a la frontera que yace entre la vida y la muerte, lo cual aumenta el aura de misterio que rodea la obra. En la conocida carta “testamento literario” que escribe a su amigo Gonzalo de Quesada (antes de marcharse definitivamente a la guerra por la independencia de Cuba), el Apóstol deja instrucciones de cómo se habría de realizar el proceso de edición y publicación del volumen. Sin embargo, no existe un consenso entre los investigadores y compiladores en cuanto a la interpretación de los deseos del Maestro. Todo ello ha dado lugar a las múltiples ediciones que existen hoy de los *Versos libres*. No obstante, según Lourdes Ocampo, “generalmente se ha seguido el orden propuesto por Martí en un apunte índice, para los primeros poemas” (16). A pesar de las polémicas que rodean la fase de edición y restauración de algunas composiciones, el lector puede vislumbrar el carácter prístino del pensamiento moderno, moral, ético y filosófico de Martí en esta colección de poemas.

Ahora recapitularemos lacónicamente algunas de nuestras premisas para intentar responder la interrogante ¿cómo anticipan los elementos hirsutos, místicos y transcendentales de este libro la vanguardia y la posvanguardia poética del mundo hispanoparlante?

En el capítulo II vimos que el estilo poético de los *Versos libres* es influido por un sincretismo donde se mezclan el Siglo de Oro, el estilo romántico, las corrientes literarias de finales del siglo XIX y la transición del pasado colonial hacia el capitalismo ultra

industrializado y el imperialismo moderno. También, notamos que el poeta es afectado por el destierro en un espacio geográfico, cultural y lingüístico que le es ajeno, así como por la ausencia de sus seres queridos. Pero además de lo que hereda y de su circunstancia personal, lo encantador en Martí es lo que crea: imágenes al vuelo, fragmentación, desgarramiento, visiones espectaculares, en síntesis, rebeldía, unas veces contra la belleza, y otras contra el orden. Muchos de sus poemas revelan una ausencia de transición lógica entre estrofas, desintegración y desdoblamiento del yo poético, abundante uso del hipérbaton, una presencia en el lado oscuro de las cosas, la intención de aunar realidades antitéticas y el prosaísmo característico de estéticas futuras.

El cruce de caminos entre pasado y presente y el espíritu de libertad que mueve al poeta genera expresiones que no son aún canon literario en la época en se escriben. Si una palabra sirve como gozne unificador de los *Versos libres*, esa voz sería libertad. Por libertad en el pensamiento martiano se entiende no solo la libertad de su patria, sino de todos los pueblos, del individuo, del oprimido, de la creación literaria y de las ataduras terrenales. Ocampo ha afirmado con acierto que “para llegar a un conocimiento, lo más pleno posible, de la vida y el pensamiento martiano resulta imprescindible la lectura de este poemario” (15). Y es que Martí dispone su época en este libro a conciencia de que está violando las pautas de escribir poesía. De ahí la afirmación de que sus versos “tajos son... de [sus] propias entrañas –[sus] guerreros–.” De ahí su continua protesta de que son originales y auténticos.

En los *Versos libres* se repite una y otra vez el símbolo de un mundo fragmentado, de una naturaleza marginada en el espacio de la ciudad, de un “ala rota,” el espíritu de un tiempo escindido y el dolor que ello provoca. Por eso acaso encontrarían los *Versos libres* ecos cercanos en los haces neorrománticos de *Residencia en la tierra*, *Trilce* y *Poeta en Nueva York*, de Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca respectivamente. Juan Marinello ha afirmado, aludiendo a esa última comparación: “A distancia del tiempo y del

estilo, el Nueva York martiano muestra parentesco esencial con el de Federico García Lorca. En los dos grandes poetas, la urbe babilónica es como un monstruo repulsivo que les descubre y agrava sus más hondos conflictos” (148). Por otra parte, Roberto González Echevarría apunta que “Martí era consciente de lo radical de su experimento y, como los poetas mencionados, también esboza una justificación” (31). Al mejor estilo de las vanguardias que le sucederían, esa apología la esboza el autor en el prólogo del libro (que funge como una especie de manifiesto) y en varias de las composiciones del texto, comenzando por el poema “Académica.”

En el capítulo III, notamos cómo desde la fragmentación se levanta el místico de los *Versos libres*. En su búsqueda persigue lo que para él es el sentido último de la vida. Ya no se ocupa solo de la libertad sociopolítica y poética, sino del encuentro con esa realidad que él cree totalizadora y abarcadora de los múltiples niveles de realidad. El “ala,” símbolo de ligereza, espiritualidad y vehículo de ascensión del dios *Brahma* en la simbología del *Rig Veda* –libro escudriñado por Martí–es resarcida en su entereza por el poeta para ascender hacia el universo metafísico.

Hablar del aspecto místico de los *Versos libres* es hablar de pensamiento filosófico y religioso a la vez, lo cual conecta a Martí con ciertos poetas neorrománticos, posvanguardistas e, incluso, con algunos más cercanos a nosotros. El hablante martiano trasciende con las “alas” de la fe su escindida circunstancia, no para evadirla, sino para glorificarla. Por otra parte, la expresión trascendente del hablante siempre parte de la vida y va acompañada de la acción revolucionaria del poeta real. Lo místico y lo transcendental en el Martí de los *Versos libros* se da dentro de una época en lo esencial positivista, lo cual intensifica la rareza del volumen. Años más tarde, la vertiente mística y transcendental de la posvanguardia iberoamericana, esa que realiza un movimiento hacia adentro de la imaginería volátil y distorsionada de las vanguardias, regresaría a la tradición mística universal. Se

embarcaría rumbo hacia las aventuras más secretas de las que habla Roberto Fernández Retamar. En ello, la poesía de los *Versos libres* martianos encuentra una insondable resonancia con poetas de la estatura de Gabriela Mistral, José Lezama Lima y José Ángel Valente entre otros.

En resumen, este trabajo ha reunido las dos características principales de la poesía de los *Versos libres*, aparentemente opuestas, pero complementarias, cuando miramos con los ojos escrutadores del análisis: una “rota,” dividida, del destierro y de cambio hacia otra época. En ella, realiza el cubano un proceso de desmantelamiento de conexiones e ideologías, ataca el discurso académico y las normas de la escritura y, por último, da un paso en el vacío, hacia lo desconocido, lo cual queda expresado en el poema “Estrofa nueva.” Además, hay una peculiaridad mística y transcendental, el “ala” que echa a volar en busca de la unidad del concierto universal. Se siente atraído el sujeto martiano por los avances científicos y tecnológicos, pero también por los elementos de la tradición, creando en ese proceso una forma renovada de expresión poética. Las dos características entrelazadas revelan a Martí como poeta de transición que anticipa ciertos elementos de la vanguardia y de la posvanguardia poética hispana a ambos lados del Atlántico.

Obras citadas

Agramonte, Roberto. *Martí y su concepción del mundo*. Río Piedras: U de Puerto Rico P, 1971.

Alonso Yodú, Odette. "Cuba y la noche: Las dos patrias poéticas de José Martí." *Revistas UNAM* 36 (2003): 19-31.

Armas, Emilio de. *Un deslinde necesario*. La Habana: Arte y Literatura, 1978.

Breton, André. "Segundo manifiesto surrealista." *Manifiestos del surrealismo*. Trad. A. Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke UP, 1987.

Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.

Cernuda, Luis. *Donde habite el olvido*. Ed. M. A. Jiménez. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2003.

Cenzano, Carlos E., "El paradigma ético de la escritura martiana: desbordes de la modernidad." *FIU Electronic Theses and Dissertations*, 2008

Concheso, Aurelio F. "José Martí, filósofo." *Ibero-Amerikanisches Archiv* 11.1 (1937): 107-21.

Darío, Rubén. *Antología poética*. Madrid: Edad, 1998.

Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Fernández Retamar, Roberto. "Situación actual de la poesía hispanoamericana." *Revista Hispánica Moderna* 24.4 (1958): 321-30.

Foffani, Enrique. "Los versos libres de José Martí: *Poeta en Nueva York*." *CELEHIS- Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 14 (2002): 229-45.

González Echevarría, Roberto. *Isla a su vuelo fugitiva: Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: J. P. Turanzas, 1983.

Hauser, Rex. "La poética de la artesanía y las clases sociales en la obra de Martí y González Prada." *Revista iberoamericana* 55.146 (1989): 223-33.

Herrera Guido, Rosario. "Poética de la cultura." *Devenires* 7 (2003): s.p.

Huidobro, Vicente. *Altazor: poema*. Buenos Aires: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

Ibáñez Langlois, José Miguel. *Para leer a Parra*. Santiago de Chile: Aguilar, 2003.

Imbert, Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Jiménez, José O. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914 -1987*. Madrid: Alianza, 1998.

Jiménez, José Olivio. "Un ensayo de ordenación trascendente en los 'Versos libres' de Martí." *Revista hispánica moderna* 34.75 (1968): 671-84.

Jung, Carl Gustav. *El libro rojo*. Trad. V. Romero. Buenos Aires: Fundación Constantini, 2010.

Kaplan, Michael. "New York City Tavern Violence and the Creation of a Working-Class Male Identity." *Journal of the Early Republic* 15.4 (1995): 591-617.

Laraway, David P. "José Martí and the Call of Technology in 'Amor de ciudad grande.'" *Modern Language Notes* 119.2 (2004): 290-301.

Lezama Lima, José. "Muerte de Narciso." *Poesía completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970. 13-19.

Lizaso, Félix. *Ideario separatista*. La Habana: Ministerio de Cultura, 1947.

López de Ferrari, Nélica. "Positivismo e historia." *CUYO: Anuario de filosofía argentina y americana* 9 (1973): 79-114.

Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1936.

Manzoni, Celina. "Martí leído por la vanguardia cubana." *Cuadernos Hispanoamericanos* 15 (1995): 71-78.

Mañach, Jorge. "Fundamentación del pensamiento martiano." *Antología crítica de José Martí*. Ed. M. P. González. México: Cultural, 1960. 443-57.

Mañach, Jorge. *Martí el apóstol*. Barcelona: Espasa-Calpe, 1933.

Marinello, Juan. "Martí: poesía." *Anuario martiano* 1 (1969): 139-50.

Martí, José. *Abdala: escrito expresamente para la patria*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Martí, José. "Guatemala." *Obras Completas*. Vol. 7. La Habana: Editorial de Ciencias de Sociales, 1975.

Martí, José. *El presidio político en Cuba: La república española ante la revolución cubana*. La Habana: Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí, 1953.

Martí, José. "Emerson." *La gran enciclopedia martiana*. 14 vols. Miami: Editorial Martiana, 1978. VIII: 134-44.

Martí, José. *Obras completas de Martí*. Eds. M. G. Quesada y F. Peraza. La Habana: Trópico, 1942.

Martí, José. *Poesía completa*. Eds. C. Vitier, F. G. Marruz y E. de Armas. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

Martí, José. "Prólogo." *Ismaelillo, Versos sencillos, Versos libres*. Ed. M. Serna Arnaiz. Zaragoza: UNED, 2014. 53-64.

Martí, José. "Prólogo al Poema del Niágara." *Revista de Cuba* 14 (1883): 223-38.

Martí, José. "Versos libres." *La gran enciclopedia martiana*. 14 vols. Miami: Editorial Martiana, 1978. XII: 57-111.

Martínez, Estrada Ezequiel. *Martí, revolucionario*. La Habana: Casa de las Américas, 1974.

Mistral, Gabriela. "La lengua en Martí." *Letras. Cultura en Cuba*. 1 (1989): 225-41.

Morales, Carlos Javier. "Modernismo, modernidad y posmodernidad en la poesía de José Martí." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23.1/2 (1998): 249-76.

Neruda, Pablo. "Alberto Rojas Giménez viene volando." *Residencia en la tierra*. Barcelona: Seix Barral, 1976. 132-35.

Neruda, Pablo. "Sobre una poesía sin purezas." *Caballo verde para la poesía* 1 (1935): 5.

Ocampo, Lourdes. “*Versos libres*. Proyecto para una edición facsimilar de la obra martiana.”

Islas 45.138 (2003): 15-29.

Onís, Federico de. “José Martí.” *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Nueva

York: Las Américas, 1961. 318-21.

Operé, Fernando. “‘Amor de ciudad grande’ y el transnacionalismo en José Martí.” *Hispanic*

Poetry Review 5.1 (2003): 1-9.

Ortega, Norma Angélica. *Vicente Huidobro Altazor y las vanguardias*. México: UNAM,

2000.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Madrid: Seix Barral, 1990.

Perniola, Mario. “El iconoclasma erótico de George Bataille.” *Andamios* 11.24 (2014): 151-

64.

Picón Salas, Mariano. “Arte y virtud en José Martí.” *La conquista del amanecer*. La Habana:

Casa de las Américas, 1992. 503-04.

Piñera, Virgilio. “La isla en peso.” *La isla en peso: Obra poética*. Ed. A. Arrufat. Barcelona:

Tusquets, 2000. 37-49.

Schulman, Iván A. *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*.

México: Cuadernos Americanos, 1984.

Schultz, de Mantovani, Fryda. *Genio y figura de José Martí*. Buenos Aires: U de Buenos

Aires P, 1968.

Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1996.

Tejeda, Ada María. “Elementos expresionistas en la poesía de Martí.” *Dai Modernismi alle*

Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo, 1990). Eds. C. Prestigia y M. C. Ruta. 1 vol. Palermo: Flaccovio, 1991. 53-70.

Valente, José Ángel. “Poemas a Lázaro.” *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg /

Círculo de Lectores, 2006. 121.

Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, 1932.

Vela, David. *Martí en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1954.

Vitier, Cintio y Fina García Marruz. *Temas martianos*. La Habana: Instituto del Libro, 1969.

Zambrano, María. “‘La guerra’, de Antonio Machado.” *Hora de España: Antología*. Ed.

Francisco Caudet. Madrid: Ediciones Turner, 1975. 381-390.

Zambrano, María. “La mirada.” *La llama sobre el agua*. Ed. M. F. Santiago Bolaños.

Alicante: Aitana, 1994. 19.