

mostrando en un plano teórico qué es el poeta o mostrándose a sí mismo a través de la propia obra. Cuando Bécquer apunta: "Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son"¹⁶, está definiéndose a sí mismo con el pretexto de tecrizar acerca de la esencia del poeta. Y, para enfatizar la enorme diferencia que hay entre la especie poeta y el resto de las cosas que existen en el universo, utiliza la palabra seres en lugar de hombres, que hubiera sido lo propio, ya que el tenor del ensayo suponía en todo momento el nivel intelectual. En cuanto a la segunda manera de autodefinirse, J.P. Díaz, en su libro Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía, la explica claramente para el sevillano, mientras que en el caso de Martí, los ejemplos más rotundos son aquellos en los que ejercita la comprensión lírica de otros autores, afines a él, o la descripción de escenas y paisajes evocadores de su subjetividad. Así lo vio Federico de Onís: "Su interpretación de la historia es siempre poética y subjetiva: al retratar a otros se retrata a sí mismo. En su visión de la realidad circundante las escenas y los

¹⁶. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias a una mujer", II, en Rimas, Madrid, Castalia, 1976, p.231.

paisajes son estados de su propio espíritu."¹⁷ Sin embargo, una manera más directa de autoexpresarse, común a los dos autores, y en la que podemos ver reminiscencias de Bécquer en Martí, es la conjugación de verbos de existencia y acción, normalmente en presente, en primera persona del singular y con apoyo del pronombre correspondiente: yo. No hay otra expresión que contenga en un modo tan pleno, rotundo y sintético la caracterización subjetiva del emisor.

Si bien es Bécquer quien populariza el recurso al yo-centro anafórico, cabe hablar de unos antecedentes, cercanos al sevillano, que le sirven de modelo. El primero es un poema de Larrea, publicado en 1853, bajo el título "El espíritu y la materia", que a su vez pudo tener influencias de otro de Rückert. De las treinta y seis estrofas del poema de Larrea, seis comienzan por Yo soy... o Yo dirijo... y otras trece por Soy..., y soy..., aparte de otras que comienzan directamente por verbos en primera persona (vivo, doy). Sin embargo, el poema de Larrea escoge protagonistas abstractos del Yo: el espíritu y la materia; cuando el poeta habla, no hace mención alguna de su yo si no es con relación -y siempre subordinado- a lo que han dicho antes los protagonistas

¹⁷. ONÍS, Federico de, "José Martí. Valoración"... p.19.

abstractos. El segundo es un poema de Juan de la Puerta Vizcaíno -amigo personal de Gustavo, a quien dedicó sus versos- titulado "El aire"¹⁸, compuesto por trece seguidillas, y en el que encontramos expresiones como "Yo entre mis alas llevo", "ya soy brisa suave", "yo acaricio a mis hijas", "yo soy el que...", "Yo no puedo perderme", "mas soy la vida", etc. En este poema la posición céntrica y omnipresente del aire es preludeo y quizá imagen de la posterior caracterización moderna del poeta como ser inspirado y provisto de un lugar privilegiado dentro del universo de las cosas. En Bécquer no sólo se aplica ese recurso en la rima V -de la que se señalan como fuentes las composiciones de Larrea y Vizcaíno-, sino que podemos observarlo en muchas otras: en la I ("Yo sé de un himno", "Yo quisiera escribirle"), II ("Eso soy yo que al acaso"), XI ("Yo soy ardiente", "Yo soy un sueño", "Yo soy el símbolo"), XIV ("Yo sé que hay fuegos fatuos"), LIX ("yo sé cuál", "yo conozco", "y yo lo sé", "Yo sé cuándo", "yo sé por qué", "yo penetro", "yo que no siento ya"), y con menos profusión o más veladamente

¹⁸. Esta fuente fue propuesta por Sebald en 1981. Su artículo, publicado en los Cuadernos Hispanoamericanos, pasó luego a formar parte de una colección de estudios seleccionados por el mismo autor, con el título general de Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, Taurus, 1995, dentro de la serie "El escritor y la crítica". En concreto, su trabajo es "Juan de la Puerta Vizcaíno en la vida y la rima V de Bécquer" (pp.139-153). En la p.150 comenta, después de transcribir el poema de Vizcaíno: "Estos versos deberán desde ahora en adelante considerarse como una de las dos principales fuentes de la rima V de Bécquer..."

en muchas más: XVI, XVII, XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXIX, LXIII, LXVIII, etc. Y de Bécquer a Martí: varios son los autores que han hallado huellas de Bécquer en la poesía martiana al tratar este punto¹⁹. Haciendo un rápido recorrido por la poesía del cubano llama la atención que las obras más prolijas en el recurso del yo enfático son precisamente las más personales: Ismaelillo y, sobre todo, Versos sencillos, independientemente de su localización en el tiempo, ya que Ismaelillo es una obra temprana y Versos sencillos de madurez.

En las primeras composiciones del prócer caribeño (desde las famosas de 1868 hasta la etapa mexicana) se observa, a pesar de un tono general más becqueriano, una menor utilización del yo, quizá porque todavía, a esa edad, la función del poeta para Martí no ha llegado a representar el papel céntrico que luego tendrá, y el ímpetu revolucionario juvenil, exacerbado por las circunstancias adversas de su vida, viene a convertirse en el centro de sus pensamientos. La poesía de la existencia, donde la intimidad ya no es puro sentimentalismo de adolescente, sino poética concebida,

¹⁹. Schulman, por ejemplo, en Símbolo y color... pp.42 y ss., reparando en el valor simbolizador de lo que suele acompañar a las expresiones "yo soy...", etc; otros, como Florit (p.139) y Torres-Morales (pp.130-132) en sus artículos respectivos sobre Bécquer y Martí; Clinkscales, en el capítulo dedicado a la influencia de Bécquer en Cuba, de su obra citada Bécquer in Mexico... p.71.

subjetividad ya dominada por una concepción de lo interior, empieza a vislumbrarse en Ismaelillo, donde hablar de su hijo es, en definitiva, hablar de sí mismo. Véanse las siguientes expresiones de su yo: "Yo sueño con los ojos"; "Sé de brazos robustos"; "¡Y yo doy los redondos/ Brazos fragantes"; "Y yo besaba"; "Yo suelo, caballero"; "¡Hijo soy de mi hijo!"; "Yo sé que tus dos ojos"; "Y yo en el agua fresca/ (...) / bañaré sonriendo"; "Ya miro en polvareda"; "Yo fiero rehúso"; "Yo no lo quiero"; "Yo nunca bebo"; etc.

En Versos libres la densidad es menor, quizá por ser un libro copiosamente simbólico y, por decirlo así, menos humano o, donde lo humano queda algo encubierto por el exceso de simbología. Sin embargo, pueden observarse algunas expresiones tan tajantes como ésta del prólogo: "Yo lo he visto, yo."²⁰

En los Versos sencillos se llega a una culminación del proceso interiorizador, donde la autodefinición es mucho más clara. Enumerar todos los ejemplos se haría interminable. Baste señalar que son más de treinta las estrofas -o versos- que comienzan con el yo enfático y más de ochenta versos con el verbo sin el apoyo del yo,

²⁰. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.131.

demarcando el mismo tipo de autodefinición. He aquí algunas muestras: "He visto vivir a un hombre"; "Gocé una vez, de tal suerte"; "Odio la máscara y vicio"; "Tengo yo en mi corazón"; "Quiero a la tierra amarilla"; "Soy el amor: soy el verso!"; etc. A propósito de esta obra, ha sentenciado Florit: "Es el yo de la poesía becqueriana convertido en un yo más personal por Martí, pero que en definitiva no será otra cosa."²¹ Y no es casualidad que las mayores coincidencias o aproximaciones entre los dos autores se dan alrededor de dos verbos fundamentales: ser y saber (yo soy, yo sé, etc.), amén de otros verbos que aparecen con mayor frecuencia, como querer, ver, etc. Ser y saber demarcan las dos funciones primordiales del "yo-centro": aquello con lo que me identifico y aquello a lo que mi conocimiento alcanza.

Quiero mencionar, por último, otra influencia que se ha señalado en la formación del "yo" martiano. Se trata de un poema de Emerson, el pensador que tanto influyó en el tratamiento martiano de la Naturaleza, en diversas cuestiones de índole filosófica. El poema se titula "A Mountain Grave", y fue escrito en 1831. En concreto, el autor que ha señalado este contacto, afirma que la mayor vinculación existente entre el poema de

²¹. FLORIT, Eugenio, "Bécquer en Martí... p.139.

Emerson y el XXIII de Versos sencillos consiste en "la enunciación en primera persona, mediante la cual el yo poético ofrece una visión anticipada de la propia muerte."²² A nuestro juicio, sin negar la existencia de ese yo poético en los dos poemas, lo que más resalta es la consideración optimista de la muerte y los símiles con que se desarrolla esa idea. Pero éste es otro problema. Pensamos que lo que demuestra Ballón en el trabajo es precisamente el préstamo temático y no la presencia del yo, pues éste se introduce con una vehemencia mucho mayor en otros poemas de Martí (sobre todo en los primeros de Versos sencillos) y tampoco parece ser el hilo conductor de "A Mountain Grave". A pesar de todo, la observación de Ballón es interesante, ya que descubre influencias claras del pensador americano en Martí. Concluimos, por tanto, que la formación del yo poético martiano tiene mucho más de Bécquer que de cualquier otro autor, y termina por llevar hasta las últimas consecuencias la primigenia respuesta romántica -ahora moderna- a la pregunta crucial: "¿qué soy yo?"

²². BALLÓN-A, José Carlos, Anatomía cultural: de Emerson a Martí, Michigan, Ann Arbor, 1985, p.96. La publicación definitiva se titula Anatomía cultural americana: Emerson y Martí, Madrid, Pliegos, 1986.

LA ESENCIA DE LA POESÍA

(Respuesta a la pregunta ¿en qué
consiste lo que hago?)

"... la meditación sobre la
poesía, su voluntad de hacerse
consciente de ella, son en él
<Bécquer> una constante, hasta
el punto de que, a menudo, su
tema poético es la meditación
sobre el hecho poético. En sus
obras en prosa ha dejado,
además, abundante y preciso
testimonio de esas
preocupaciones."

(José P. Díaz)

La excelencia del yo poético guarda relación directa con el valor de la poesía y, en parte, depende de la consideración hacia ella. Cuanto mayor es la relevancia del producto, más se encarece la figura del creador. Por eso, la primera medida que el trabajador-poeta debe tomar es la salvaguarda, a toda costa, de la poesía. Ya hemos hecho referencia a la polémica decimonónica sobre la decadencia o auge de la poesía. Veamos ahora en qué términos se plantean la cuestión los primeros modernos. Bécquer asegura que la poesía no depende de las modas o de los tiempos, ya que ha de existir mientras sigan existiendo los objetos que son materia de poetización, es decir, todo lo bello, lo triste, lo misterioso, lo humano, la naturaleza, el amor, etc. La rima IV, publicada pocos meses antes de su muerte (12 de marzo de 1870) en La Ilustración de Madrid, no necesita aclaración alguna:

"No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira;
podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la humana ciencia no descubra
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras al humanidad siempre avanzando
no sepa a do camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;
mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa
¡habrá poesía!"²³

Ni el tema ni los procedimientos estilísticos son nuevos. Autores como Dámaso Alonso, Gamallo Fierros, Icaza, Nicolás Heredia, Díez-Canedo y Cossío, entre otros, han hecho notar el fuerte débito de Bécquer a

²³. BÉCQUER, G.A., Rimas... pp.104-105.

favor de Anastasius Grün quien, en su obra Blaetter der Liebe (1830), escribía: "¿Cuándo, pues, oh poetas, os cansaréis de cantar?, ¿cuándo terminaréis el eterno y añejo cántico? -¿Acaso no se ha vaciado mucho tiempo ha el cuerno de la abundancia? (...) -Mientras el carro del sol recorra su azulada senda y alcancen a mirarle ojos humanos; -mientras el cielo cobije las tempestades y los relámpagos y haya un alma que tiemble ante su furor; (...) -mientras los ojos tengan lágrimas y penetre el dolor en el pecho; -permanecerá en la tierra la poesía y en su compañía caminará alegre el que ella iniciare."²⁴

Dos cosas hay que hacer constar: en primer lugar, la fuerza de la rima de Bécquer en contraposición con la suavidad del poema de Grün; en segundo, el tono excesivamente melancólico e inseguro del alemán en contraste con la orgullosa seguridad del español; en éste se confirman dos actitudes: la absoluta certeza de la eternidad de la poesía (ninguna palabra en Grün es tan rotunda como el **siempre** de Bécquer, a final de verso, ante pausa y provocando un encabalgamiento) y la posición privilegiada que corresponde al poeta por ser el mentor de la poesía, posición céntrica y elevada. La introducción de esta temática en Hispanoamérica se

²⁴. La traducción es de Milá y Fontanals, en el Diario de Barcelona, 1854. Cit. por COSSÍO, J.M. de, "Bécquer y Grün", en SEBOLD, R.P., Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid, Taurus, 1985, p.136.

realiza desde una triple interacción: Grün es recogido tanto por Sellén como por Bécquer pero, es posible que, a su vez, Sellén estuviera algo influido por Bécquer. Ya lo comentó Clinkscales: "One is puzzled to know whether American poets writing on the same theme are influenced by the German, the Spaniard, or the Cuban. Sellén's translation seems inspired somewhat by the rima. (...) Antonio's translation of the German poem comes very close to Bécquer's theme."²⁵

La formulación de la existencia de la poesía y de su importancia, no sólo se advierte en los términos hasta ahora descritos. Bécquer incide siempre, con uno u otro símil, en la idea de la sobreexistencia de la poesía, independiente de la existencia del poeta. Eso no quiere decir que la función del poeta sea superflua sino todo lo contrario: la poesía trasciende al poeta mortal porque éste se encuentra en disposición -siendo perecedero- de crear algo inmortal. Pero sólo el artista genial es capaz de hacerlo, como ocurre con Maese Pérez:

"Por vía simbólica, nos sugiere Bécquer esta misma idea en dos leyendas: 'Maese Pérez el Organista' y 'El Miserere'. En la primera, a través del hecho de que, aun desaparecido el organista, el espíritu del arte sigue impulsando

²⁵. CLINKSCALES, Orlina, Bécquer in Mexico... p.52.

las teclas (...).

También espíritus venidos del más allá continúan entonando el miserere ideal, el Miserere de la Montaña, cuando el músico peregrino ha perdido el sentido y no puede ya escucharlo."²⁶

Hemos observado una evolución desde Grün a Bécquer, pero no deja de ser un avance dentro del romanticismo. Los procedimientos literarios e ideológicos de Bécquer en su rima IV (con excepción quizá del complejo de superioridad latente en el poema) y en las leyendas citadas son todavía muy románticos. Para reflejarlo con claridad basta con enfrentar esos textos con aquéllos que en Martí ofrecen ideas similares. En el poema "Antes de trabajar", de Flores del destierro, escribe Martí:

"Antes de trabajar, como el cruzado
Saludaba a la hermosa en la arena,
La lanza de hoy, la soberana pluma
Embrazo, a la pasión, corcel furioso
Con mano ardiente embriado, y de rodillas
Pálido domador, saludo al verso.

Después, como el torero, al circo salgo
A que el cuerno sepulte en mis entrañas
El toro enfurecido. Satisfecho
De la animada lid, el mundo amable
Merendará, mientras expiro helado,
Pan blanco y vino rojo, y los esposos
Nuevos se encenderán con las miradas.

²⁶. GARCÍA-VIÑÓ, M., "De la estética de Bécquer: dos afirmaciones y una metáfora", Revista de Ideas Estéticas, 27 (1963) p.309.

En las playas el mar dejará en tanto
Nuevos granos de arena: nuevas alas
Asomarán ansiosas en los huevos
Calientes de los nidos: los cachorros
Del tigre echarán diente: en los preñados
Arboles de la huerta, nuevas hojas
Con frágil verde poblarán las ramas.

Mi verso crecerá: bajo la yerba
Yo también creceré: ¡Cobarde y ciego
Quien del mundo magnífico murmura!"²⁷

En este admirable poema la personalidad estilística de Martí sobresale por encima de cualquier adscripción a escuelas o movimientos literarios. Ahora bien, la idea general está en consonancia con el timbre de aquellos poetas que quieren definir y dar entidad a su trabajo intelectual. Martí, como los magos, hace aparecer al verso -a la poesía como dedicación- en el momento más inesperado; lo presenta y lo exhibe (estrofas 1a y 2a). Después, anuncia su destino: la abundancia de verbos en tiempos futuros, colocados con aplomo (echarán, crecerá, poblarán, asomarán) producen el mismo efecto que el ¡habrá poesía! de Bécquer, toda vez que los símiles son diferentes y la alusión al tema algo más velada, pero no por ello menos insistente. Los tres últimos versos consiguen aclarar la conclusión final: mis versos me trascenderán (es decir, habrá poesía aunque no esté yo) y debido a esa trascendencia yo también seré capaz de

²⁷. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, pp.250-251.

trascenderme. Si Bécquer termina en la eviterna existencia de la poesía, Martí declara, sometido a un efecto de manriqueñas resonancias, que gracias a la obra perenne el autor también permanece. La inmortalidad de la poesía tiene en Martí, en otras ocasiones, influencias de la concepción emersoniana del universo y, a partir de los primeros años ochenta, enfoca la esperanza desde la visión de los tiempos de cambio y el surgimiento de una época nueva, para la poesía y la humanidad en general. Ahí radica su modernidad. Véase el siguiente poema:

"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."²⁸

Aquí la enunciación es mucho más clara, y no

²⁸. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.302. La elaboración teórica del sentido de esperanza en una nueva era para la humanidad y, por tanto, también para la poesía, es propuesta por Martí en varios artículos de su obra en prosa, como algunos publicados en la Revista Venezolana, el comentario acerca de Casal o el prólogo al Poema del Niágara. Todo ello se aclara convenientemente en nuestro trabajo "Martí, Darío y la definición del modernismo", que transcribimos en el anexo final de este trabajo.

necesita investigación alguna. Conviene observar, no obstante, que los verbos en futuro (inundará, combatiré, surgirá) ejercen la misma función que los del fragmento anterior. Para Martí, como para Bécquer, la fuerza de la poesía es lo que la convierte en inmortal. Contra el poder de la destrucción, despliega Martí sus versos:

"¿Qué importa que tu puñal
Se me clave en el riñón?
¡Tengo mis versos, que son
Más fuertes que tu puñal!"²⁹

Efectivamente, la potencia de la poesía es inabarcable. Pero no todo lo escrito en verso es poesía, ni toda la poesía tiene la misma fuerza. Varias veces hemos acudido a los textos en que Martí desprecia un tipo de poesía inútil, excesivamente preciosista, etc. Para llegar a conocer dónde radica la esencia de la verdadera poesía hay que retomar otra antigua polémica, de origen romántico, que penetra en el siglo XIX. Su base es la consideración del carácter casi mágico del sentimiento, que confiere a la realidad poética un estatuto especial. Lo poético es, así, lo ligado al sentimiento, a lo emocional, como reacción al excesivo racionalismo dieciochesco. Conforme avanza el XIX, esta idea se va alimentando de los presupuestos teóricos que encuentra

²⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.113.

a su paso, como el de la utilidad de la poesía, su necesidad, el cambio de mentalidad en el mundo occidental, las tendencias impresionistas, el positivismo, etc. en el arte, la concepción del artista como individuo singular, superior por su especial sensibilidad, el cual, sin grandes esfuerzos y sin el concurso del aprendizaje, ejecuta una creación sumamente original, inasequible para su factura, a los que carecen del genio poético. La enunciación de tal principio, completo ya en los románticos del XIX y en los primeros poetas modernos, comenzó a fraguarse en las teorías de Herder sobre la poesía del pueblo, en la defensa de la poesía natural de Novalis, etc. No obstante, el inicial opositor de los dos tipos fundamentales de poesía (natural y artificial) fue Schlegel, el cual pudo influir en románticos franceses como Fauriel y otros, y a su vez éstos en los españoles.³⁰ Concretamente, de Fauriel debe de proceder la teoría que Bécquer propone:

"Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

³⁰. Recojo las opiniones de Dámaso Alonso en su trabajo "Originalidad de Bécquer", ya citado, p.521.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiera el sentimiento con una palabra y huye; desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso.

Cuando se concluye aquélla, se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción.

Cuando se acaba ésta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre.

La una es el fruto divino de la unión del arte y de la fantasía.

La otra es la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión."³¹

Aunque las ideas no sean totalmente originales, el mérito de Bécquer estriba en haberlas introducido en el mundo hispánico como doctrina precisa, como poética a la que llaman los tiempos premodernos (en Bécquer, de algún

³¹. BÉCQUER, Gustavo Adolfo, Prólogo a La Soledad, de Augusto Ferrán, en Rimas... pp.187-188.

modo, ya modernos). En palabras de Dámaso Alonso, "el gran hallazgo, el gran regalo del autor de las Rimas a la poesía española, consiste en el descubrimiento de esta nueva manera que, con sólo un roce de ala, despierta un acorde en lo más entrañado del corazón..."³², es decir, el hallazgo no sólo de la distinción entre los dos tipos de poesía, sino también de la introducción del segundo. ¿Y Martí? Resulta curioso observar cómo a lo largo de su producción crítica revela los mismos sentimientos que el sevillano, cada vez más elaborados. Sus primeros trabajos ya aportan ideas similares, como aquél de 1875 (recuérdese que había palpado el ambiente cultural español de 1871 a 1874) en el que describe:

"es aquella poesía, como poesía del cerebro, vaga y hermosa a veces, con la hermosura del follaje; es la otra manera, como poesía del corazón, savia vital, robusta como el árbol que se levanta desde los senos de la tierra, ruda a las veces como el tronco que en sí mismo se enrosca y se envuelve. Aquello fatiga: esto cautiva..."³³

Incluso la forma de oponer los términos parece becqueriana. Sin embargo, a juzgar por los testimonios

³². ALONSO, Dámaso, "Originalidad... p.523.

³³. MARTÍ, José, O.C., Lex, t.II, p.785.

de Schulman³⁴, parece que no hay imitación consciente o influencia directa, porque no es probable que en 1875 José Martí hubiera leído el prólogo a La Soledad, pues no estaba incluido en la edición de las obras de Bécquer que se hizo en 1871. Ahora bien, con el paso del tiempo, cuando la formulación de la idea va adquiriendo solidez, debe suponerse que ya se ha encontrado con las obras completas de Bécquer de 1877, y que la coincidencia le ha impactado. Así podemos interpretar estas palabras martianas de 1878, en la "Carta a José Joaquín Palma":

"Hay versos que se hacen en el cerebro:
-éstos se quiebran sobre el alma: la hieren, pero no la penetran. Hay otros que se hacen en el corazón. De él salen y a él van. Sólo lo que del alma brota en guerra, en elocuencia, en poesía, llega al alma. Hay poetas discutidos. Tú eres un poeta indiscutible (...); como el espíritu aúna las facciones, la poesía, espíritu tuyo, anima tus versos."³⁵

A partir de aquí son muchos los asertos martianos en defensa de una poesía natural, ávida de sentimientos, y en contra de los versos excesivamente ornados y artificiales. Insistente es, por ejemplo, en Flores del destierro, cuya declaración de principios asegura:

³⁴. SCHULMAN, Iván, "Bécquer y Martí... pp.85 y ss.

³⁵. MARTÍ, José, O.C., t.V, p.94.

"Ya sé que están escritos <estos versos> en ritmo desusado, que por esto, o por serlo de veras, va a parecer a muchos duro. ¿Mas, con qué derecho puede quebrar la mera voluntad artística, la forma natural y sagrada, en que, como la carne de la idea, envía el alma los versos a los labios?"³⁶

El énfasis que provoca la unidad conjuntiva de natural y sagrada confiere a la naturalidad un poder cuasi-divino, el de penetrar hasta el fondo de los sentimientos, porque es el alma quien envía los versos a los labios. Y en el primer poema de la colección, por si no hubiera quedado suficientemente clara la idea del prólogo, Martí se estrena: "Contra el verso retórico y ornado/ El verso natural..."³⁷. Y en el segundo poema, comienza: "Hay un derecho/ Natural al amor..."³⁸, donde defiende todo lo natural poetizable (amor, belleza...). A partir de ahí recoge una serie de poemas que relacionan el quehacer poético con materias que pueden adscribirse a las líneas generales de una poesía natural (la noche como momento propicio para escribir poesía; el desacuerdo con la "pompa falsa", símbolo de la artificiosidad; el dolor como provocador de sentimientos altamente poetizables; el destino de la poesía que nace del alma;

³⁶. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.238.

³⁷. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.239.

³⁸. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.241.

etc.). Queda clara, pues, la doctrina martiana sobre este particular, una vez reflejada la insistencia que, con más o menos velos, se descubre en Flores del destierro. Pero hay que decir, en honor a la objetividad y a la profundidad analítica, que tal obra no es ni la más teórica ni la única que reclama esos ideales. José Martí vierte, por ejemplo, en Versos libres y en diversos estudios críticos sobre poesía contemporánea, conceptos similares, aprovechando muchas veces recursos simbólicos que su amplia capacidad tropológica le permite proponer. Como era de esperar, las conclusiones finales no hacen sino corroborar lo ya dicho hasta ahora: en Martí existe una clara conciencia de la evolución de la poesía a través del tiempo, de la distinción de los dos tipos de poesía y de que el futuro de la poesía -la modernidad- pasa por acogerse a la poesía natural -verdadera- porque sólo en ella se alcanza el interior del hombre, es decir, el mundo de sus sentimientos. La crítica posterior ha corroborado no sólo el acierto analítico de Bécquer y de Martí, sino también la plasmación de la teoría en la experiencia poética que los dos vates han transmitido; y es que, la poesía que sale del alma, llega al alma. Así lo vio Juana de Ibarbourou: "Igual que Bécquer, Martí se nos entró en el alma y como sucede siempre con los verdaderos poetas, su verso nos sirvió muchas veces de término de comparación a situaciones íntimas, y fue

ejemplo, confortación y embriaguez."³⁹

³⁹. IBARBOUROU, Juana de, "La poesía de Martí", en Memoria del Congreso de Escritores Martianos... p.633.

EL PROCESO DE LA CREACIÓN POÉTICA

"El origen de la poesía es la
emoción que se recuerda en
sosiego."

(Wordsworth)

Definir el *factum* poético significa no sólo aludir a las características exteriores de la poesía sino también a los mecanismos que ponen en contacto al poeta con el poema. En algunas ocasiones el poeta advierte unos sentimientos tan profundos que termina por identificar las realidades que provocan los sentimientos (la mujer, la naturaleza, el amor, la alegría, el dolor) o los mismos sentimientos (también la emoción) con el concepto de poesía o, simplemente, la poesía. Y es que no están claros -y menos para el poeta moderno- los límites entre el motor de la poesía, el contenido poético y el resultado final.

Los actos interiores, previos al poema, tienen, entonces, una importancia capital, como se desprende de la tendencia modernizadora hacia la subjetividad. En los poemas románticos y, sobre todo, en los posteriores, se observa una fuerte carga de subjetividad que agudiza las personalidades. El poema, al explicar la realidad, describe, en última instancia, al autor. De ahí la importancia del proceso creador. En Bécquer, la tendencia

está ya muy arraigada, como observó J.P. Díaz: "El poeta romántico piensa, por lo general, que si hay algo espiritualmente sustantivo en su poesía, ese algo es previo o interior al poema, y es más importante que el poema mismo." Y, concretamente, sobre Bécquer: "el proceso del devenir hacia la expresión le ocupa principalmente y, antes que la obra de arte, analiza el camino que a ella le lleva."⁴⁰

El proceso creador comienza en los sentidos externos, que ponen en contacto al poeta con la realidad que va a ser poetizada, por medio de las sensaciones. El poeta ve, toca, oye, huele; en una palabra, siente. Tanto en Bécquer como en Martí tiene un papel decisivo la actitud receptivo-contemplativa, muy romántica en los dos, aunque en Martí agudizada por la epistemología emersoniana, que viene a reforzar la unión subjetiva entre hombre y mundo, entendiendo por mundo tanto la globalidad del cosmos como cada uno de los objetos que pueblan la naturaleza. En definitiva, para los dos autores es clara la subjetivación de lo exterior en

⁴⁰. DÍAZ, J.P., Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía, Madrid, Gredos, 1971, 3a ed. p.327. A pesar de que Balbín, en Poética becqueriana se esfuerza por separar en Bécquer el acto poético y el signo poemático pensamos que, muchas veces, en la terminología becqueriana no se llegan a percibir con claridad los límites entre los diversos contenidos evocados por la palabra poesía: a veces poesía eres tú; otras, objetos de la naturaleza, emociones, ideas, el poema, etc.

cuanto penetra por los sentidos; en Bécquer, de modo más sentimental, mientras que en Martí con apoyo metafísico. La sensación, entonces, es útil en tanto que da paso a instancias interiores como la imaginación, la memoria, el recuerdo, la emoción, el sentimiento o el pensamiento. Del sueño, de las visiones interiores... hablaremos más adelante, pues poseen en estos autores una relevancia capital.

La realidad de lo sensible es, en primer lugar, objeto de recreación. Ya no se presentan los objetos como tales -técnica común hasta la crisis que desemboca en la modernidad- sino bajo el tamiz de la subjetividad. Toda creación poética es recreación; en el caso de Bécquer, afirma Manrique de Lara, el poeta "traduce todas las sensaciones que considera válidas, recreándolas y convirtiéndolas en elementos poéticos, cosa que no llegaron a realizar ninguno de sus coetáneos. Los ojos de una mujer, una calleja oscura, la actitud noble de un amigo, una buena noticia, serán motivos que el poeta irá trasladando sistemáticamente a su mundo de ensoñación para que comprobemos en qué medida es capaz de recrear la realidad hasta convertirla en indeleble sustancia poética."⁴¹ De igual modo, Martí destacó entre sus

⁴ . MANRIQUE DE LARA, J.G., "Bécquer, poeta de la ensoñación", Cuadernos Hispánicos, 247-249 (1970) p.377.

contemporáneos hispanoamericanos por la original recreación de la realidad. Hay un símbolo, común a los dos autores, que señala el poder de la subjetividad para transformar lo exterior en realidad interiorizada, la sensación en recuerdo, imaginación, etc.: la noche. En ella confluyen dos características fundamentales: la oscuridad silenciosa y la propensión a la creación poética. La oscuridad difumina las sensaciones y obliga a mirar y escuchar hacia dentro, y la propensión al hecho poético aprovecha las condiciones favorables de interiorización que le concede la oscuridad. Bécquer, en las cartas Desde mi celda, concretamente en la I, escrita en el Monasterio de Veruela, en 1864, sostiene: "Yo he oído decir a muchos, y aun la experiencia me ha enseñado un poco, que hay horas peligrosas, horas lentas y cargadas de extraños pensamientos (...) Los objetos se ven como velados por una gasa azul, y el deseo presta audacia al espíritu (...). Las horas de la madrugada, esas horas que deben tener más minutos que las demás (...) son, sin duda alguna, las que en más alto grado reúnen semejantes condiciones."⁴² Martí, como tantas otras veces, es mucho más explícito, no tan ensoñado aunque no menos visionario:

⁴². BÉCQUER, Gustavo A., Desde mi celda, Madrid, Castalia, 1985, pp.93-94.

La noche es propicia
Amiga de los versos. Quebrantada,
Como la mies bajo la trilla, nace
En las horas ruidosas la Poesía.
A la creación la oscuridad conviene-

(...)

Deja el silencio una impresión de altura:-
Y con imperio pudoroso, tiende
Por sobre el mundo el corazón sus alas.
¡Noche amiga, -noche creadora!... "⁴³

Mientras todo duerme, despierta el pensamiento, pero antes se han activado la imaginación y la memoria. En Bécquer se agudiza la complicidad entre la noche y los sensorios internos en cuanto los objetos, ya oscuramente silenciosos, mezclan su dinamismo con el de la misma potencia interno-sensitiva:

"Las sombras de los montes bajan a la carrera y se extienden por la llanura; la luna comienza a dibujarse en el Oriente como un círculo de cristal que transparente el cielo, y la alameda se envuelve en la indecisa luz del crepúsculo. Ya es imposible continuar leyendo. (...) Poco a poco comienzo a percibir otra vez, semejante a una armonía confusa, el ruido de las hojas y el murmullo del agua, fresco, sonoro y continuado, a cuyo compás, vago y suave, vuelven a ordenarse las ideas y se van moviendo con más lentitud en una danza cadenciosa (...). La imaginación entonces, ligera y diáfana, se mece y flota al rumor del agua, que la arrulla como una madre arrulla a un niño." "⁴⁴

⁴³. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.245.

⁴⁴. BÉCQUER, Gustavo A., Desde mi celda... p.112.

La imaginación se encuentra bien entre las cosas una vez que éstas han traspasado el umbral de los sentidos externos, y crea el primer efecto interior: la imagen. Para los poetas de la subjetividad, este proceso es necesario y consciente. Phillips lo asegura en Martí: "Mediante sensaciones ópticas y olfativas <Martí> ha percibido la naturaleza de una manera eminentemente sensorial. En ese instante de tregua y calma aparente, del fondo de la existencia misma (...) y en el mismo linde donde terminan los objetos contemplados de la naturaleza surge de repente imagen creada por la intimidad del poeta."⁴⁵

El proceso continúa con la evocación, que se construye gracias a la memoria. Es muy interesante el papel de la memoria en estos poetas de la subjetividad, pues constituye un almacén siempre abierto a nuevas y antiguas sensaciones, impresiones e imágenes, de las cuales va a surgir la poesía, por medio de la evocación, que es una llamada particular del espíritu. Así es en Bécquer: "Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso las impresiones que han dejado en él su

⁴⁵. PHILLIPS, Allen W., "Naturaleza y metáfora en algunos poemas de José Martí", en Temas del Modernismo hispánico y otros estudios, Madrid, Gredos, 1974, p.256.

huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca..."⁴⁶ Y así heredan los modernistas españoles el papel de la memoria, desde Gil e Icaza, como verdaderos calcos de la epistemología becqueriana.⁴⁷ En ella, el último paso es el pensamiento y, a partir de ahí, el continuo ir y venir de ideas, imágenes, impresiones, sensaciones, que se estimulan recíprocamente y dan al interior la actividad necesaria para provocar el poema: "En esos instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizarán más tarde."⁴⁸ La necesidad de las impresiones, por ejemplo, y del oportuno ir y venir en diversos estadios epistemológicos, es también motivo de preocupación martiana. Antes de escribir, la dilación es indispensable:

⁴⁶. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias...", en Rimas... pp.230-231

⁴⁷. Cfr. CARDWELL, Richard, "La política-poética del premodernismo español", Ínsula, 487 (1986) p.23c.

⁴⁸. BÉCQUER, Gustavo A., Desde mi celda... p.124.

"A la obra de expresión ha de anteceder la impresión. Las dotes innatas hierven bien y sazonan las impresiones recibidas; mas, privadas de éstas, se escapan por los altos aires, cual globo sin peso."

"Es preciso dejar reposar las impresiones. En silencio, hacen su obra y camino. De este reposo viene el juicio sólido, pleno, seguro. El juicio que sigue inmediatamente a la impresión es incompleto."⁴⁹

Para Martí, del mismo modo, la relación entre imagen, impresión, etc. y pensamiento, es fundamental, como pasos sucesivos y alternantes del proceso creador. Y cuando deriva la imagen directamente hacia la escritura, sin pasar por el intelecto, el poeta recala en ello y siente la necesidad de disculparse. El prólogo a Flores del destierro (libro inédito hasta 1933, año en que Quesada y Miranda acumuló una serie de poemas y los sacó a la luz), desmiente: "Éstas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son, ¡ay de mí! notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se escapasen, entre la muchedumbre antiática de las calles (...). Cada día, de tanta imagen que viene a azotarme las sienes, y a pasearse, como buscando forma, ante mis ojos, pudiera hacer un tomo como éste (...). ¡Pudiera surgir de él,

⁴⁹. GONZÁLEZ y SCHULMAN, José Martí. Esquema ideológico, México, Editorial Cultura, 1961, pp.144 y 130, respectivamente.

como debiera surgir de toda vida, rumbo a la muerte consoladora, un águila blanca!"⁵⁰ Más tarde veremos el papel de la expresión en el entramado poético, y de los movimientos no racionales (es decir, tanto irracionales como superracionales); de momento, nos interesa destacar las funciones intelectivas, que en Martí se encuentran a veces simbolizadas. En este caso, al águila es símbolo del pensamiento. El referente simbólico que une la parte real -simbolizada- con la tropológica -simbolizadora- es la elevación, que compete al pensamiento y al águila igualmente. Pero es que, además, en Martí no simboliza sólo el pensamiento en general, sino que apunta hacia la facultad creadora, poética. Esta aguda observación fue hecha por Schulman: "El uso de águila como símbolo estético lleva casi siempre implícito el aspecto intelectual-racional de la facultad creadora"⁵¹, que se concreta bien en la sola facultad -véase el ejemplo anterior- o bien en el objeto propio emanado por el intelecto, esto es, la idea:

"Y ¡allá ruedan por tierra
Versillos frágiles,
Brumosos pensadores,
Lópeos galanes!
De águilas diminutas
Puéblase el aire:
¡Son las ideas, que ascienden,

⁵⁰. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.237.

⁵¹. SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... p.95.

Rotas sus cárceles!"⁵²

En alguna ocasión Martí ha defendido con uñas y dientes el rol de los mecanismos intelectivos presentes en el proceso creador. La poesía no es todo forma, aunque ésta sea un ingrediente fundamental: "Se habla hoy un dialecto poético, del que creo bueno ir saliendo, porque sofoca y desluce la poesía. La poesía ha de estar en el pensamiento y en la forma."⁵³ (El énfasis es nuestro).

En Bécquer hubo también -aunque no una defensa del pensamiento tan a ultranza como en José Martí- alusiones a las ideas como seres elevados que circundan la facultad intelectual sita en el cerebro. Si el sentido del movimiento se conseguía en Martí con el vuelo de las águilas, en Bécquer se logra por medio de la danza:

"Las ideas que en ronda misteriosa
daban vueltas en torno a mi cerebro,
poco a poco en danza se movían
con un compás más lento"⁵⁴,

y el sentido ascensional que en Martí significa la

⁵². MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.29. Esta asociación también fue formulada por Schulman: "En Ismaelillo, por ejemplo, la correlación de idea y águila aparece muy explícita en los versos de 'Musa traviesa'..." (vid. nt.51).

⁵³. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LXIV, pp.77-78.

⁵⁴. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.158, rima LXXI.

incorporación rápida y caótica de ideas a la mente del poeta para ser vertidas en poesía, realiza la misma función en algunos pasajes becquerianos: "un mundo de ideas confusas y sin nombre se elevaron en tropel en mi cerebro, y pasaron volteando alrededor de mi frente..."⁵⁵ (El énfasis es nuestro).

⁵⁵. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias...", II, p.232. Una información más detallada sobre el proceso creador en Bécquer y la relación entre las funciones sensitivas e intelectivas se encuentra en LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Poética para un poeta, Madrid, Gredos, 1972; BALBÍN, Rafael de, Poética becqueriana, Madrid, Prensa Española, 1969; GUILLÉN, Jorge, "Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado", Lenguaje y poesía, Madrid Alianza Editorial, 1972, 2a ed. pp.111-141 y JONES, Margeret E.W., "The role of memory and the senses in Bécquer's poetic theory", Revista de Estudios Hispánicos, Alabama, IV, n.2 (1970) pp.281-291.

UNA AUDIENCIA ESPECIAL CON EL SENTIMIENTO

"La poesía es, pues, la expresión, la conformación de una experiencia primera que (...) se llama, ella también, poesía. Y esa primera experiencia poética, esa poesía prelitteral está informada, a su vez, por una experiencia clave: el sentimiento. Ello permite afirmar que la poesía es el sentimiento."

(J.P. Díaz)

La proyección de lo indeterminado, caótico o promiscuo -sellos de lo moderno- en el proceso de percepción y de creación poética es intensamente notoria cuando introducimos el campo de los sentimientos. Si el vericuetto rectilíneo sentidos externos ----- sentidos internos ----- potencias intelectuales construye sus mismas curvas y vías de retroceso, la intromisión de la realidad sentimental y emocional acaba por complicar todavía más el panorama epistemológico porque, además, consigue indeterminar las fronteras entre las funciones cognitivas y volitivas. Sentir es a veces captar sensorialmente, y otras explicita actos propios de la voluntad o movimientos de alguna pasión. En Bécquer hallamos múltiples ejemplos de esta promiscuidad:

"La palabra hirió al sentimiento; a su conmoción se levantó una idea, y aquella idea, despertando a sus hermanas, que dormían en el fondo de la memoria, comenzó a desarrollarse y a tomar formas perceptibles a la mente. Las muertas ilusiones de su juventud comenzaron entonces a incorporarse y a cruzar por su

imaginación..."⁵⁶

Se entiende que, para que el sentimiento despierte una idea, ésta tiene que ser anterior al movimiento sentimental y estar almacenada en la memoria. Por tanto, no es que el sentimiento provoque la creación de un objeto de la abstracción intelectual, sino que estimula a la memoria intelectual para que saque a escena algo previamente elaborado. La mezcolanza se supone como provocación constante de estímulos y no como usurpación de funciones entre lo racional y lo irracional, o entre lo intelectual y volitivo. Pero lo previo a la mezcla es la emoción sin ideas, que es una de las acepciones de la palabra sentir. La emoción es la experiencia sentimental en bruto, resultado de una impresión fuera de lo común, y configura lo que Jorge Guillén denominaba el estado prepoético⁵⁷. El fragmento que viene a continuación está entresacado de la tercera carta Desde mi celda: "me senté en un pedrusco, lleno de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente, y parece que nos sobrecoge por

⁵⁶. BÉCQUER, Gustavo A., "El maestro Herold", publicado por BALBÍN, M. Concepción, "Dos artículos desconocidos de Bécquer", Revista de Literatura, XVIII (1960) p.254.

⁵⁷. GUILLÉN, Jorge, "Bécquer o lo inefable soñado", Lenguaje y poesía, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 2a edición, p.121.

su novedad y hermosura"⁵⁸ (El énfasis es nuestro). Para que haya poesía se necesita alejamiento de esa primera y fuerte impresión, como veremos más adelante, al tratar de la polémica sentir/escribir, siendo necesaria en primer lugar la conformación de una idea o de un sentimiento elaborado. O quizá de los dos. Muchas veces define Bécquer la poesía, y no siempre lo hace del mismo modo. En la primera de las Cartas literarias a una mujer asevera:

"La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea..."⁵⁹

lo que equivale a decir que los estados prerracionales son prepoéticos, y nunca llegarán a conformar la verdadera poesía. Sin embargo, ésta no se identifica totalmente con la idea, sino con el sentimiento: "La poesía es el sentimiento, pero el sentimiento no es más que un efecto y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida"⁶⁰. Sobre esta afirmación descansa gran parte del peso de la concepción poética becqueriana. En otro momento hablaremos de la causa que asegura el

⁵⁸. Vid. nt.48.

⁵⁹. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... I, p.229.

⁶⁰. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.233.

sentimiento. Lo que nos ha quedado claro, de aquí en adelante, es que la significación más precisa y profunda de sentir (la emoción impresiva y la información recogida por los sentidos) también responde, con plena vigencia, a esa acción. Un sentimiento mitigado, más auténtico cuanto más interior. De ahí la dificultad para expresarlo. Un sentimiento que, ya sea triste o alegre, en soledad o en compañía, va a superponerse al mal del siglo y tomarle la delantera. Un sentimiento eficaz, tributario de intimidaciones lanzadas a los cuatro vientos, pegadizo, insinuante, el mismo que llega hasta América y succiona la sensibilidad de los modernistas hispanoamericanos. En otro capítulo hemos recogido el parecer de Schulman a este respecto. También Clinkscates lo ha visto así, sobre todo en la poesía de Martí: "It is seen <la influencia> in the simplicity and folk quality of the language, in the sincerity and intimacy of emotion..."⁶¹. Asombra la enorme similitud de la mayoría de las ideas sobre la creación poética y la función del sentimiento y la emoción en Bécquer y en Martí. Similitud que se extiende en ocasiones también al nivel de la expresión. Vamos a contrastar varios ejemplos:

⁶¹. CLINKSCALES, Orlina, Bécquer in Mexico... p.70.

1.- La distinción entre dos formas de la emoción: la primera, impetuosa, previa a la poesía, y la segunda elaborada, vecina del resultado poético final. En Bécquer son la "emoción sin ideas" y el "siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial" una vez concluida la primitiva emoción y tras un oportuno lapso de tiempo.⁶² Martí es, si cabe, más explícito en la diferenciación, dejando claro que lo emotivo es lo primero en poesía: "La emoción en poesía es lo primero, como señal de la pasión que la mueve, <y ha de ser> sacudimiento del instante, y brisa o terremoto de las entrañas", frase que se completa con esta otra: "la poesía, y el arte todo, está en la emoción, en la emoción suprema e inesperada, por donde, en una hora propicia, culmina todo un orden de emociones, semejantes, y hasta entonces como parciales e insuficientes."⁶³ Es el mismo

⁶². BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.231. Describe anteriormente las primeras sensaciones, impresiones, etc., todos los estados prepoéticos hasta llegar a la emoción elaborada: "Entonces no siento ya con los nervios que se agitan..." José Pedro Díaz ha reparado en la neta distinción entre las dos formas de la emoción: "Como se ve, Bécquer distingue aquí entre emoción natural, la emoción del corazón, la pasión, y esa otra particular exaltación poética que no sólo es diferente de la primera sino que se opone a ella desde el punto de vista de la creación, puesto que mientras la una es entorpecedora, a fuerza de conmovedora, la otra proporciona serenidad y lucidez." Gustavo Adolfo Bécquer. Vida... p.344.

⁶³. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XII, p.184 y t.LXIV, pp.109-110, respectivamente. Quizá la expresión más lírica, la imagen mejor lograda de José Martí para desarrollar este punto se encuentre en las páginas siguientes a la primera de las citas, donde el cubano propone toda una teoría de la esencia del arte. En un momento dado afirma: "En el lenguaje de la emoción, como en la oda griega, ha de oírse la ola en que estalla, y la que le responde luego el eco."

sacudimiento becqueriano, tan familiar, extraño por instantáneo, salvaje, objeto de culminación ulterior. Y aquí hemos de ver otro de los puntos claves que convierten a los dos autores en portadores de lo moderno. Se pierde así el excesivo ímpetu incontrolado de la emoción romántica en favor de una emoción más sosegada, que perfila mejor la verdadera intimidad del poeta y descubre su yo al mundo con todos sus contornos.

2.- La fundamentalidad del sentimiento, como figura principal de la capacidad de sentir, y el cariz de la poesía como cualidad del espíritu. Estas notas, que ya se han planteado con nitidez en Bécquer, tienen un correlato paralelo en Martí. "Lo que importa en poesía es sentir"⁶⁴, asegura sin vacilación, llegando incluso a afirmar, líneas más abajo, que la originalidad puede depender en mayor medida de la calidad del sentimiento que de la realidad sentida: "lo que se siente nuevamente, es nuevo". Y ese sentir polisémico, tan necesario para el arte, define la poesía desde su acepción más profunda: el sentimiento, a la manera de Bécquer: "Poesía no es, de seguro, lo que ocurre con el nombre, sino lo heroico y virgíneo de los sentimientos, puesto de modo que vaya sonando y lleve como alas, o lo

⁶⁴. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XII, p.222.

florido y sutil del alma humana..."⁶⁵ Con esta declaración se salvaguarda la función del sentimiento y se describe la poesía como cualidad del espíritu, una cualidad nada vulgar, ya que representa "lo sutil del alma humana". Schulman lo destacó al estudiar los Versos libres: "para Martí la emoción y el espíritu son los ingredientes fundamentales de la creación poética"⁶⁶, creación que se entiende igualmente como proceso y como resultado.

3.- La causa, materia, consecuencia... del sentimiento: el amor, y con él, la mujer. "la poesía es el sentimiento" quiere decir, en ulteriores instancias, que la poesía es el amor y, por tanto, la mujer. Consecuentemente, el trasunto amoroso se adelanta a llenar gran parte de los contenidos poéticos, con todas las posibilidades que encierra esa relación. Muchas son las analogías o equivalencias que emparentan a Bécquer con Martí en este punto: el tinte melancólico de algunas

⁶⁵. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XII, p.169. Comienzo del artículo sobre Sellén en El Partido Liberal, 28 de septiembre de 1890. Otra frase, más concisa y tajante, viene a depositar la misma confianza en el sentimiento: "sólo del sentimiento se hace poesía", O.C., Lex, t.II, p.355.

⁶⁶. SCHULMAN, Iván A., "La 'estrofa nueva' y la dialéctica del mundo tras mundo de los Versos libres", Homenaje a Sherman H. Eoff, Madrid, Castalia, 1970, p.264. El espíritu como ingrediente fundamental de la poesía es requisito ineludible para crear belleza. Son palabras de Martí: "Para hacer poesía hermosa, no hay como volver los ojos (...) dentro: al alma." O.C., Lex, t.II, p.210.

composiciones; la definición de la plenitud de la vida a través de la sucesiva identificación de la poesía primero con el amor, más tarde con la mujer, y al final con la religión o con Dios mismo, como causa eficiente del sentimiento amoroso; la temática del corazón como forma del amor, recurso en el que coinciden, además, por ser un tema muy prolijo en la literatura popular, a la que son tan adictos; el campo semántico que recorre la negatividad o lo problemático, como la herida, el puñal, el dolor, el hastío, el vacío, el llanto, el desengaño, la desesperación, la tristeza, la melancolía, el veneno, la soledad, la muerte, el hierro como símbolo del dolor, etc., el campo semántico afín a lo positivo, como la temática del beso, la exaltación amorosa de la mujer, la visión cósmica del amor, la intimidad con la amada, la observación de la amada en distintas situaciones: dormida, despierta, los ojos en primer plano, etc., el diálogo con la amada o la constante integración e introducción de los pronombres tú y yo de forma correlativa (esto último, por cierto, bastante relacionado también con la literatura popular)...⁶⁷

⁶⁷. Un estudio en profundidad sobre tal cuestión nos llevaría demasiado lejos en este momento y, al plantearlo, se impondría la necesidad de separar lo que es caudal común entre todos los poetas del amor (es decir, todos los poetas de todos los tiempos) y lo que es proyección de Bécquer en Martí proyección epocal sobre los dos autores. En la bibliografía que se va especificar a continuación se detallarán algunos de esos influjos: DÍEZ TABOADA, J.M., La mujer ideal..., desarrolla varios temas becquerianos como el de la relación amor-muerte y su influencia de Espronceda o Musset (pp.68-70) o Byron (pp.71-72); el morir de amor (p.128); el hierro o el puñal como

provocadores de la herida de amor (pp.124-126; también en su artículo "Dolor Eterno. Historia posromántica de un tema literario", Ibero-Romania, II (1970) pp.1-14); la visión cósmica del amor (p.93; también en su artículo "El tema de la unión de las almas y las fuentes de la rima XXIV de Bécquer", Revista de Literatura, XLVI (1984) pp.43-87); la identificación del amor con la religión (pp.64-65); la reiteración de las correlaciones entre los pronombres personales tú y yo, con las posibles influencias de Selgas, Sanz, Heine, Rückert, Espronceda, etc., señalando la modernidad de Bécquer en comparación con sus antecesores (pp.18-29, 31-33 y 62); diversas apreciaciones de la mujer: incorpórea, fugitiva, falaz, ideal, espiritualizada, con intimidad, etc. (pp.52-54, 58, 74-77, 95, 97, 113 y ss, etc.); la temática del corazón, influida por Ferrán, Aguilera y Musset (pp.109-111); CASTAGNINO, "Motivaciones del llanto y de la muerte en la obra de Bécquer", Gustavo Adolfo Bécquer, La Plata, 1971, pp.62-64, en relación con los afectos de la tristeza, la alegría, el dolor, el desconsuelo, la risa, el llanto, la sensibilidad, en Bécquer; ARROM, "Raíz popular de los Versos sencillos de José Martí", Certidumbre de América, Madrid, Gredos, 1971 2a ed. pp.77-96, donde explica el entronque con lo popular en Martí de la función poética que suscita la identificación amor-corazón; en cuanto al papel de ciertas aves y plantas como testigos de un encuentro amoroso, puede haber influencia de Bécquer en Martí, a pesar de que Fernández, en Temas e imágenes en los versos sencillos de José Martí, Miami, Ediciones Universal, 1977, pp.78-79, no lo señale; SOBEJANO, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1970, 2a edición, pp.342 y ss., donde estudia los adjetivos en Bécquer. Muchos de ellos guardan correspondencia con las ideas de tristeza, melancolía, temor, etc; ALONSO, Dámaso "Originalidad... estudia la llama de amor, la ausencia del corazón, el veneno amoroso, etc., y la posible influencia de Heine en Bécquer para esos tratamientos específicos; DÍAZ, J.P., Gustavo Adolfo Bécquer... explica en las pp.354-360 el amor en Bécquer como fundamento de la poesía y su equiparación a la religión; de LÓPEZ ESTRADA y su Poética para un poeta, Madrid, Gredos, 1972, hablaremos más adelante, porque realiza un estudio en profundidad, muy completo, sobre la estética becqueriana relativa a la concepción de la poesía, el amor, la religión, la mujer, el sentimiento, etc; el tema del dolor de amor como posible influencia de Bécquer en José Martí está tratado por TORRES-MORALES, "Bécquer y Martí... pp.137-138, así como la desesperación del poeta (p.137), el del beso (p.136-137, 139 y ss), el de la alegría en la experiencia amorosa (p.138) y la muerte (p.136). En todos ellos ve Torres-Morales huellas del andaluz en el cubano; la correlación herida-dolor es vista en Martí por Fina García Marruz con cierta semejanza a Bécquer en Temas martianos, Río Piedras, Puerto Rico, Ed. Huracán, 1981, p.244; PIÑERA, Humberto, Idea, sentimiento y sensibilidad de José Martí, Miami, Ediciones Universal, 1981. Profundiza este trabajo en temas como el dolor, el amor, el deber, etc. en Martí, quizá con excesiva erudición e indagación filosófica. El resultado final es excelente; FLORIT, "Bécquer en Martí... hace hincapié en el influjo del español en el cubano sobre todo en dos temas: el beso y la visión espiritualizada del amor y de la mujer; el tratamiento simbiótico de los pronombres tú y yo para referirse a los amantes es tratado por muchos críticos o en los dos autores: HERRERA FRANYUTTI, Alfonso, "La sencilla poesía de Martí en México", En torno a José Martí, Coloquio Internacional, Bordeaux, Éditions Bière, 1974, pp.341-365,

Si hubiera que buscar un poema en el que coincidieran de modo sumo y absoluto las notas de originalidad, influencia en posteriores poetas, identificación del poema con el autor (por parte del lector, desde entonces hasta nuestros días), expresividad y sutileza lírica de lo íntimo, acudiríamos seguramente a la rima XXI, que ocupa esa vigésimo primera posición tanto en el Libro de los gorriones, como en las sucesivas ediciones de las Rimas y cuyo tema principal se encuentra corregido y aumentado en la primera de las Cartas literarias a una mujer. He aquí las palabras textuales:

"¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul;
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú."⁶⁸

En una ocasión me preguntaste: -¿Qué es la poesía?

¿Te acuerdas? No sé a qué propósito había yo hablado algunos momentos antes de mi pasión por ella.

resaltando sobre todo esa característica en las primeras poesías de Martí, que son las que más influjo de Bécquer pudieron tener; PALOMO, M. Pilar, Gustavo Adolfo Bécquer: Libro de los gorriones, Madrid, Cupsa, 1977; BALBÍN, R., Poética becqueriana... pp.43 y 65, comentando la influencia de Heine en Bécquer; ZARDOYA, Concha, Poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961, pp.18-89. En diversos pasajes del artículo sobre Bécquer indaga en esa cuestión; CLINKSCALES, Orlin, Bécquer en Mexico... p.53. El autor observa el influjo de Bécquer en Cuba, y más concretamente en Sellén.

⁶⁸. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.122.

¿Qué es poesía? me dijiste; y yo, que no soy muy fuerte en esto de las definiciones, te respondí titubeando: la poesía es... es... y sin concluir la frase buscaba inútilmente en mi memoria un término de comparación, que no acertaba a encontrar.

(...)

Mis ojos, que, a efecto sin duda de la turbación que experimentaba, habían errado un instante sin fijarse en ningún sitio, se volvieron instintivamente hacia los tuyos, y exclamé al fin: ¡la poesía... la poesía eres tú!

(...)

Después lo he pensado mejor, y no dudo al repetirlo. La poesía eres tú. ¿Te sonríes? Tanto peor para los dos. Tu incredulidad nos va a costar, a ti el trabajo de leer un libro, y a mí el de componerlo.

(...)

La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer.

La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza, y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto.

La poesía eres tú, porque el sentimiento que en nosotros es un fenómeno accidental, y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización especial, que constituye una parte de ti misma.

Ultimamente, la poesía eres tú, porque tú eres el foco de donde parten sus rayos."⁶⁹

⁶⁹. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... I, pp.226-229.

Que la poesía nace de la mujer, o que la mujer misma es poesía, está expresado también de modo práctico en algunas rimas, como la XXVII, en la que el casi imperceptible murmullo que emite la mujer dormida con su aliento se convierte en un poema:

"Dormida, en el murmullo de tu aliento
acompañado y tenue,
escucho yo un poema que mi alma
enamorada entiende."⁷⁰

Esta característica se extiende, en la mujer, a cualquier manifestación artística. Es una cualidad innata, natural, constitutiva del elemento femenino. En el artículo "Crítica Literaria", publicado en el diario La Época, el martes 23 de agosto de 1859, Bécquer describe la actuación de una joven muchacha, dentro de una representación teatral, en los siguientes términos:

"Su interés fue haciéndose gradualmente mayor a medida que la fábula dramática se desarrollaba. Efectivamente: en la movible fisonomía de aquella mujer; en la intensidad de su mirada; en el armónico y extraño (sic) eco de su voz (...)

Hasta su manera de decir, ya cortada, brusca e incisiva; ya noble, sentida y fácil; su acción, sin medida matemática; su estilo, sin énfasis, conociéndose que era inspirado, propio, exclusivo (sic) de su talento; forma natural con que se

⁷⁰. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.128.

revestían sus ideas para revelarse."⁷¹ (El énfasis es nuestro)

Arte, mujer, sentimiento y amor son palabras sinónimas cuando se superponen en el contexto de lo poético, porque las situaciones interiores que provocan en la subjetividad del poeta son las mismas. Por eso Bécquer piensa que en la mujer el arte, la poesía, el sentimiento, el amor, son instintivos. Lo de menos es que lo sean en realidad. Lo de más es que lo sean para mí, puesto que producen en mí los mismos resultados interiores. La exposición sintética de la rima necesitaba una aclaración que, en lugar de ser presentada en forma doctrinal o ensayística, se canaliza a través de la descripción de un supuesto diálogo.⁷² Si el género literario de la carta es, a menudo, una ficción, un recurso para explicitar ideas, aquí se impone como una necesidad para glosar el enorme contenido de un poema que apenas cuenta cuatro versos. Que los sucesos narrados en

⁷¹. BÉCQUER, Gustavo A., "Crítica literaria", en BALBÍN, M. Concepción, "Dos artículos desconocidos... p.250.

⁷². El trabajo más interesante sobre las Cartas literarias a una mujer pertenece a LÓPEZ ESTRADA, Francisco, Poética para un poeta, Madrid, Gredos, 1972. En él se tocan en profundidad todos los temas aquí planteados: la carta como género literario (cap.I); la originalidad e influencias que hay en Bécquer con respecto a la pregunta "¿qué es poesía?" (cap.II); la exposición temática de cada una de las cartas (cap.III); la relación entre las Rimas las Cartas (cap.IX); y, lo que más nos interesa ahora, la identificación de la poesía con la mujer y el sentimiento (pp.42 y ss, 85 y ss, 157 y ss). El libro completo es un ejemplo de sistematicidad, rigor y claridad expositiva.

la Carta sean ciertos o no, es un problema secundario. El escepticismo de la amada ante la declaración poética sintetizada, materializado en una sonrisa, parece motivo insuficiente para incitar a la composición de un libro, a pesar de que Bécquer así lo afirme. Es ésta una manera, a nuestro juicio, de mostrar la importancia de la cuestión suscitada y conferir mayor fuerza al planteamiento teórico.

La teorización martiana es, en líneas generales, más rigurosa, completa y acabada que la del sevillano. Sin embargo, al llegar a este momento, la expresión bequeriana gana en nitidez, mientras que en Martí hay más dispersión. No asegura el cubano un "¡poesía eres tú!" tajante, aunque sí es frecuente la identificación de la amada con la poesía, el amor con el arte, etc. El camino por donde se llega a las dimensiones cósmicas del amor y de la poesía es distinto en los dos autores -a pesar de que el resultado final es el mismo- pues en Bécquer es consecuencia casi exclusivamente de la relación amorosa concreta, toda vez que en Martí lo abstracto absoluto nace de lo abstracto en lo particular. Sus vidas respectivas tienen mucho que ver en tal diferencia. El desarrollo poético-sentimental de Bécquer no traspasa los límites de un proceso en el que se juntan sus relaciones amorosas con las indagaciones sobre la

necesidad de la poesía. A Bécquer le lleva a escribir el hecho de sentirse a gusto en el universo a instancias de una experiencia sentimental gratificante, o la circunstancia desfavorable, la adversidad causada por un fracaso amoroso concreto. Martí parte de una situación más compleja, pues siendo menores y más idealizadas sus experiencias sentimentales -más abstractas, desde el mismo punto de partida- el móvil de su actividad poética es más amplio, y las realidades que le invitan a escribir más heterogéneas: el dolor de un pueblo sojuzgado que necesita libertad, el sentido del deber, la amistad ("Si dicen que del joyero/ Tome la joya mejor,/ Tomo a un amigo sincero/ Y pongo a un lado el amor" dice en el primer poema de los Versos sencillos). Hasta tal punto estas necesidades son más apremiantes que la del amor a una mujer, que termina por desestabilizar su situación sentimental en beneficio de la causa libertadora. No obstante lo dicho, la poesía amorosa martiana es abundante y el desarrollo idealizante de la identificación amada/poesía, amor/poesía, suficiente. En los Versos libres, en un poema abstracto dedicado a la poesía con mayúscula, personifica en forma femenina la actividad y existencia del concepto de poesía:

"Yo en todo la obedezco: yo no esquivo
Estos padecimientos, yo le cubro
De unos besos que lloran, sus dos blancas
Manos que así me acabarán la vida.

Yo ¡qué más! cual de un crimen ignorado
Sufro, cuando no viene: yo no tengo
Otro amor en el mundo ¡oh mi Poesía!"⁷³

Y en Flores del destierro afirma la estrechísima
unión entre la poesía y la mujer, palabras que el amor
encierra en una inefable unidad:

"De mis tristes estudios, de mis sombras
Nauseabundas y bárbaras, resurjo
Lleno el pecho jovial de un amor loco
Por la mujer hermosa y la poesía:
¡Siempre juntas las dos!"⁷⁴

La facultad creativa del amor, sentimiento eficaz
que extrae el arte de donde no hay más que fría realidad,
está expresada con exactitud en un pensamiento
maximalista de los Versos libres:

"Sólo el amor engendra melodías."⁷⁵

Melodías simboliza no sólo el aspecto musical del
arte sino cualquier tipo de creación artística, en
abstracto. El cariz de la palabra y su aparición en
plural y sin determinante le despojan de cualquier

⁷³. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.229.

⁷⁴. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.301.

⁷⁵. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.183.

concreción. Por otro lado, melodías tiene resonancias cósmicas, pues ya desde los primeros filósofos griegos se simbolizaba la idea de armonía del Universo a través de la música.

El beso es una manifestación amorosa que se introduce con frecuencia en el entramado que hermana amor (mujer), arte (poesía) y universo. Su valor es llevado paralelamente por Bécquer y Martí hasta extremos ilimitados. La famosa y sintética rima XXIII

"Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... ¡yo no sé
qué te diera por un beso!"⁷⁶

quiere expresar exactamente la misma idea de plenitud que los siguientes versos de Martí:

"¡Oh amor, oh inmenso, oh acabado artista!
En rueda o riel funde el herrero el hierro;
Una flor o mujer o águila o ángel
En oro o plata el joyador cincela;
¡Tú sólo, sólo tú, sabes el modo
De reducir el Universo a un beso!"⁷⁷

⁷⁶. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.123 Recuérdese que son varios críticos los que han señalado la influencia de Bécquer en Martí en relación con la temática del beso (vid. por ejemplo, nt.67 de este capítulo).

⁷⁷. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.199.

Esta audiencia especial que hemos mantenido con el sentimiento ha penetrado los contenidos fundamentales del ¿cómo lo hago?. A partir de ahora vamos a analizar los diferentes mecanismos extrarracionales que responden a esa misma pregunta y permiten que el escritor pueda llamarse a sí mismo poeta sin jactancia, consciente no sólo de su estatuto especial como sentidor sino también, y sobre todo, como creador.

INSPIRACIÓN Y GENIO POÉTICO:
DOS ASPECTOS DE LA SUPRARRACIONALIDAD.

"Hay, por una parte, la inspiración caótica, sin sentido, agitada (...), y hay, por otro, la razón, cuya gigante voz es capaz de ordenar en el cerebro todo ese caos. Una y otra están en el hombre. La inspiración, como resultado de impulsos exteriores (...). Y la razón, que también el no poeta posee (...). Pero para que surja el arte es necesario que una y otra se unan."

(García-Viñó)

El fomes de la inspiración evoluciona teóricamente conforme avanza el fenómeno modernizador, y lo que en un principio era la sola condición de electo, privilegiado, inspirado, se acerca con el paso del tiempo al proceso, a veces mecánico, de creación. En Bécquer ya se puede distinguir entre la buena inspiración -que determina los verdaderos poetas, geniales, y la verdadera poesía- y esa otra inspiración de aficionado o imitador. Hay una coordenada que discrimina no a los poetas por el nivel de inspiración sino al solo poeta por la adecuación de la fuerza inspiradora al grado de aprovechamiento de la misma. Es la distancia entre lo sentido y lo escrito. Si bien en el principio de toda concepción de la genialidad hay una tendencia casi preconcebida a juzgar que los estados inspirados tienen que ser utilizados para plasmar con fidelidad lo sentido, a través del siglo XIX la idea de separación entre los dos extremos del proceso se afianza hasta cobrar auge en el modernismo. Ya Wordsworth, Schlegel, Novalis, predicaban con rigor tal disociación. En Bécquer y Martí vimos la nítida separación entre dos tipos de emociones: sólo la segunda,

ya sosegada -en valiosas palabras de Wordsworth- es susceptible de admitir la creación en forma de lenguaje. Es la emoción recordada, intelectualizada, superadora de lo instintivo. Dice el sevillano: "Hay una parte mecánica, pequeña y material en todas las obras del hombre, que la primitiva, la verdadera inspiración desdeña en sus ardientes momentos de arrebató"⁷⁸. Por eso, el buen artista debe posponer la obra de creación a la de apercibimiento: "por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo."⁷⁹ En la América Hispana, el arrebató herédico, que se presumía necesariamente unido a la escritura, en José Martí se ha disociado, asegurando, igual que en Bécquer, otro rasgo modernizador en la teoría y en la práctica poéticas:

"Yo sacaré lo que en el pecho tengo
De cólera y de horror. De cada vivo
Huyo, azorado, como de un leproso.
Ando en el buque de la vida: sufro
De náuseas y mal de mar: un ansia odiosa
Me angustia las entrañas: ¡quién pudiera
En un solo vaivén dejar la vida!
No esta canción desoladora escribo
En hora de dolor:

¡Jamás se escriba
En hora de dolor! el mundo entonces
Como un gigante a hormiga pretenciosa
Unce al poeta destemplado: escribo
Luego de hablar con un amigo viejo,

⁷⁸. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.231. En esta Carta aparece tratado el tema con cierta extensión.

⁷⁹. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.230.

(...)"⁸⁰

Sea como fuere, lo que no proporciona duda alguna es la existencia experimentada de la inspiración, en los poetas del romanticismo y del posterior modernismo. La evolución del alcance de la inspiración recorre una senda desde el siglo XIX a nuestros días que la modernidad ha hecho virar hasta el extremo contrario. El primer romanticismo privilegió la inspiración hasta el descuido del pulimento (las cosas tal como salen del interior inspirado), pero el progresivo alejamiento de los dos tipos de emociones, el creciente uso de la lima, la mayor preocupación por conceder a la tarea artística un puesto importante dentro de los trabajos considerados como productivos, y el empeño por separar lo sentido de lo escrito, consiguen inmiscuir a la razón y al esfuerzo en el papel que antes realizaba la inspiración por sí sola, hasta tal punto que hoy en día son pocos los artistas que creen en la inspiración, y muchos los que basan el arte en el solo esfuerzo. Bécquer y Martí se encuentran a mitad de camino, en un estadio que puede ya considerarse moderno. Están presentes en los dos, por un lado el carácter caótico de la inspiración como videncia sin orden, y por otro, la organización a que es sometida por

⁸⁰. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.222.

la razón o por el genio. La rima III de Bécquer aclara la cuestión, poniendo en su sitio la función de los tres factores: la inspiración, la razón y el genio. La estructura de la rima es perfecta:

1 "Sacudimiento extraño
que agita las ideas
como huracán que empuja
las olas en tropel.

5 Murmullo que en el alma
se eleva y va creciendo
como volcán que sordo
anuncia que va a arder.

10 Deformes siluetas
de seres imposibles,
visajes que aparecen
como al través de un tul.

15 Colores que fundiéndose
remedan en el aire
los átomos de Iris
que nadan en la luz.

20 Ideas sin palabras,
palabras sin sentido;
cadencias que no tienen
ni ritmo ni compás.

Memorias y deseos
de cosas que no existen;
accesos de alegría,
impulsos de llorar.

25 Actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
sin riendas que le guíen
caballo volador.

30 Locura que el espíritu
exalta y desfallece;
embriaguez divina
del genio creador.

Tal es la inspiración.

35 Gigante voz que el caos
ordena en el cerebro
y entre las sombras hace
la luz aparecer,

40 brillante rienda de oro
que poderosa enfrena
de la exaltada mente
el volador corcel.

45 Hilo de luz que en haces
los pensamientos ata,
sol que en las nubes rompe
y toca en el cenit.

Inteligente mano
que en un collar de perlas
consigue las indóciles
palabras reunir.

50 Armonioso ritmo
que con cadencia y número
las fugitivas notas
encierra en el compás.

55 Cincel que el bloque muerde
la estatua modelando,
y la belleza plástica
añade a la ideal.

60 Atmósfera en que giran
con orden las ideas,
cual átomos que agrupa
recóndita atracción.

65 Raudal en cuyas ondas
su sed la fiebre apaga,
descanso en que el espíritu
recobra su vigor.

Tal es nuestra razón.

70 Con ambas siempre en lucha
y de ambas vencedor,
tan sólo al genio es dado
a un yugo atar las dos."⁸¹

El concepto de inspiración propuesto en la primera parte del poema es típicamente romántico. Si la composición terminase en el verso 33 ("Tal es la inspiración"), estaríamos ante un ejemplo transparente de reacción romántica temprana en contra del excesivo racionalismo dieciochesco. La segunda parte del poema encarna la maduración del contenido revolucionario que supone preocupación por los aspectos psíquico-racionales

⁸¹. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.101-103.

de la inspiración, los cuales instalan un orden a esa especie de caos con que se presenta la actividad inspirada. Una sentencia de Bécquer resume el duelo entre el ansia de libertad, de revolución en el proceso de la creación poética, y la necesidad de instaurar un ordenamiento para que lo genial termine en realidad palpable: "¡El orden! ¡Lo detesto, y sin embargo, es tan preciso para todo!"⁸² La simbiosis entre inspiración y razón es necesaria, como ineludible es la conjunción entre la materia y la forma para que existan los seres. La forma implica orden, y la materia contenido. Lo que hace ser lo que es (materia) no tendría validez si no estuviese sometido a lo que le hace ser como es (forma). La inspiración, que es materia, supone recorrer todos los lugares donde es posible el conocimiento. A ella se asocian "procesos de exaltación orgánica" (versos 1-2, 25-26 de la rima III), "movimientos primarios de la fantasía" (verso 9-10, 17-18), "atisbos memoriales y volitivos" (versos 21-22), "y elementos emocionales de sensibilidad y vivencia" (versos 23-24).⁸³ De ahí su importancia. De ahí también la fuerza y el acierto de las sucesivas simbolizaciones a que es sometida.

⁸². BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.233.

⁸³. Recojo la terminología de BALBÍN, R., Poética bequeriana... p.18.

EL JUEGO SIMBÓLICO DEL ENCUENTRO INSPIRACIÓN/RAZÓN
POR MEDIO DE ASTROS Y ANIMALES

"Indudablemente, la simbolización
representa una necesidad
primaria; es una operación humana
fundamental, constantemente
operativa..."

(Iván A. Schulman)

Tanto Bécquer como Martí, en el empeño por conceder a la actividad creadora la importancia debida, destacan en primera línea y con una consciente idea de elevación algunos símbolos referidos a los astros o a los animales. He aquí los ejemplos más claros:

a) El caballo: en una de las estrofas que explicitan y completan la sentencia tal es la inspiración, Bécquer anota:

"Actividad nerviosa
que no halla en qué emplearse;
sin riendas que le guíen
caballo volador." (Vid. nt.81)

El carácter de elevación no resulta forzado, aunque sí lleno de fuerza. La imagen del caballo volador, sin riendas, móvil hasta lo sumo, evoca una inspiración todavía no domada, tal como se presentan todos los objetos en la primera parte de la rima III: el caballo es también

un sacudimiento que agita las ideas, un volcán con un murmullo que se eleva (persiste el sentido de elevación), etc. Pero llega el momento de poner en orden todas las sensaciones inspiradas, y aparecen las riendas que embridan al jamelgo:

"brillante rienda de oro
que poderosa enfrena
de la exaltada mente
el volador corcel." (Vid. nt.81)

Véase, ante todo, cómo persiste el sentido ascensional y la visión positiva y eficaz de la simbiosis fraguada. Obsérvese también que la potencia de los planteamientos, en la rima III, no se canaliza únicamente por la sucesión de imágenes o simbolizaciones presentadas paralelísticamente en cada estrofa, de manera ordenada, sino también por la idea de elevación. Palley, reparando en la imagen becqueriana del alma despojada del cuerpo, opinaba así: "Ascension and verticality always imply, metaphorically, a movement to higher moral and spiritual values."⁸⁴ En Martí se aprecia la misma noción, con idéntico valor en todos los aspectos: el carácter disparado de la inspiración (fantasía desbordada), el

⁸⁴. PALLEY, J., "Becquer's 'Desembodied Soul'". Hispanic Review, 4 (1979) p.187.

sentido de elevación (volar) y la necesidad de la razón ordenadora (tenerlo perennemente de la rienda):

"La buena fantasía es la que, cuando se sale del orden lógico visible a los ojos vulgares, se conserva dentro del orden lógico de más alto grado que rige al Universo en junto (...). La fantasía desbordada, es un caballo loco, -se puede echar a volar un león; pero se ha de ir cabalgando sobre él, y se le ha de tener perennemente de la rienda."⁸⁵

Al hilo de estos pensamientos martianos es fácil descubrir el punto hasta el cual estos poetas llegan a la hora de recrearse en su propio modo de concebir y vivir el proceso de creación artística. Lo ascensional llega a convertirse en un elemento fundamental de sus teorías y prácticas poéticas, alcanzando niveles cósmicos. En Bécquer, sin salir de la rima III, muchas son las imágenes que transmiten esa sensación ("sol que las nubes rompe/

⁸⁵. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LIII, pp.165-166. La similitud entre Bécquer y Martí con respecto al doblete caballo-riendas fue vista ya por Schulman en su art. cit. "Bécquer y Martí: coincidencias... pp.90-91. Nosotros aquí hemos añadido algo que nos parece fundamental: el sentido de elevación, totalmente intencionado, que privilegia el oficio del sentidor-pensador-escritor-creador. La cita de Martí está sacada de un artículo que publicó en La América, de N. York, en 1884, titulado "Los abanicos en la exhibición de Bartholdi", recogido en las obras completas de Trópico, pp.159-176 del t.LIII, dentro de la serie que Quesada y Miranda denominó "Crítica y Arte".

y toca en el cenit"; "Armonioso ritmo"; "y la belleza plástica/ añade a la ideal"; "Atmósfera en que giran/ con orden las ideas"; etc). En el párrafo anterior de Martí, sin ir más lejos, se habla de la buena fantasía que, a la postre, contiene dos notas fundamentales:

1.- que se sale de lo vulgar y, por tanto, no es inteligible para todos, pues desarrolla procesos especiales de la mente que no le son dados a cualquiera.

2.- que ha de estar sometida a las riendas de la razón para ser eficaz. La fuerza es necesaria pero de nada sirve si no está controlada. La idea del dominio de sí, en todas las orientaciones del pensar y actuar humanos, es otra de las claves del pensamiento martiano.

Atendiendo a la pertinencia de lo elevado, en relación, sobre todo, con la realidad de la inspiración, ha concluido Schulman:

"La elevación, ya sea expresada en imágenes o en otras formas dialécticas del lenguaje, constituye un elemento esencial de la forma en la poesía y prosa de Martí. Su doctrina estética sustenta ciertos rasgos de idealismo estilístico al definir la expresión

poética como algo trascendental cuya esencia es más fácil de percibir en las excelsas alturas cósmicas a las que la inspiración eleva al poeta."⁸⁶

Y para completar la idealización, al corcel volador, que en Bécquer se le colocaba una rienda de oro, señalando así la pureza y el valor de la elevación, en Martí levanta polvo de oro por dondequiera que vaya, convirtiéndose él también en caballo de oro:

"Los actores de la vida
No están en ella: en silencio
Agrupándose en la sombra
Como montes de humo, atentos
Miran el combate vivo
De los humanos; y hay bellos
Corceles árabes, áureos
Y voladores, e inquietos,
Que donde pisan levantan
Polvo de oro, y gloria, y miedo-
De gran boca y vientre grueso,
Hechos a pesebre grande
De ancho grano y de buen heno;
Y rocinantes enjutos
De piel monda y ojos secos,
De apetecer la hermosura
De Pegaso y de Bucéfalo;
Y tristes bestias...

(...)

Y quien escucha las voces
De los montes de humo atentos
Sabe que el deber humano
Es el de trocar en bellos
Corceles áureos, las bestias
De carga, y rocines secos

⁸⁶. SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... pp.84-85.

(...)"⁸⁷,

y distinguiéndose de los otros animales similares por su virtualidad de llegar a lo sublime. Ya Schulman notó esa gradación reflejada en la capacidad de construir un mundo mejor y de ser consciente de esa responsabilidad⁸⁸, pero también es aplicable al grado de captación de lo sublime, es decir, poseer la forma adecuada (razón) para obtener la materia necesaria (inspiración). El corcel volador, los elementos áureos, marcan el máximo grado de esa escala. Con la llegada de la inspiración poética y, a su lado, la poesía, "levántanse en la mente,/ Alados los corceles"⁸⁹. Otras veces, define la acción con atributos equinos:

"Yo suelo, caballero
En sueños graves,
Cabalgar horas luengas
Sobre los aires."⁹⁰

⁸⁷. MARTÍ, José, O.C., t.XVII, p.270.

⁸⁸. SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... A partir de la p.251 estudia la función simbolizadora de ciertos animales y su relación con la teoría poética general.

⁸⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.228.

⁹⁰. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.26.

Y no podía faltar, en esta visión unitaria del arte y la vida que existe siempre en Martí, una alusión a lo que es la buena inspiración en contraste con aquella otra que se nutre de lo no natural, de lo caduco, de lo preciosista. Martí se da cuenta de que la novedad ha de ir por otro lado, y si el caballo es embridado, ha de serlo no por esos patrones vacíos sino por el modelo que proponen la razón o el genio. El poema que abre la colección de los Versos libres, aparte de definir como ningún otro esta idea, mantiene un tono lírico y una calidad literaria verdaderamente envidiables:

ACADEMICA

"Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren
Que no con garbo natural el coso
Al sabio impulso corras de la vida,
Sino que el paso de la pista aprendas,
Y la lengua del látigo, y sumiso
Des a la silla el arrogante lomo:-
Ven, mi caballo: dicen que en el pecho
Lo que es cierto no es cierto: que las
estrofas
Igneas que en lo hondo de las almas nacen,
Como penacho de fontana pura
Que el blando manto de la tierra rompe
Y en gotas mil arreboladas cuelga,
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!-
Ven, mi caballo, con tu casco limpio
A yerba nueva y flor de llano oliente,
Cinchas estruja, lanza sobre un tronco

Seco y piadoso, donde el sol la avive,
Del repintado dómine la chupa,
De hojas de antaño y de romanas rosas
Orlada, y deslucidas joyas griegas,-
Y al sol del alba en que la tierra rompe
Echa arrogante por el orbe nuevo."⁹¹

b) La mariposa: En una atmósfera de ternura excesiva, típica del romanticismo muchas veces acaramelado de algunos autores, escribía Gil y Carrasco poco antes de la mitad del siglo XIX, simbolizando al inspiración poética en el personaje protagonista de su relato:

"Un ángel niño batió entonces sus alas de mariposa, trajo un laurel de oro, y el ángel mujer lo puso sobre la cabeza del poeta.

-¡Toma, le dijo, solitario poeta! tus lágrimas y las mías han secado las guirnaldas del amor; toma este laurel de oro y ojalá que tu fama vuele por los últimos ámbitos del mundo."⁹²

⁹¹. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, pp.133-134.

⁹². GIL Y CARRASCO, Enrique, "El anochecer en San Antonio de Florida", Obras en prosa de D. Enrique Gil y Carrasco, Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado, 1883, coleccionadas por D. Joaquín del Pino y D. Fernando de la Vera e Isla, t.II, p.249. El artículo citado fue publicado por primera vez en el Correo Nacional, en noviembre de 1838, cuando Bécquer contaba solo dos años. Sebold, en Trayectoria... pp.39-40, califica de becquerianas las obras de este estilo producidas por Gil y Carrasco, a tenor de lo observable a simple vista en las imágenes, la forma, etc. Conviene señalar que, en líneas generales, la

Si bien el ambiente es excesivamente convencional - ángeles y laureles-, se anticipa a Bécquer en la elaboración del símbolo mariposa, a pesar de ser un símbolo indirecto, pues la mariposa aparece como simbolización del ángel, que es quien, en definitiva, llama directamente a lo simbolizado. En Bécquer la comparación de los fenómenos relativos a la inspiración remite a la mariposa sin intermediarios:

"Inútil fuera el querer hoy dar formas a los mil y mil pensamientos que asaltaron nuestra mente al contemplar los mudos despojos de esa civilización titánica que, después de haber sometido al mundo, dejó en cada uno de sus extremos las asombrosas huellas de su paso; eran tan rápidas las ideas, que se atropellaban entre sí en la imaginación, como las leves olas de un mar que pica el viento; tan confusas, que deshaciéndose las unas en las otras, sin dar espacio a completarse, huían como esos vagos recuerdos de un sueño que no se puede coordinar; como esos fantasmas ligerísimos, fenómenos inexplicables de la inspiración, que al querer materializarlos pierden su hermosura, o se escapan como la mariposa que huye dejando entre las manos que la

actitud de Gil es mucho más blanda, llegando a lo cursi en muchas ocasiones, cosa que no ocurre en Bécquer. Además, Gil y Carrasco está atenazado por el romanticismo más genuino y a la vez tópico, mientras que el sevillano se erige en precursor o, más bien, iniciador de la modernidad hispana tanto por su situación cronológica como por su manera de escribir.

quieren detener el polvo de oro con que sus alas se embellecen."⁹³

En "Tres fechas" aparece otra vez la misma correlación entre la mariposa, el polvo de oro y las alas:

"No es eso lo que pretendo hacer ahora. Esas fantasías ligeras y, por decirlo así, impalpables, son, en cierto modo, como las mariposas, que no pueden cogerse en las manos sin que se quede entre los dedos el polvo de oro de sus alas."⁹⁴

La fantasía creadora -inspiración- que antes se puntualizó en el corcel asoma ahora con la misma virulencia y con idénticos presupuestos de elevación (fantasmas ligerísimos, fantasías ligeras, alas) y sublimidad (polvo de oro). El elemento áureo sigue presente, instaurando un nivel de puridad que remarca la cualificación especial de lo inspirado. Sin embargo, la idea de fondo de esta triple conjunción tropológica, según

⁹³. BÉCQUER, Gustavo A., Historia de los templos de España, en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1954, pp.909-910. Tanto la cita como la posterior comparación con Martí esta inspirada y recogida en SCHULMAN, Iván A., "Bécquer y Martí: coincidencias... pp.92 y ss.

⁹⁴. BÉCQUER, Gustavo A., "Tres fechas", Leyendas, apólogos y otros relatos, Barcelona, Labor, 1974, ed. de Rubén Benítez, p.389.

apuntó Schulman (vid. nt.93), hace más bien referencia a la dificultad que tiene el poeta para pasar de la pura y continua intuición poética inspirada a la formalización de las ideas. Véase la clara similitud -probable influencia- de las siguientes declaraciones martianas con respecto a las citas anteriores del poeta sevillano cuando, en un poema titulado precisamente "Polvo de alas de mariposa", anota:

"Que mis versos vuelan
Como mariposas
¡Ay! quédate, y verás la maravilla
De una mariposa
Que cubre con sus alas
Toda la tierra."⁹⁵

La mariposa no sólo está elevada, sino que además ejerce su dominio con respecto al resto de los terrestres. En ese largo poema coexisten muchas imágenes que tienen parecidos significados, los cuales coadyuvan a presentar el alcance general del símbolo expuesto en el título de

⁹⁵. MARTÍ, José, O.C., t.XVII, p.295. La composición, de casi doscientos versos, forma parte en estas obras completas de un libro titulado por el editor Fragmentos y poemas en elaboración. Una nota a pie de página tomada del título del poema (p.292) comenta: "Martí puso en una hoja índice de estos versos, que están incompletos, la siguiente nota: 'Estos versos son polvo de alas de una gran mariposa'."

la composición: "verso ardiente/ Que viene de lo alto" (p.292), "Ayer, al darme el sueño, como en nube/ Venir te vi, y luego hermosa y grave/ Subir en paz, como el incienso sube" (pp.297-298), "Tiene el cielo la vía láctea:/ Pues yo tengo más" (p.299), etc., elevaciones que indican también cierto idealismo, ya sea referido al hecho de la inspiración o al del amor. En cualquier caso, responden a una visión idealizada, que requiere un lugar elevado. El ansia de volar alto es a menudo un recurso utilizado por Martí para calificar a otros autores, cuya facultad creadora pasa necesariamente por el proceso de la inspiración y cuya potencia se encuentra simbolizada en la mariposa:

"Luego fue <Sully Prudhomme> aprendiz de notario que era como aprisionar en un cráneo vacío a una mariposa."⁹⁶

"A veces deslumbrado <Emerson> por esos libros resplandecientes de los Hindús, para los que la criatura humana, luego de purificada por la virtud, vuela como mariposa de fuego, de su escoria terrenal

⁹⁶. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XLVII, p.34.

al seno de Brahama..."⁹⁷

Por último, el tropo mariposa es utilizado por Martí frecuentemente en su libro Ismaelillo, con muchas derivaciones en cuanto al valor del mismo. En lo que aquí nos ocupa, valgan los siguientes versos de "Musa traviesa":

"Cual si de mariposas
Tras gran combate
Volaran alas de oro
Por tierra y aire,
Así vuelan las hojas
Do cuento el trance."⁹⁸

El título del poema es elocuente: su hijo se convierte en la musa que inspira su poesía. Durante el largo poema hay continuas alusiones a los pensamientos inspirados por su hijo, a los sueños en que su hijo es el protagonista, todo desde una posición elevada, visionaria, inspirada. Y en esa continua referencia aparecen también las mariposas. Ahora bien, como apuntamos anteriormente,

⁹⁷. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XV, p.28. Una vez más, Schulman ha dejado constancia de la relación entre elevación e inspiración. Para el estudio de las palabras aquí citadas y otros escritos martianos vid. Símbolo y color... pp.110 y ss.

⁹⁸. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.29.

de la inspiración al poema hay un trecho, en el que normalmente el poeta queda defraudado consigo mismo. Pronto nos ocuparemos de la insuficiencia del lenguaje. De momento es preciso recalcar que, al igual que en Bécquer, la tropología exhibida alrededor del símbolo mariposa insiste en esa idea. Comentando el proceso de creación del libro dedicado a su hijo, escribió Martí:

"De intento di esta forma humilde a aquel tropel de mariposas que, en los días en que lo escribí, me andaban dando vueltas por la frente. Fue como una visita de rayos de sol. Mas ¡ay! que luego que los vi puestos en papel, vi que la luz era ida."⁹⁹

c) El águila: En Bécquer tiene un valor simbólico muy pobre. Descriptiva en algunos pasajes¹⁰⁰, concreta en otros la función amorosa del individuo que sufre:

"Aire que besa, corazón que llora,

⁹⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XX, p.299.

¹⁰⁰. BÉCQUER, Gustavo A., "La mujer de piedra", en Rimas... p.88. En ese ejemplo, el poeta andaluz se limita a dar fe de una realidad que palpa con sus ojos: la presencia de unas figuras simbólicas existentes en un monumento arquitectónico.

águila del dolor y la pasión,
cruz resignada, alma que perdona...
eso soy yo."¹⁰¹

Así, mientras Bécquer permanece aquí en un romanticismo más convencional, Martí se adentra profusamente en el *modus operandi* simbolista, y se integra con claridad en las estructuras de la modernización literaria, y además lo hace desde una época muy temprana, en opinión de Schulman: "Ya en el año 1872 alude Martí a los nobles atributos de esta ave (...). Los rasgos físicos del águila (...) así como su morada natural (...) pasaron a formar parte del mundo del espíritu y emergen luego convertidos en valores espirituales, estéticos o morales de un símbolo de idealismo."¹⁰² Y más concretamente, relativo a la inspiración: "Como símbolo estético, águila (...) expresa la concepción de la inspiración como momento fugaz, poderoso y aéreo cuya cristalización en formas

¹⁰¹. Rima de Bécquer publicada por José Ortiz de Pinedo en 1905 y posteriormente olvidada. Puesta nuevamente en circulación por DÍEZ TABOADA, J.M., "Textos olvidados de Gustavo Adolfo Bécquer: una nueva Rima y una nueva versión", Revista de Literatura, XLIII, 86 (1981) pp.63-83.

¹⁰². SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... p.87.

lingüísticas constituye una empresa prodigiosa."¹⁰³ De una parte, el águila posee como ningún otro animal el sentido de lo elevado:

"Mientras haya un hombre alto, todos los hombres tienen el deber de aspirar a ser tan altos como él. El hurón se mete por los rincones de la tierra. El águila sube vencedora por el aire. A mí me gusta más el cielo que las cuevas."¹⁰⁴

De otra, la asimilación vuelos altos- altos pensamientos- imaginación original:

"La imaginación es águila y vuela: el interés es cerdo y anda despacio: y es la lucha de los pensadores irpacientes y los pueblos perezosos una lucha entre águilas y cerdos. Pero no está lejano el instante en que en el seno de cada cerdo nazca un águila..."¹⁰⁵

¹⁰³. SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... p.94.

¹⁰⁴. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.V, pp.161-162. Schulman había escrito: "En general, el símbolo rector águila sugiere un imperativo de la expansión vertical; porque el águila en sí encierra dos cualidades que Martí anhela emular: la espacialidad celestial y el eterno dinamismo" en Símbolo y color... p.90.

¹⁰⁵. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XLVI, p.19.

Y de otra, para cerrar el espectro, suponiendo la función de la razón, encauzadora de la inspiración-sacudimiento, el águila necesita una libertad que (recuérdese lo dicho para la mariposa en Bécquer y Martí) la forma le limita constantemente:

"Escribir, es clavar águilas. ¡Es tan hermoso engendrarlas, y verlas volar! Lo mejor que escribe un poeta, es aquello que no escribe."¹⁰⁶

"Sólo los seres superiores saben cuánto es racional y necesaria la vida futura. Pues vivir ¿qué es más que ser águila, encerrada en ruin jaula, en que viven a par búhos y palomas? Ha de venir la atmósfera radiante donde puedan camino del sol, volar las águilas."¹⁰⁷

d) La estrella: La rima V de Bécquer, con toda su complejidad, es un intento de autodefinición muy ligado al tema de la inspiración. Muchas son las imágenes luminosas, misteriosas, sobrenaturales, etc. plasmadas en el poema. El en fin de la última estrofa equivale a decir que el contenido de lo que aporta cada una de las estrofas

¹⁰⁶. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LXII, p.120.

¹⁰⁷. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LXVIII, p.71.

anteriores está sintetizado en esos cuatro versos finales:

"Yo en fin soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta."¹⁰⁸

En la tercera estrofa de la misma rima, Bécquer había anunciado:

"Yo soy el fleco de oro
de la lejana estrella,
yo soy de la alta luna
la luz tibia y serena."¹⁰⁹

Así pues, colocando un signo de equivalencia entre el final de una estrofa y el principio de la otra, cabría razonar lo siguiente:

1.- El poeta es el que recibe al inspiración,
que es algo misterioso, elevado, etc.

2.- Por tanto, el espíritu, desconocida esencia,
perfume misterioso es la inspiración, y el poeta el

¹⁰⁸. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.109.

¹⁰⁹. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.107.

recipiente -vaso- que la acoge.

3.- Si el Yo soy de la tercera estrofa y el Yo en fin soy de la última se refieren al mismo sujeto, cosa que parece obvia, habrá que concluir que el fleco de oro de la lejana estrella no es sino la inspiración o, al menos, la facultad creadora del poeta que, en última instancia, remite a la inspiración guiada por la razón.

Obsérvese que todos los caracteres expuestos hasta el momento en los anteriores símbolos concuerdan ahora también: la elevación, la sublimidad, los atributos áureos -junto con la luminosidad- y la racionalidad (ésta, en dos apreciaciones muy sutiles: la primera, a través de los adjetivos tibia y serena, que embridan de alguna manera a la expansión de la luz estelar o lunar¹¹⁰; la segunda proceda de un elemento direccional, el fleco, que implica una determinación espacial concreta, no casual, matizadora

¹¹⁰. Recuérdese que Bécquer utiliza muy poca adjetivación en sus versos, y sólo cuando es necesaria, pues su poesía es casi exclusivamente esencial, es decir, dotada de esencias más que de cualidades. Por tanto, habrá que conceder en ese verso -la luz tibia y serena- una importancia especial a los adjetivos, ya que se encuentran juntos ocupando la mayor parte de una secuencia versal y obtienen esa posición gracias a un forzado hipérbaton, el cual tampoco es casual.

del alcance multidireccional de la luz estelar).

En la rima VIII, el sentimiento indeterminado y vago que impulsa a escribir (porque existe el sentimiento, aunque se escriba cuando ya no se siente) le lleva hasta lo alto. La estrella y su luz es el contenido epistemológico (inspiración de algo) que le produce un estar-bien-entre-las-cosas y, por tanto, la posibilidad de fundirse con ellas. Prevalecen aquí, una vez más, las nociones de elevación y luminosidad, junto con la identificación del autor con el astro:

"Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar como ardientes
pupilas de fuego,
me parece posible a dó brillan
subir en un vuelo,
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso."¹¹¹

Conviene aclarar que, aunque se está haciendo mucho hincapié en el papel que la razón juega, ordenando la inspiración y matizando la genialidad del autor, estamos ante fenómenos suprarracionales: de ahí tanta insistencia

¹¹¹. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.110-111.

en que no todos son unos inspirados, ni todos los poetas son geniales, y de ahí también la necesidad que tienen estos artistas de colocarse en un lugar elevado y céntrico. La estrella es, otras veces, imagen de la misma idea, fruto de una contemplación que ha evocado pensamientos concatenados. La rima XIII, la primera publicada por Bécquer, en la revista El Nene (17 de diciembre de 1859), modificada más tarde en la versión del Libro de los Gorriores, expone:

"Tu pupila es azul y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea
me parece en el cielo de la tarde
una perdida estrella."¹¹²

¹¹². BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p. 116. La versión primera de 1859 dice así:

"Tu pupila es azul y si en su átomo
de luz radia una idea,
me parece en el cielo de un crepúsculo
una perdida estrella."

El mismo mensaje transmite la palabra astro en el siguiente pasaje del prólogo a La Soledad de Ferrán: "La honda admiración que nos sobrecoge al sentir levantarse en el interior del alma un maravilloso mundo de ideas incomprensibles, ideas que flotan como flotan los astros en la inmensidad" en Rimas... p.193. La asociación idea-astro está a su vez conectada con la inspiración, pues el "sentir levantarse en el interior del alma un maravilloso mundo de ideas" está explicitado líneas más adelante por Bécquer: "todas esas grandes ideas que constituyen la inspiración..."

En Martí, la simbología alrededor de las estrellas es mucho más compleja y completa que en Bécquer, con referentes del tipo "perfección moral", "resplandor espiritual", "virtudes nobles del hombre", "noble dedicación a los altos principios morales", "pureza de la pasión", "tendencias humanas ideales", etc.¹¹³ Con ello Martí se aleja un tanto de la simbología tradicional, de la que Bécquer participa todavía, y explora posibilidades tropológicas que lo hacen más afín al simbolismo literario y delatan su modernidad. En algunos pasajes combina los dos tipos de simbolismo (el tradicional y el modernizador), siendo plenamente consciente de ello:

"Pero en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes, y el cielo gira y anda con sus tormentas, días y noches, y el hombre se revuelve y marcha con sus pasiones, fe y amarguras; y cuando ya no ven sus ojos las estrellas del cielo, los vuelve a los de su alma."¹¹⁴

¹¹³. La terminología y el estudio en profundidad de esta simbología puede encontrarse en SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... pp. 158 y ss.

¹¹⁴. MARTÍ, José, O.C., t.VII, p.224.

En primer lugar nótese la diferencia en la introducción del símbolo. Mientras Bécquer deja caer el peso sobre lo simbolizado -lo real- (tu pupila me parece una estrella, yo me fundo con la estrella, etc.) Martí define lo real directamente en términos estelares (vuelve los ojos a las estrellas de su alma, y no que su alma se convierta o se funda con una estrella).

En segundo lugar, es oportuno presentar aquí un comentario de Schulman acerca del texto anterior: "Las estrellas del cielo simbolizan la belleza, idealismo y armonía del mundo exterior, de donde hasta ahora derivaban su inspiración los poetas. Las estrellas del alma son el símbolo de las propias facultades artísticas del poeta, su lirismo personal."¹¹⁵ Martí ha seguido aquí la misma línea que Bécquer pero dando un paso crucial adelante: ha profanado la simbología tradicional, conduciendo a la pareja lo simbolizado-el símbolo por vericuetos que reclaman una mayor subjetividad, tal como lo exige la modernización literaria y cultural. Uno de los principales aciertos de Martí en ese anticipador **manifiesto modernista** que es el prólogo al Poema del Niágara (al que pertenece

¹¹⁵. SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... p.163.

la cita anterior), consiste precisamente en aunar la exposición teórica y la práctica literaria en orden a sentar las bases de una verdadera modernización.¹¹⁶

¹¹⁶. Aparte de los ya comentados de Schulman, los estudios más interesantes sobre el papel de la inspiración, la razón y el genio en la teoría poética de los dos bardos son: LÓPEZ ESTRADA, F., Poética para un poeta... pp.81-85 y 146-150, sobre todo lo que atañe al genio creador en Bécquer; GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, "De la estética de Bécquer: dos afirmaciones y una metáfora", Revista de Ideas Estéticas, 27 (1969) pp.307-320, considerando algunos símbolos de la inspiración poética en varias leyendas becquerianas; ANDERSON IMBERT, E., "La prosa poética de José Martí", Memoria del Congreso... pp.570-616, a propósito del concepto de genialidad en Amistad funesta; FERNÁNDEZ, Gastón, Temas e imágenes en los versos sencillos de José Martí, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1977, pp.32 y ss., sobre la inspiración poética en Martí como algo sobrenatural; HUERTA, Eleazar, "El simbolismo de la mano de Bécquer", Estudios filológicos, 6-7 (1970-1971) pp.7-95 (n.6) y 37-117 (n.7), interpretando extensamente la rima VII de Bécquer como símbolo de la inspiración y el genio poéticos; ROGGIANO, Alfredo A., "Poética y estilo de José Martí", en GONZÁLEZ, M.P., Antología Crítica... pp.41-69. En las pp.44-46 se detiene a explicar cómo la inspiración poética es pieza clave que asegura la libertad, la originalidad y la verdad de la creación artística; RAMA, Ángel, "La dialéctica de la modernidad en José Martí", Estudios Martianos, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1974, pp.129-197. En la p.187 presenta el símbolo del caballo y su relación con el doblete inspiración-razón; SIJÉ, Ramón, La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas, Alicante, C.S.I.C., 1973; GUILLÉN, Jorge, Lenguaje y poesía... p.133, destacando también esa simbiosis inspiración-razón en Bécquer; DÍAZ, J.P., Gustavo Adolfo Bécquer... pp.335-345, donde estudia en profundidad la teoría de la inspiración en el poeta sevillano.



301

EL CONTRASTE ENTRE LA FUERZA DE LA INSPIRACIÓN Y LA
INSUFICIENCIA DEL LENGUAJE

"Tal es la inspiración."

(G.A. Bécquer)

El proceso de creación poética no ha sido excesivamente problemático hasta ahora. Pero llegando a este punto tiene que salvar un escollo en el que no hay posibilidad de milagro. La inspiración y el genio poéticos se presentaron como potencias suprarracionales en completa armonía con los cauces epistemológicos racionales, revistiendo al momento cumbre -el paso de la mente al exterior- de una expectación considerable. Poesía no es sólo lo que recibimos en forma de lenguaje, sino todo lo anterior más el resultado final. Los poetas contemplativos, sentidores, como Bécquer y Martí, se diferencian de los exclusivamente positivistas en conceder más importancia al fenómeno interior¹¹⁷ que al exterior,

¹¹⁷.- El siguiente testimonio de Martí habla por sí solo: "Hay que vindicar: poesía es esencia. La forma le añade, mas no podría construirla: -como añade apariencia agradable a un hombre limpio de alma, andar limpio de cuerpo", en O.C., Trópico, t.LXII, pp.113-114. Y Bécquer concreta esa esencia de lo poético en realidades que no son la forma: ¡Dulces palabras que brotáis del corazón (...)
¡Murmullos extraños (...)
¡Gemidos del viento (...)
¡Imágenes confusas (...)
¡Febriles exaltaciones (...)
(Cont....)

haciendo esto compatible con el creciente cuidado de la forma. No iba muy descaminado Clinkscales cuando centraba la huella de Bécquer en Martí, entre otras cosas, "in his effort to free the Idea from restrictions of Form"¹¹⁸, liberar esa idea tan elaborada y tan genial a la vez, del yugo de la palabra, que resta eficacia comunicativa a lo que el poeta ha creado dentro de sí. Se trata, pues, del creciente apoyo en la subjetividad del autor, base de la nueva concepción del arte.

El punto de partida, en esta fase de la creación, es la enorme atracción que padecen las ideas, las irígenes, el contenido de lo inspirado, hacia la solución formal. Por eso existe la poesía. El poeta-centro, si se sintiese pleno con la contemplación de los hijos de su fantasía, no escribiría en absoluto. Y esa necesidad del artista es excusada asegurando que son las ideas quienes luchan por salir al exterior. Bécquer consideró necesario explicar este punto al inicio de sus rimas. La "Introducción sinfónica" es toda una justificación, que da sentido

¹¹⁷ (...Cont.)
¡Vosotros sois la poesía...! en "Cartas literarias... III, p.237.

¹¹⁸. CLINKSCALES, Orline, Bécquer in Mexico... p.69.

completo a la atrevida exteriorización de sus intimidades.

He aquí las primeras líneas:

"Por los temerosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poder presentarse decentes en la escena del mundo." (El énfasis es nuestro)

Y un poco más adelante:

"El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje. Sus creaciones, apretadas ya, como las raquílicas plantas de un vivero, pugnan por dilatar su fantástica existencia, disputándose los átomos de la memoria, como el escaso jugo de una tierra estéril. Necesario es abrir paso a las aguas profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo."¹¹⁹ (El énfasis es nuestro)

Esas ansias por salir al exterior están también expresadas poéticamente en varias rimas, con imágenes fuertes como la del

"... huracán que empuja

¹¹⁹. BÉCQUER, Gustavo A., "Introducción sinfónica", en Rimas... p.81 y p.82 respectivamente.

las olas en tropel"

o la del

"... volcán que sordo
anuncia que va a arder" (vid nt.81 de este
capítulo)

es decir, la inspiración fogosa que necesita una vía de
escape. En la rima VII, igualmente, las notas que duermen
en las cuerdas del arpa se encuentran

"esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas"¹²⁰,

anhelando que el genio dormido comience a poner en marcha
el proceso que ha de terminar necesariamente en la
exteriorización.

Esa misma atracción existe en Martí: "Cada día, de
tanta imagen que viene a azotarme las sienas, y a
pasearse, como buscando forma, ante mis ojos..."¹²¹ escribe

¹²⁰. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.110.

¹²¹. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.237.

en el prólogo a Flores del ^o estierro, y en los cuadernos de apuntes anota:

"¡Cómo persigue la imagen poética! ¡Cómo acaricia el oído! ¡Cómo solicita que se le dé forma! ¡Con qué generosa inquietud le brinda a que se la aproveche..."¹²²

Cualquier tipo de idea o sentimiento profundos exigen la afluencia. La primera composición de los Versos sencillos es una buena muestra de ello:

"Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma",

y en alguno de los poemas que le siguen expone la necesidad en forma de imágenes y símbolos relacionados con la poesía:

"Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:
Mi verso es un surtidor
Que da un a a de coral."¹²³

¹²². MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LXII, p.94.

¹²³. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.63 y p.72 respectivamente.

Las dos imágenes esculpidas evocan una sensación de desbordamiento, la misma que se produce cuando el interior del hombre está sobrecargado de ideas o sentimientos que pujan por encontrar un receptáculo externo. Aceptando este punto de partida, en el proceso se dan cuatro características -del mismo modo en Bécquer y en Martí- que definen la relación contenido/forma, o bien idea/lenguaje. Éstas son:

1.- La gran acumulación de ideas en torno a la mente del poeta.

2.- La pérdida de algunas o de muchas de ellas en el camino hacia la forma poética definitiva.

3.- La primacía de la idea sobre la forma.

4.- La insuficiencia del lenguaje.

1 y 2.- En líneas generales, el poeta inspirado

y genial es bien asesorado por sus musas. La dificultad estriba en dar cauce a todo lo que asoma en las interioridades del artista ya que, o bien los pensamientos son más rápidos que la palabra, o bien no se encuentra la forma adecuada. En la "Introducción sinfónica" de Bécquer, verdadera obra maestra de la prosa poética en lengua española, se le da un fundamento sólido a tal aserto:

"Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma.

Y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescrptible confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña (...), sin encontrar fuerzas bastantes para salir a la superficie y convertirse al beso del sol en flores y frutos." (Vid. nt.119. Se trata de la continuación del primer párrafo, p.81)

Todo apunta en Bécquer a que el verdadera arte es el que se crea bajo estas condiciones. En la distinción entre los dos tipos de poesía, el poeta sevillano se esfuerza por dar amplitud al contenido del segundo tipo, que es la

poesía de los poetas: "despierta (...) las mil ideas (...); carece de medida absoluta: adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona (...); es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando (...). Cuando se acaba (...), se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre."¹²⁴

Y en la segunda de las "Cartas literarias a una mujer", basándose en su experiencia personal, eleva la dificultad hasta el nivel de los más altos poetas:

"un mundo de ideas confusas y sin nombre se elevaron en tropel en mi cerebro, y pasaron volteando alrededor de mi frente como una fantástica ronda de visiones quiméricas.

Un vértigo nubló mis ojos.

¡Escribir! ¡Oh! Si yo pudiera haber escrito entonces, no me cambiaría por el primer poeta del mundo.

Mas... entonces lo pensé, y ahora lo digo. Si yo siento lo que siento para hacer lo que hago, ¿qué gigante océano de luz y de inspiración no se agotaría en la mente de esos hombres que han escrito lo que a todos nos admira?",

¹²⁴. BÉCQUER, Gustavo A., Prólogo a La Soledad, en Rimas... p.187.

y, seguidamente, se rinde ante tal evidencia, con resignación, dispuesto a llegar hasta donde pueda en su tarea formalizadora, sabiendo que muchos de los pensamientos van a perderse de modo irreversible:

"Sin embargo, yo procuraré apuntar, como de pasada, alguna de las mil ideas que me agitaron durante aquel sueño magnífico..."¹²⁵,

aunque, en ocasiones -como en algún pasaje de la "Introducción sinfónica"- se rebela y prefiere dejar de ser inspirado a dejar morir sus inspiraciones; y vuelve a utilizar el símbolo del arpa con sus notas:

"No quiero que en mis noches sin sueño volváis a pasar por delante de mis ojos en extravagante procesión, pidiéndome con gestos y contorsiones que os saque a la vida de la realidad del limbo en que vivís, semejantes a fantasmas sin consistencia. No quiero que al romperse este arpa vieja y cascada ya, se pierdan a la vez que el instrumento las ignoradas notas que contenía."¹²⁶

¹²⁵. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.232 y p.233 respectivamente.

¹²⁶. BÉCQUER, Gustavo A., "Introducción sinfónica... p.83. En las cartas Desde mi celda residen también abundantes ejemplos que, por no ser exhaustivos, vamos a obviar. Valgan como botón de muestra los más (Cont....)

Martí, en el prólogo ya citado a Flores del destierro, contiene sintéticamente las ideas de aglomeración y desaprovechamiento, valiéndose además, al estilo de Bécquer, del símbolo relativo al arpa, si bien con unas derivaciones y complejidades a las que el andaluz no llega:

"Cada día, de tanta imagen que viene a azotarme las sienes, y a pasearse, como buscando forma, ante mis ojos, pudiera hacer un tomo como éste, ¡pero el buey no ara con el arpa de David, que haría sonora la tierra, sino con el arado, que no es lira! ¡Y se van las imágenes, llorosas y torvas, desvanecidas como el humo: y yo me quedo, congojoso y triste, como quien ha faltado a su deber o no ha hecho bien los honores de la visita a una dama benévola y hermosa: y a mis solas, y donde nadie los sospeche, y sin lágrimas, lloro." (Vid. nt.121)

3.- Balbín estudió a fondo la relación entre la

126 (...Cont.)
significativos: "En aquel punto en que todas aquellas viejas locuras de mi imaginación salieron en tropel de los desvanes de la cabeza..." (ed. cit. p.124. Véase la idea de ebullición y lucha por ser extraídas); "No pueden ustedes figurarse el botín de ideas e impresiones que para enriquecer la imaginación he recogido..." (ed. cit. p.135), etc.

forma y el contenido en la obra poética de Bécquer, y llegó a la conclusión de que en el poeta andaluz se da una "primacía del acto poético sobre el signo poemático"¹²⁷, no sólo de la teoría poética, sino como lección aprendida y asimilada a lo largo del caminar literario:

"Este principio de primacía del acto poético sobre el signo poemático, no es en Gustavo una especulación gratuita y desarraigada de su obra de poeta. En este tiempo cardinal que comprende desde el otoño de 1859 al invierno de 1861, los poemas becquerianos que pueden fecharse entonces, adquieren caracteres estilísticos propios y definitivos. El vocabulario se hace más sencillo y concreto; la copiosa abundancia de cultismos usados -como herencia neoclásica- hacia 1855, desaparece para borrar todo vestigio de una lengua poética independiente y artificiosa, y antepuesta al acto poético con valor de signo poemático autónomo y prevalente."¹²⁸

En las obras de Martí hay muchísimas declaraciones al respecto, con una consciencia más agudizada que en Bécquer, puesto que a los presupuestos ideológicos de época, confluye en el cubano la lucha contra el creciente

¹²⁷. BALBÍN, Rafael de, Poética becqueriana... p.10.

¹²⁸. BALBÍN, Rafael de, Poética becqueriana... p.12.

preciosismo y el uso del estilo en sí mismo considerado, sin tener en cuenta valoraciones conceptuales. Los textos de Martí son, a menudo, tajantes, como éste:

"¡Qué ridícula cosa, un pensamiento enano con manto de rey, o vestidura de gigante! va el ruin pensamiento como ahogado, y llama la atención, y muere poco a poco. La forma, que no es más que el traje, ha de ajustar al pensamiento, que ha de tener siempre cuerpo. Y como ajusta la buena ropa: para realzar el cuerpo y no para sofocarlo o desfigurarlo. (...) La belleza de la frase ha de venir de la propiedad y nitidez del pensamiento en ella envuelto. (...) Ha de borrarse del papel toda frase que no encierre un pensamiento digno de ser conservado, y toda palabra que no ayude a él."¹²⁹

La importancia del pensamiento es tal, que en ocasiones le lleva a exageraciones de esta índole:

¹²⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XXIII, pp.295-296. Otros testimonios que privilegian el papel del pensamiento en relación con la forma se encuentran dispersos a lo largo de la ingente obra martiana. He aquí algunos de ellos: en el mismo artículo citado de La Opinión Nacional, arremete contra aquellos que vienen "dando funestísima preferencia al arte de escribir sobre el de pensar" (p.296); "la originalidad del lenguaje ha de venir de la originalidad de la idea" (O.C., t.XII, p.505); aplaude en otro lugar "la determinación de subordinar el lenguaje al concepto" (O.C., t.V, p.128); "La perfección de la forma se consigue casi siempre a costa de la perfección de la idea" (O.C., Lex, t.II, p.452); "La dote suprema en el arte de escribir es la de ajustar la forma al pensamiento" (O.C., Lex, t.II, p.89), etc.

"El pensamiento de un acto produce en los músculos el mismo estremecimiento que el acto mismo."¹³⁰

4.- El lenguaje, por tanto, se nos ha convertido en la cenicienta del proceso creador. Ello no obsta, sin embargo, para que en su práctica escrituraria, los dos autores hayan abierto nuevos caminos en la lengua española, como veremos en el siguiente capítulo. Fueron los primeros en hacer compatible el progreso en la forma con la creencia en lo inefable, en explotar las posibilidades del lenguaje a sabiendas de las limitaciones de éste con respecto al pensamiento. La perfección imposible¹³¹ de Bécquer al intentar definir la poesía suscita la idea de inefabilidad. En una narración donde Bécquer mantiene un tono muy sublime, titulada "Las hojas secas", concluye:

"Y yo pensé entonces algo que no puedo recordar, y que, aunque lo recordase, no

¹³⁰. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LXII, p.93.

¹³¹. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... III, p.236: "Sí. Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible."

encontraría palabras para decirlo"¹³²,

aunque las palabras más famosas y exactas en este sentido se encuentran al comienzo de la rima V:

"Espíritu sin nombre,
indefinible esencia,
yo vivo con la vida
sin formas de la idea."¹³³

La vida de la idea, sin formas, es la que más auténticamente define la actividad interior del poeta. Si bien su esencia (recordemos la afirmación de que *poesía es esencia*) es indefinible. Con Bécquer se abre, por este sendero, una línea de escritores conscientes de que su tarea es bregar constantemente con lo inefable, pues el lenguaje resulta insuficiente. El sevillano alude en muchas ocasiones a esa dificultad:

¹³². BÉCQUER, Gustavo, "Tres fechas", Obras, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1904, 5a ed. t.II, p.165.

¹³³. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.106. El verdadero poeta es, sin duda, el que siente esos deseos de vivir con las ideas sin forma. En "El rayo de luna", afirma categóricamente: "porque Manrique era poeta; tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos." (En Leyendas, apólogos y otros relatos, Barcelona, Labor, 1974, p.186, ed. de Rubén Benítez).

"Todas esas revoluciones, todas esas circunstancias especiales, hubieran podido únicamente dar por resultado un edificio tan original, tan lleno de contrastes, de poesía y de recuerdos, como el que aquella tarde se ofreció a mi vista y hoy he ensayado, aunque en vano, describir con palabras."¹³⁴

A veces combina el tópico de la imposibilidad de recordar todo lo pensado con la insuficiencia el lenguaje, haciendo así más perentoria, a la vez que meritoria, su labor de escritor: "Todas estas cosas veía yo; y muchas más de esas que después de pensadas no pueden recordarse; de esas tan inmateriales que es imposible encerrar en el círculo estrecho de la palabra..."¹³⁵. La palabra como círculo que aprisiona la idea y la mantiene encerrada es un recurso utilizado por Bécquer en varios lugares de su obra en prosa. En la segunda de las "Cartas literarias a una mujer", después de haber relatado una experiencia personal en la que se unían el tópicc de la gran cantidad de ideas y la separación temporal entre lo sentido y lo

¹³⁴. BÉCQUER, Gustavo A., "Tres fechas", Obras...
p.245.

¹³⁵. BÉCQUER, Gustavo A., "Tres fechas", Obras...
p.247.

escrito, declara:

"Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanas, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto..." (vid. nt.125. Es la continuación de la primera cita)

Y, un poco más adelante, en la misma carta:

"¿Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas?

Imposible."¹³⁶

La misma idea, exacta, late en los versos con que Bécquer abre su libro de rimas:

"Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

¹³⁶. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.233. Jorge Guillén hace un acopio bastante completo de las citas que hay en las obras de Bécquer en torno a esta cuestión, en Lenguaje y poesía... pp.130 y ss.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh, hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera, al oído, cantártelo a solas."¹³⁷

La posición de esta rima al principio del libro y justo después de la "Introducción sinfónica" no es gratuita. Supone una insistencia casi abrumadora en un tema que, en principio, había quedado claro páginas antes:

"Conmigo van, destinados a morir conmigo,
sin que de ellos quede otro rastro que el
que deja un sueño de la media noche, que
a la mañana no puede recordarse. En algunas
ocasiones, y ante esta idea terrible, se
subleva en ellos el instinto de la vida,
y agitándose en terrible, aunque
silencioso tumulto, buscan en tropel por
donde salir a la luz, de las tinieblas en
que viven. Pero, ¡ay, que entre el mundo
de la idea y el de la forma existe un
abismo que sólo puede salvar la palabra;
y la palabra tímida y perezosa se niega a
secundar sus esfuerzos!"

Y concluye, a modo de último recurso, que nada

¹³⁷. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.99.

consigue:

"¡Anda, pues! andad y vivid con la única vida que puedo daros. Mi inteligencia os nutrirá lo suficiente para que seáis palpables. Os vestirá, aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez. Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa tejida de frases exquisitas, en las que os pudierais envolver con orgullo, como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume. ¡Mas es imposible!"¹³⁸

Quizá lo que más impresiona de todas estas citas, aparte del gran parecido que hay entre ellas y los calcos que se producen de unas a otras, es la ingente cantidad de alusiones al tema. Hemos recorrido todas las obras de Bécquer (rimas, leyendas, narraciones, cartas, prólogos...) y cabría seguir extrayendo testimonios de otras leyendas, de las cartas Desde mi celda, artículos, relatos, etc., donde Bécquer tiene la necesidad de mostrar que se siente incapaz de acometer la empresa de escribir algo... a pesar de que luego lo escriba. En efecto, al final siempre acaba escribiendo. En un momento dado, ante

¹³⁸. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.81-82 y pp. 82-83 respectivamente.

el espectáculo que le ofrece la plaza del Mercado en Tarazona, asegura que no habría palabras para describirlo, pero el hecho es que se pone manos a la obra, y no de cualquier manera, sino minuciosamente. En primer lugar, parece iniciar la narración desde la derrota previa: "¿cómo podrá llegar mi pluma sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente..."¹³⁹ Por ello, cuando todavía no ha comenzado a describir, y ya se ha excusado suficientemente, avisa: "Renuncio, pues, a describir el panorama del mercado con sus extensos soportales..." (vid. nt. anterior, p.147). A partir de este momento (nótese que ya ha empezado la tarea descriptiva) no hace otra cosa que repasar escrupulosamente cada uno de los detalles de la plaza: los arcos, las rejas, las hileras de casuquillas, el templo, el palacio, el escudo, el retablo, el tronco de vid, etc. Todo esto resultaría sorprendente e incongruente si no tuviéramos en cuenta la intención escondida que asoma en la base de sus planteamientos ideológicos: Bécquer necesita, una vez más, obtener para su actividad artística una atención por parte de la sociedad que se le va negando

¹³⁹. BÉCQUER, Gustavo A., Desde mi celda... p.146. Es concretamente el comienzo de la carta V.

paulatinamente, e intenta inconscientemente salvaguardarla a costa de una actitud que puede pecar de teatral. Además, constituye éste un recurso eficaz para mantener la tensión del lector ante la obra y el interés hacia lo poético y hacia el mismo poeta. La posición céntrica y privilegiada del autor, como al margen de la sociedad, de nada serviría si de tan cierta, produjera realmente la separación e incomunicación entre el autor y la sociedad. Por eso, se ha de mantener el status quo de originalidad, distanciamiento, unicidad, etc., sin perder el nexo de unión con la sociedad que es quien, en definitiva, va a sustentar y perpetuar esa figura, pues es la que compra los libros, los lee, los critica y otorga un puesto determinado para ese oficio dentro del organigrama general de la estructura social. Cuando pasamos de lo poético a lo periodístico, la necesidad de hacerse social dentro de su asocialidad es mucho más patente. Véase, en el comienzo de la segunda carta Desde mi celda, cómo los tópicos de la gran cantidad de ideas y de la dificultad en la expresión se presentan sin tapujos, y con una actitud mucho más teatral, difuminada por una fina ironía. La cita es un poco larga, pero merece la pena:

"Queridos amigos: Si me vieran ustedes en

algunas ocasiones con la pluma en la mano y el papel delante, buscando un asunto cualquiera para emborronar catorce o quince cuartillas, tendrían lástima de mí. Gracias a Dios que no tengo la perniciosa cuanto fea costumbre de morderme las uñas en casos de esterilidad, pues hasta tal punto me encuentro apurado e irresoluto en estos trances, que ya sería cosa de haberme comido la primera falange de los dedos. Y no es precisamente porque se hayan agotado de tal modo mis ideas que, registrando en el fondo de la imaginación, en donde andan enmarañadas e indecisas, no pudiese topar con alguna y traerla, a ser preciso, por la oreja, como dómine de lugar a muchacho travieso. Pero no basta tener una idea; es necesario despojarla de su extraña manera de ser, vestirla un poco al uso para que esté presentable, aderezarla y condimentarla, en fin, a propósito para el paladar de los lectores de un periódico, político por añadidura. Y aquí está lo espinoso del caso, aquí la gran dificultad."¹⁴⁰

Quede bien claro que sólo hay una posición claramente interesada en algunos escritos periodísticos. En el resto de sus obras, de tipo intimista, coexisten la necesidad de dar a conocer la verdadera identidad del escritor con una recta, apasionada y problemática angustia a causa de la dificultad que entraña el mundo de la expresión. Y junto a ello, los presupuestos puramente estéticos. Bécquer cree en lo inefable aunque a veces se aproveche de ello.

¹⁴⁰. BÉCQUER, Gustavo A., Desde mi celda... p.105.

Las expresiones martianas de la insuficiencia del lenguaje son bien parecidas a las de Bécquer, y sus propósitos coinciden en ofrecer al lector la verdadera lucha del poeta contra su mundo interior y en descargar en el escrito teórico toda la tensión que crea el dicho conflicto. Martí también cree en lo inefable y padece angustia para presentarlo adecuadamente. La aguda sensibilidad de Cintio Vitier captó lo siguiente acerca de una de las grandes obras de Martí: "en los Versos libres lo vemos a veces -y es cuando más secretamente nos apasiona- luchar a brazo partido con la expresión, hacer saltar en astillas y lajas de luz las palabras, como si un sentido inabarcable, como si un hambre de lo inaudito, de la mística ventura de la posesión poética, lo encendiera y devorara."¹⁴¹ O como dijo José Olivio Jiménez: "el lenguaje mismo era para Martí uno de esos quehaceres limitados e incompletos..."¹⁴² porque la capacidad comunicativa del lenguaje es la más lenta de las potencialidades humanas. Como en Bécquer, la imposibilidad

¹⁴¹. VITIER, Cintio, Temas martianos... p.152.

¹⁴². JIMÉNEZ, José O., "La ley del día y al pasión de la noche en la poesía de José Martí", Ínsula, 428-429 (1982) p.3.

de escribir todo lo que conoce, hace desmerecer a la expresión:

"Como yo escribo lo que veo y lo veo todo con sus adjuntos, antecedentes y ramazones, cuanto escribo resulta fácilmente enmarañado y confuso."¹⁴³

Y, más aún, tratándose de lo inefable o lo sublime:

"<La imagen poética> sabe que tomar forma humana es quedar muerta, por lo ruin de la lengua de los hombres para expresar estas cosas supremas! (vid. nt.122)

Cuando, por fin, se ha estampado sobre el papel la creación concebida espiritualmente, la angustia se reproduce al establecer una comparación entre el objeto antes y después de su concreción material. Es lo que le ocurrió a Martí al contemplar el tropel de mariposas que pasaba por su frente, como una visita de rayos de sol. Al verlas puestas en el papel, exclama con ¡ay! doloroso que la luz era ida (vid. nt.99).

Pero la imperfección de la forma traspasa en Martí

¹⁴³. MARTÍ, José, O.C., t.XX, p.116.

no sólo el ámbito ideológico, como vimos en Bécquer, sino que afecta a todos los aspectos de la vida. He aquí otro rasgo más de su modernidad. Avizorar los tiempos de cambio suponía hacer globales los problemas particulares, encuadrarlos en unas coordenadas tempo-espaciales y desenterrar su sentido más profundo y colectivo. La imperfección de la lengua no es sino una pequeña muestra de un corolario de imperfecciones a nivel existencial. En el terreno de las relaciones humanas, la imperfección recorre el ámbito político (imperfección y esclavitud es, por ejemplo, lo que Cuba sufriría hasta ser independiente), el económico (el desproporcionado reparto de las riquezas), el social (la discriminación por motivos de clase, etnia, etc.) como han hecho notar, con cierta novedad, Schulman y Garfield:

"Desde Ismaelillo, Martí muestra en su poesía la estrecha relación entre la lucha constante contra la esclavitud política, económica y social del hombre y la auto-crítica del verso que refleja la perenne turbulencia indagadora de la perfección, temerosa de la muerte de la inspiración esclavizada por la palabra humana..."¹⁴⁴

¹⁴⁴. SCHULMAN, Iván A. y GARFIELD, Evelyn P., Las entrañas del vacío... p.93.

Por último, la visión martiana de la imperfección también alcanza el nivel telúrico, y da con la explicación del sentido del hombre en esta vida. La imperfección de la lengua señala indirectamente la imperfección del hombre con respecto a algo que es más perfecto, puesto que es capaz de habitar en la interioridades epistemológicas y afectivas de la persona. Así,

"La imperfección de la lengua humana para expresar cabalmente los juicios, afectos y designios del hombre es una prueba perfecta y absoluta de la necesidad de una existencia venidera."¹⁴⁵

¹⁴⁵. Cfr. GARCÍA MARRUZ, Fina, "Los versos de Martí", en Temas martianos... p.251. Consiste en un estudio extraído de una conferencia leída en el Lyceum de la Habana en abril de 1964. Para una bibliografía más completa sobre la insuficiencia del lenguaje en Bécquer y en Martí conviene consultar, aparte de los estudios citados en este capítulo, BALLÓN-A, José Carlos, Anatomía cultural... p.122; SCHULMAN, Iván A., Génesis del modernismo... pp.71-73, 78, 79 y 92; GASTAGNINO, Raúl H., "Motivaciones del llanto y de la muerte en la obra de Bécquer", en Gustavo Adolfo Bécquer... p.67; DÍAZ, J.P., Gustavo Adolfo Bécquer... pp.348-352; LÓPEZ ESTRADA, F., Poética para un poeta... pp.100-102, 144 y ss. y 175 y ss; KING, Edmund L., Gustavo Adolfo Bécquer: From painter to poet, México, Ed. Porrúa, 1953, pp.21 y 30-31; BALBÍN Rafael de, Poética becqueriana... pp.8-9; GARCÍA-VIÑÓ, M., "De la estética de Bécquer..." pp.310-311.

**UNA PEQUEÑA SALVEDAD A LA INSUFICIENCIA DEL
LENGUAJE: EL SONIDO Y EL COLOR**

"Todo es música y razón"

(José Martí)

7

Si no había posibilidad de dejar satisfecho al espíritu por medio de la palabra, que estrangula el pensamiento, las imágenes, las emociones y los sentimientos, esa función catártica de la comunicación estaba necesitando otra vía de escape, pues no se concibe teoría de la contemplación alguna sin elementos catárticos. La contemplación no perece en sí misma, no padece rozamiento con los niveles temporales, como si las ruedas de los automóviles nunca se desgastasen a pesar del contacto con el suelo en cada vuelta. La actitud contemplativa, en el supuesto de las criaturas geniales, inspiradas, requiere una salida ajena al olvido más airosa que la de la simple palabra, y evitar así el lamento resignado de Bécquer en su "Introducción sinfónica" cuando invita a los hijos de su imaginación a vivir la "única vida que puedo daros", a vestirles "aunque sea de harapos" (vid. nt.138). Y esa respuesta sólo puede hallarse en el arte visual iconográfico y en el auditivo musical. No

vamos a tratar aquí toda la teoría y práctica poéticas de los dos autores acerca de esas artes, porque constituiría un extenso capítulo aparte. Sirva simplemente como complemento al problema de la expresión.¹⁴⁶ Bécquer

¹⁴⁶. En ese extenso capítulo aparte, además de la bibliografía que va a ser utilizada desde ahora, cabría citar a: PORTUONDO, José Antonio, "Martí y el escritor revolucionario", Anuario Martiano, 2 (1970) pp.154 y 159 (sobre la utilización del color azul); GONZÁLEZ, M.P., Indagaciones martianas... pp.164-163 (sobre el oro en Martí); DÍEZ TABOADA, J.M., La mujer ideal... pp.42 y ss (sobre los ojos azules y verdes); SOBEJANO, Gonzalo, El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1970, 2a ed., pp.342 y ss (sobre los colores y los adjetivos en general en Bécquer); VITIER, Cintio, Temas martianos... pp.148 y ss (los colores en Martí); DÍEZ TABOADA, J.M., "Oro en las rimas de G.A. Bécquer", Revista de Estudios Hispánicos, Alabama, IV, n.2 (1970) pp.229-245 (el oro y la luz en Bécquer); BOCHET-HURE, Claude, "Las últimas notas de viaje de José Martí", Anuario Martiano, 1 (1959) pp.11-12 y 16 (sobre la pintura y el oro en Martí); FERNÁNDEZ, Gastón, Temas e imágenes... pp.63, 70-71 y 84 (sobre el oro en Martí) y 46 y 81 (el impresionismo en Martí); GONZÁLEZ, M.P., "En torno a la iniciación del modernismo... pp.221-227, 225-227, 233-234 (simbolismo e impresionismo en Martí en el uso de los colores) y 248 (uso del azul modernista); ANDERSON IMBERT, E., "La prosa poética de José Martí... pp.604-616 (sobre el impresionismo y expresionismo en Martí); GARCÍA-GIRÓN, Edmundo, "La azul sonrisa... pp.121-141 (sobre el color azul, el impresionismo, los colores en general en el modernismo); también sobre el impresionismo los siguientes: BALLY, LIDA, RICHTER y ALONSO, El impresionismo en el lenguaje, Universidad de Buenos Aires, 1942; GONZÁLEZ, M.P., Indagaciones martianas... pp.59-60 y 170-173; ROGGIANO, Alfredo A., "Filiación cultural del Modernismo... p.36; SCHULMAN, Iván A., "Génesis del azul... pp.257-270; HENRÍQUEZ, Max, Breve historia del Modernismo... p.29; REMOS, J.J., La emoción histórica en la prosa de Martí, La Habana, Siglo XX, 1951; MOLINA DE GALINDO, Isis, "El Presidio Político en Cuba, de José (Cont....)

aprendió el arte de la pintura desde muy pequeño, como apunta Gaya Nuño:

"Hijo de pintor, sobrino de pintor, hermano de pintor, nutrido espiritualmente en la Sevilla que contribuyó con sus decisivas y últimas fuerzas plásticas al triunfo del Romanticismo, Gustavo Adolfo no podía quedar indiferente ante la pintura. Aprende

146 (...Cont.)

Martí (1871)", Anuario Martiano, 1 (1969) pp.36, 40, 50-51 y 55; etc. Más general es KING, Edmund L., Gustavo Adolfo Bécquer: From painter... (merece la pena estudiar el libro entero); DÍEZ-CANEDO, E., "Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz..."; SCHULMAN, Iván A., Símbolo y color... (conviene estudiar con detenimiento toda la segunda parte del libro, que trata de la utilización de los colores en Martí); ZARDOYA, Concha, Poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961, pp.46 y ss (la música y los colores en Bécquer); GONZÁLEZ, M.P., Martí, Darío y el Modernismo... p.125 (los colores); BENÍTEZ, Rubén, Bécquer tradicionalista... pp.124 y ss (los colores); BROWN, Rica, Bécquer, Barcelona, Aedos, 1963; ROZAS, J.M., "La fuga de la Rima LXXV", Estudios sobre G.A. Bécquer, Madrid, C.S.I.C., 1972, pp.279-304; LÓPEZ ESTRADA, F., Poética para un poeta... pp.108-110 (música), 110-113 (pintura) y 154 y ss (colores); SCHULMAN, Iván A., "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo..." p.352; SCHULMAN, Iván A., "Textos y contextos martianos: variaciones en torno a 'Pollice verso'", Estudios Martianos... p.30; DAVISON, Ned, Sound patterns in a poem... pp.19-24; BROWN, Calvin S., Music and Literature... (todo el libro es muy interesante); MOTEKAT, Helmut, "Variations in blue..." p.42 (estudio de las sinestesias en general); ARCE DE VÁZQUEZ, Margot, "Sueño con claustros de mármol... de José Martí", Estudios Martianos... p.62 (sobre el ritmo musical en la poesía de Martí); BELIC, O., Análisis de textos hispánicos, Madrid, Prensa Española, 1977, pp.149-150; GARCÍA-VIÑÓ, M., "De la estética de Bécquer..." pp.312-313; GICOVATE, B., "Antes del Modernismo..." pp.197 y 201; GUILLÉN, Jorge, Lenquaje y poesía... p.131.

a dibujar desde niño. Asiste a dos estudios de pintor, el de Antonio Cabral y Aguado Bejarano, y al de su tío el muy notable don Joaquín Domínguez Bécquer, sin contar con la clase de dibujo de la Academia de Santa Isabel de Hungría."¹⁴⁷

Así, a la vez que reconoce el poderío de la imagen para comunicar lo que mil palabras no son capaces, aprende a escribir y a pintar a un tiempo y, a la postre, a escribir pintando:

"Este fenómeno artístico de la pintura, que entra en su vida al mismo tiempo, a través de su hermano Valeriano, deja una honda huella en su sensibilidad. (...) La poesía de Bécquer está inspirada en las formas, y la contemplación de las formas tiene lugar en las figuras de los lienzos y en los dibujos que en unas composiciones concertadamente estéticas le inducen a considerar la belleza plástica como algo que va a configurar su carácter y su educación."¹⁴⁸

Por eso, muchas de las descripciones son cuasi-pictóricas, detallistas, a veces impresionistas, otras

¹⁴⁷. GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Bécquer ante el arte", Revista de Ideas Estéticas, II (1970), p.183.

¹⁴⁸. MANRIQUE DE LARA, José G., "Bécquer, poeta de la ensoñación", Cuadernos Hispanoamericanos, 247-249 (1970) p.375.

expresionistas, con matices de colorido, de forma, de extensión, de posición, etc. King anota con precisión muchos detalles de la obra becqueriana en su relación con las técnicas pictóricas, y llega a afirmar que para Bécquer "painting is a kind of poetry"¹⁴⁹.

La música en Bécquer puede decirse que es una afición más connatural y menos educada. La música le sedujo, mientras que la pintura fue para él un saber casi obligado. Para darnos cuenta de la importancia que llegó a adquirir lo musical en el poeta sevillano, hemos de acudir a Gerardo Diego: "A Gustavo Adolfo la Música (...) no es que le inspire, es que le abraza, le alimenta y, por decirlo así, le constituye. Sin música no habría poesía de Bécquer ni el hombre mismo Bécquer que quedaría mutilado, casi inexistente."¹⁵⁰

La aparición de instrumentos musicales, con mucha frecuencia, es una prueba de la afinidad de Bécquer con la música y su intención de aunar lo poético y lo musical

¹⁴⁹. KING, Edmund L., Gustavo Adolfo Bécquer: From painter... p.34.

¹⁵⁰. DIEGO, Gerardo, "Bécquer y la música", en SEBOLD, Gustavo Adolfo Bécquer... p.90.

en beneficio del nivel comunicativo de la expresión escrita. Esos instrumentos, a menudo contienen caracteres simbólicos referentes a los problemas más complejos de la concepción poética. Las obras de Bécquer están llenas de campanas, guitarras, arpas (el más simbólico de todos), liras... Entre sus músicos favoritos se cuenta a Bellini, Donizzetti, Rossini, Beethoven, Weber, Flotow, Verdi, Gounod...¹⁵¹

La importancia de incorporar a la poesía lo pictórico y lo musical estriba en haber empezado a constituir una verdadera y profunda renovación en la forma literaria, hasta el punto de convertirse en el verdadero guía de la iniciación modernista. La mezcla o intromisión de técnicas de diferentes artes en la creación artística dentro del contexto hispánico empieza ahí, y más tarde se mostrará como signo de la modernidad cultural. Lo visual y lo musical en la poesía arranca de Bécquer. El muestra como nadie ese deseo, por ejemplo, en la rima I:

"Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo

¹⁵¹. Cfr. DIEGO, Gerardo, "Bécquer y la música..." p.98.

suspiros y risas, colores y notas."¹⁵²

Pero se da cuenta de que es imposible "domar el rebelde, mezquino idioma", y que lo único susceptible de paliar esa rebeldía es el lenguaje del arte visual y auditivo. En "Tres fechas", escribe: "Si yo pudiera pegar aquí con dos obleas el ligerísimo y mal trazado apunte que conservo de aquel sitio, imperfecto y todo como es, me ahorraría un cúmulo de palabras, dando a mis lectores una idea más aproximada de él que todas las descripciones imaginables."¹⁵³ Obsérvese cómo, a pesar de la imperfección del dibujo, Bécquer lo recomienda antes que las palabras cuando quiere que el interlocutor conozca a fondo el contenido del mensaje. Lo mismo expresa en el siguiente párrafo:

"En tu álbum tienes mi dibujo; una reproducción pálida, imperfecta, ligerísima de aquel lugar, pero que no obstante puede darte una idea de su melancólica hermosura. No ensayaré, pues, describírtela con

¹⁵². BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.99.

¹⁵³. BÉCQUER, Gustavo A., Leyendas, apólogos y otros relatos... p.397.

palabras, inútiles tantas veces."¹⁵⁴

Con la música ocurre algo parecido. Él deseaba que sus palabras fueran a un tiempo colores y notas. En su narrativa hay variadísimas muestras de proyección musical. Maese Pérez, el organista, producía sonidos "como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio (...), ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende (...), todo lo expresaban las voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía..."¹⁵⁵, y las gentes del lugar comentaban que "el órgano sonaba, pero sonaba de una manera indescriptible"¹⁵⁶. En la leyenda de "El miserere" se comprueban similares atributos en la realidad musical. La actitud con la que se acepta una posible inspiración difiere radicalmente de aquella otra pesimista, resignada, vencida, con que se acogía la inspiración poética: si para escribir se partía de la neta

¹⁵⁴. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... IV, p.240.

¹⁵⁵. BÉCQUER, Gustavo A., "Maese Pérez el organista", Leyendas, apólogos y otros relatos... p.180.

¹⁵⁶. BÉCQUER, Gustavo A., "Maese Pérez el organista", Leyendas, apólogos y otros relatos... p.183.

imposibilidad, para musicar se recibe la inspiración con esperanzas de producir lo sublime:

"Desde el instante en que hube leído sus estrofas, mi único pensamiento fue hallar una forma musical tan magnífica, tan sublime, que bastase a contener el grandioso himno de dolor del Rey Profeta."¹⁵⁷

Efectivamente, más adelante se hace notar que, aunque el protagonista del relato no ha sido todavía capaz de obtener esos resultados, al menos sí los ha experimentado escuchándolos: "Todo eso era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse."¹⁵⁸

José Martí no tuvo tantas facilidades en el seno familiar para recibir una formación relativa a las artes plásticas o musicales -asistió, eso sí, a la escuela de arte de San Alejandro, en La Habana-, pero dada su vasta cultura y su irreprimible afición por todos los asuntos tocantes al espíritu humano (lo bello, lo útil y lo moral,

¹⁵⁷. BÉCQUER, Gustavo A., "El miserere", Leyendas, apólogos y otros relatos... p.217.

¹⁵⁸. BÉCQUER, Gustavo A., "El miserere", Leyendas, apólogos y otros relatos... p.224.

cuanto más unido, mejor), enseguida acertó con ideas y procedimientos estilísticos afines a la mezcla de artes, y supo poner en su lugar a cada uno de los modos de expresión artística. De Bécquer recibió la elevación del arte a instancias divinas, relacionando lo poético con lo pictórico y musical:

"El arte es la forma de lo divino, la revelación de lo extraordinario. La venganza que el hombre tomó al cielo por haberlo hecho hombre, arrebatándole los sonidos de su arpa, desentrañando con luz de oro el seno de colores de sus nubes. El ritmo de la poesía, el eco de su música, el éxtasis beatífico que produce en el ánimo la contemplación de un cuadro bello..."¹⁵⁹

Consecuentemente, los artistas "poetas, músicos y pintores, son esencia igual en formas distintas (...): hacen terreno lo divino"¹⁶⁰. Martí fue, además de un gran

¹⁵⁹. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LV, p.16. Schulman resalta en este pasaje la herencia romántica becqueriana en Martí, entre 1875 y 1877, no sólo por la elevada consideración de la poesía, sino también por la similitud de algunas expresiones: arpa, luz de oro, seno de colores, nubes... Génesis del modernismo... p.37. Hay que añadir el estilo general, fácilmente asimilable al romanticismo becqueriano, en una época juvenil de Martí, en la que se daba también la circunstancia de haber terminado poco antes su dilatada estancia en España.

¹⁶⁰. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.L, pp.122-123.

escritor, un exquisito crítico, tanto en literatura como en el campo de las artes plásticas. De su paso por España (cuando llegó tenía tan sólo dieciocho años), por ejemplo, tenemos asombrosos comentarios de obras de arte peninsulares, y también sabemos que era muy aficionado a dibujar¹⁶¹, como Bécquer. Así, la relación entre las artes, signo de modernidad, se le hizo familiar, hasta firmar: "El escritor ha de pintar como el pintor"¹⁶². Examinando su labor de poeta, concluye: "Me creo, estudio, reconstruyo en mí los colores y el aspecto de lo que tengo que pintar"¹⁶³. Pero la expresión más completa de la comunión entre las artes es ésta: "En todo gran escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico"¹⁶⁴. Sin embargo, siguiendo a Bécquer, hay una jerarquía muy clara basada en dos módulos de gradaciones: la **sublimidad** y la **comunicabilidad**. En esa escala el lenguaje ocupa el nivel ínfimo porque, como quedó claro, es insuficiente: "¿Cómo han de querer mis palabras decir lo que en la música se

¹⁶¹. Cfr. GONZÁLEZ, M.P., Indagaciones martianas... p.67.

¹⁶². MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XX, p.32.

¹⁶³. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LXII, p.128.

¹⁶⁴. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.LXXIII, p.87.

dice?"¹⁶⁵ Y entre las palabras y la música, el color, que comunica más que la palabra pero menos que el sonido. El punto de partida, como en Bécquer, es lo inefable:

"El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indiscifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en que expresarse, menos trabas para producirse..."¹⁶⁶

Las "trabas para producirse" son la causa de la insuficiencia de la palabra, y lo que le resta belleza: "La música es más bella que la poesía porque las notas son menos limitadas que las rimas: la nota tiene el sonido, y el eco grave, y el eco lánguido conque se pierde en el espacio: el verso es uno, es seco, es solo: -alma comprimida- forma implacable- ritmo tenacísimo."¹⁶⁷ Por eso, así como en Bécquer la música hace estremecer -más que ningún otro arte- el espíritu de las personas (cfr.

¹⁶⁵. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XIII, p.138.

¹⁶⁶. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.L, p.59.

¹⁶⁷. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.L, pp.23-24.

los ejemplos de Maese Pérez y el canto del miserere), en Martí se llega a la misma conclusión:

"La música es la más bella forma de lo bello: -arrullar, adormecer, exaltar, gemir, llorar: el alma que se plega a un arco: el oído que se subyuga, se extasia, se encadena (...). La música es el hombre escapado de sí mismo: es el ansia de lo ilímite surgida de lo limitado y de lo estrecho: es la armonía necesaria, anuncio de la armonía constante y venidera."¹⁶⁸

¹⁶⁸. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XIII, pp.129-130.

POETAS DE LA CLARIDAD/ POETAS DE LA VAGUEDAD

La fantasía es un poder de videncia

(G. Celaya)

El camino hacia la expresión poética ha recorrido muchos momentos hasta la plasmación en un papel (o en un lienzo o en una pieza musical), y si quisiéramos sintetizar todo el proceso analítico en una acción fundamental, seguramente pondríamos ante nuestro estudio el título "La búsqueda de la claridad". Con la búsqueda comenzamos el capítulo, y con la búsqueda le vamos dando fin. Toda la expresión teórica de estos dos bardos, tan increíblemente parecida -pero ahí están los datos objetivos-, depara en un intento, en una búsqueda afanosa por clarificar el proceso que va desde la primera sensación recibida hasta el último punto o nota de una composición ya creada. Las preguntas acerca de mí como creador, la definición de mi creación, el modo de crear, el tipo de poesía adecuado a mi posición como escritor original, la naturaleza de las sensaciones, la función del sentimiento, la definición y ubicación de las ideas, el intento de separar lo objetivo y lo subjetivo, el papel

de lo extra o lo superrracional, la profunda desolación por no encontrar el módulo de expresión adecuado con las palabras, la lucha por pronunciar lo inefable, la sublimidad de la música, etc., son muestras de ese esfuerzo. Repasando despacio sus respectivas obras poéticas y críticas topamos a cada instante con expresiones que suscitan la idea de claridad, de luminosidad. Y en esto Martí es mucho más categórico que Bécquer: "La belleza de la frase -dice- ha de venir de la propiedad y nitidez del pensamiento en ella envuelto. (...) Ha de borrarse del papel toda frase que no encierre un pensamiento digno de ser conservado, y toda palabra que no ayude a él."¹⁶⁹

Sin embargo, los movimientos extrarracionales -a veces irracionales- del proceso, junto con la actitud subjetivo-contemplativa confieren una fuerza especial a la vaguedad y a la indeterminación, que se muestran doblemente: en sus obras poéticas y en sus escritos teóricos. Y las dos direcciones (la vía de la claridad y la vía de la vaguedad) conviven, a veces mezcladas, en una armonía que sólo es posible porque es signo de

¹⁶⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XXIII, p.296.

modernización en el concepto del arte. También a nivel pictórico, etc., vamos a asistir a la proliferación de lo indeterminado, caótico, vago, onírico y visionario que, adjuntos a movimientos de época (los ismos del siglo XX, por ejemplo) o ideologías particulares (psicoanálisis, etc.) darán pábulo a la pereza como norma del arte, es decir, a dejarse llevar por los estados de no-consciencia y reflejarlos tal cual, sin recurrir al orden. Los estados paraconscientes contienen dos ventajas: el placer que supone dejarse llevar por ellos y la facilidad para acoplarse a instancias contemplativas. Por eso, situaciones como el sueño¹⁷⁰ son bien recibidas, verdaderos

¹⁷⁰. Jorge Guillén, en Lenguaje y poesía... pp.114-116 ha estudiado el nacimiento de la función del sueño en la creación poética. Cita, entre otros, a Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), Friedrich Leopold von Hardenberg, Novalis (1772-1801), Johann Ludwig Tieck (1773-1853), Alfred de Vigny (1797-1863), Charles Nodier (1780-1844), el conde de Lautréamont (1846-1870), Gérard de Nerval (1808-1855), Jean-Arthur Rimbaud (1854-1901), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Robert Louis Stevenson (1850-1894), etc. Por tanto, Bécquer y Martí no son ni los primeros ni los únicos, aunque sí los que comienzan en el mundo hispánico y los que van a marcar la pauta en autores posteriores. Otros estudios sobre el sueño en Bécquer son: VARELA, José Luis, "Mundo onírico y transformación en la prosa de Bécquer", en Estudios sobre G.A. Bécquer... pp.305-334 (quizá el más completo de todos sobre el tema); VIDAL, J., "Estructura y estilo en 'Maese Pérez, el organista'", Hispanófila, 56 (1976) pp.45-52; ZARDOYA, Concha, "Espacialidad interior de la Rimas becquerianas", en Estudios sobre G.A. Bécquer... pp.83-118; CASTAGNINO, Raúl H., "Motivaciones del llanto y de
(Cont....)

estados favorables a la creación poética. Ya vimos cómo para los dos autores, la "noche es propicia" (vid. nt.43) a los versos. También vimos cómo Bécquer prefería las horas de la madrugada, esas horas en las que no se sabe bien si se duerme o se vigila, esas horas que deberían tener más minutos... (vid. nt.42). Pero hay dos tipos de sueño: el físico y el psíquico; y tanto uno como otro contribuyen a formar el material poético. Comentaba López Estrada acerca de Bécquer que muchas veces "es el sueño físico del cuerpo que desencadena en el alma las imágenes del sueño psíquico, lo que se abre a la exploración de la conciencia para sacar de allí este material poético"¹⁷¹, tomando como base el siguiente texto del sevillano: "Al despertar, ¿te ha sido alguna vez posible referir, con toda su inexplicable vaguedad y poesía, lo que has soñado?"¹⁷² Jorge Guillén, poeta de la claridad y crítico diáfano, ha desarrollado en varios estudios el tema del

170 (...Cont.)
la muerte en la obra de Bécquer", en Gustavo Adolfo Bécquer, La Plata, 1971, pp.61-77; ROZAS, J.M., "La fuga de la Rima LXXV", en Estudios sobre G.A. Bécquer... pp.279-304.

¹⁷¹. LÓPEZ ESTRADA, F., Poética para un poeta... p.89.

¹⁷². BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.232.

sueño en Bécquer. En 1942 comenzó afirmando:

"Es indudable. Bécquer no llega a ser Bécquer más que rodeado de sueños. Unos le visitan de noche, otros los provoca él despierto o medio despierto. A muchas situaciones debía de aplicarse la frase de la Introducción: 'El insomnio y la fantasía siguen procreando'. Es una procreación a medias solicitada, a medias autónoma."¹⁷³

Y en Lenguaje y poesía expone una cantidad nada despreciable de ejemplos, provenientes de las diversas obras de Bécquer (rimas, leyendas, artículos...), a través de los cuales extrae los diferentes valores del sueño: es, a menudo, un "mundo de visiones", otras veces "implica una evasión", o estado que crea belleza, liberación del alma, "eslabón invisible entre lo finito y lo infinito, entre el mundo de los hombres y el de las almas", "vida de la idea", "visión magnífica", etc.¹⁷⁴ Se diría que el sueño es otro modo de conocer. Un camino mucho más corto que el racional, sometido a unos pasos ineludibles, como son la sensación a nivel de sentidos externos, la interiorización en la memoria o la imaginación, la creación de una idea

¹⁷³. GUILLÉN, Jorge, "La poética de Bécquer", Revista Hispánica Moderna, 8 (1942) pp.5-6.

¹⁷⁴. GUILLÉN, Jorge, Lenguaje y poesía... pp.126-127.

en un estadio ya intelectual, el almacenamiento temporal o la vuelta a la imaginación o a la memoria, etc. El sueño se aprovecha de los datos que le proporcionan los sentidos; se ahorra todas esas conmociones, a menudo trajinadas, espera el momento oportuno, y sale al azar, como en la rima LXXI:

"No dormía; vagaba en ese limbo
en que cambian de forma los objetos,
misteriosos espacios que separan
la vigilia del sueño.

Las ideas que en ronda silenciosa
daban vueltas en torno a mi cerebro,
poco a poco en su danza se movían
con un compás más lento.

De la luz que entra al alma por los ojos
los párpados veleban el reflejo;
mas otra luz el mundo de visiones
alumbraba por dentro."¹⁷⁵

Bécquer es también el poeta de los mundos. Del mismo modo que separa el mundo de la forma y el de la idea, o el de la inspiración y la razón, separa aquí el mundo exterior y el mundo de visiones que "alumbraba por dentro", el procedente de la situación somnolienta. Más

¹⁷⁵. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.157-158.

claro aún es ese divorcio en la rima LXXV, donde la pregunta retórica, que fortalece la afirmación, atribuye al sueño la vida del espíritu, del Cielo, inmaterial, eterna, y deja a la realidad palpable en este mundo:

"¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?

¿Será verdad que, huésped de las nieblas,
de la brisa nocturna al tenue soplo,
alado sube a la región vacía
a encontrarse con otros?

¿Y allí desnudo de la humana forma,
allí los lazos terrenales rotos,
breves horas habita de la idea
el mundo silencioso?"¹⁷⁶

Nuestro poeta está defendiendo una vez más su carácter de iluminado, por si la inspiración no lo hubiera dejado claro. Como de costumbre, lo genial u original ha de acercarse a lo extrarracional. Sin embargo, a pesar de

BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.105. Gabriel Celaya sugirió, en su libro sobre el poeta andaluz: "A lo largo de su obra, Bécquer nos habla muchas veces del sueño, pero conviene entender éste como él lo entendía, es decir, como un poder de videncia que realmente, no fantásticamente, nos pone en contacto con un más allá." Bécquer, Madrid, Ed. Júcar, 1972, p.112.

su neta seguridad en el casi infinito límite entre los dos mundos, muchas veces no acierta a diferenciarlos. En la misma rima LXXV, dice la última estrofa:

"Yo no sé si ese mundo de visiones
vive fuera o dentro de nosotros..."

y en la "Introducción sinfónica": "Me cuesta trabajo saber qué casos he soñado y cuáles me han sucedido..."¹⁷⁷ Con esa actitud se está salvaguardando lo vago como prurito de lo contemplativo-iluminado, el carácter moderno e lo indefinido y la idiosincrasia del escritor, apartado de la vida corriente del hombre en sociedad. Es, en definitiva, otra forma de asegurarse un pedestal, o conferir una sublimidad a su trabajo profesional. No obstante, lo contemplativo pesa mucho sobre esta realidad. Bécquer es un verdadero huésped de las nieblas. Su propensión a los estados no racionales es, quizá excesiva, y pionera. En Martí hay también constantes alusiones a los sueños, si bien con una densidad mucho menor. El cubano es otro contemplativo, pero es muchas cosas más. Como hombre de mundo, se da cuenta de que el creciente

¹⁷⁷. BÉCQUER, Gustavo A., "Introducción sinfónica... p.83.

positivismo y pragmatismo pueden acabar con la vida de la ensoñación: "En las actuales sociedades, lo imaginativo cede su cetro a lo inteligente; lo realizable se hace dueño de lo que dominaba antes lo soñado: lo práctico se impone en nuestros tiempos con una soberbia fatal y poderosa..."¹⁷⁸, y así defiende con la crítica -y no con la sola exposición de su trabajo- la función del artista en la sociedad.

Martí no es sólo un poeta. Es, ante todo, un político con vocación de libertador. Por ello piensa que el único tiempo que realmente le identifica es el del sueño, "únicas horas mías"¹⁷⁹ -afirma-, y no sólo porque durante el día esté entregado por entero a tareas más sociales o colectivas, sino también porque el sueño, exactamente igual que en Bécquer, significa elevarse hasta las alturas sobrenaturales:

¹⁷⁸. Cfr. PIÑERA LLERA, Humberto, Idea, sentimiento y sensibilidad de José Martí, Miami, Ediciones Universal, 1981, p.197. Es uno de los trabajos más interesantes sobre el sueño en Martí, a pesar de que las digresiones constantes a nivel histórico, filosófico y literario desvíen un tanto el protagonismo de Martí hacia la erudición del autor (pp.185 y ss).

¹⁷⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.237.

"Espíritu, a soñar! ¡Soñando, crece
La eternidad en ti, Dios en la altura!"¹⁸⁰

"Aquello que se sueña, no se tiene
En lo que el triste humano a haber alcanza"¹⁸¹

Sin embargo, ante el gesto -a veces real, otras literario y, en fin, algunas otras teatral- de Bécquer dudando entre lo vivido y lo soñado, Martí se define con firmeza: cuando se vive, se tienen unos fines, y cuando se sueña, otros. Así, cuando Martí solventa cualquier cuestión patriótica, tiene claro que antes está la acción que la contemplación:

"No es un sueño, es verdad: grito de guerra
Lanza el cubano pueblo, enfurecido;
El pueblo que tres siglos ha sufrido
Cuanto de negro la opresión encierra."¹⁸²

Y es que, mientras el deber o la necesidad sigan llamando, no hay lugar para los sueños, a pesar de que éstos contengan en sí connotaciones altamente positivas:

¹⁸⁰. MARTÍ, José, O.C., t.XVII, p.59.

¹⁸¹. MARTÍ, José, O.C., t.XVII, p.82.

¹⁸². MARTÍ, José, O.C., t.XVII, p.20.

"Bueno es con sueños adornar la vida;
Mas, ¿tienes tú para soñar derecho?
¿Tu tierra acaso está en tu ser dormida?
¿El hambre acaso no te muerde el pecho?"¹⁸³

Martí también encuentra momentos para el sueño, que poseen dos características muy similares a las que marcábamos en Bécquer:

1.- Son, a veces, evasión o descanso de los avatares de la existencia.

2.- Existen dos tipos de sueño: el físico y el psíquico.

Ismaelillo es el libro que mejor explica estos caracteres. Martí descansa en la contemplación de su hijo, se evade y encuentra ahí su bálsamo. Así comienza el prólogo: "Hijo: Espantado de todo, me refugio en ti."¹⁸⁴ Y

¹⁸³. MARTÍ, José, O.C., t.XVII, p.96. Quede claro que no hay contradicción ni oposición entre la acción y el sueño. Martí plantea cada cosa a su tiempo. En los Versos libres poetiza a favor de los sueños, como algo que debe tener su dedicación: "En una hora feliz de sueño...", O.C., t.XVI, p.147.

¹⁸⁴. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.17.

esa reflexión le hace estar a veces días enteros soñando, no importa si despierto o dormido. Dormido, sueña físicamente con él; despierto, no deja de pensar en él (sueño psíquico):

"Yo sueño con los ojos
Abiertos, y de día
Y noche siempre sueño."

.....

"Yo suelo, caballero
En sueños graves,
Cabalgar horas luengas
Sobre los aires."

.....

"De mis sueños desciendo,
Volando vanse,
Y en papel amarillo
Cuento el viaje."¹⁸⁵

Nótese que, si bien sueña de día y de noche igualmente, es bastante propicio al sueño psíquico, y además de día. En otro lugar afirma: "Despierto está el cuerpo,/ Dormida está el alma"¹⁸⁶; esto ocurre en

¹⁸⁵. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, pp.22, 26 y 27 respectivamente.

¹⁸⁶. MARTÍ, José, O.C., p.49. En los Versos sencillos encontramos un solo sueño relevante: "Sueño con clastos de mármol/ Donde en silencio divino/ Los héroes, de pie, reposan" (O.C., t.XVI, p.123), que se produce de noche: (Cont....)

Ismaelillo como telón de fondo de casi todas las composiciones, se especifique o no. El ambiente general de la obra respira alturas psíquicas ensoñadas que se ven menos en otros libros. Es parte del saber poner las cosas en su sitio, que Martí refleja con tanta nitidez.

Si nos alejamos un poco de todo lo concreto que hemos expuesto sobre los dos autores y en esa abstracción intentamos dar con la realidad más cercana a los sueños o la aplicación más inmediata de los mismos, se nos viene a la cabeza enseguida la palabra visiones. Los poetas de la ensoñación, de la vaguedad, son poetas visionarios. La visión es el objeto final en que se materializa (en el sentido de hacerse realidad interiorizada, y no en el de materia tangible) el sueño, aquello en lo que deviene, del mismo modo que la idea es fruto del pensamiento, y su más acabada obra. Y es, a menudo, más fuerte su impacto que los conocimientos adquiridos en el mundo real. Celaya dice de Bécquer: "La fantasía, para él, es un poder de videncia que le lleva a otro mundo y que va mucho más allá de las quimeras gratuitas y sin significado del yo de

186 (...Cont.)
"¡De noche, a la luz del alma, / Hablo con ellos, de noche!"

superficie."¹⁸⁷ Es frecuente que el poeta sevillano contraponga los dos mundos, a veces dudando ("Yo no sé si ese mundo de visiones/ vive fuera o va dentro de nosotros", vid. nt.175), y otras demostrando que el conocimiento de lo real en forma de visión induce a la imagen visionaria interior, fortalecida en el trasvase:

"Te vi un punto, y flotando ante mis ojos
la imagen de tus ojos se quedó,
como la mancha oscura orlada en fuego,
que flota y ciega si se mira al sol.

Y dondequiera que la vista clavo
torno a ver sus pupilas llamear;
mas no te encuentro a ti, que es tu mirada,
unos ojos, los tuyos, nada más.

De mi alcoba en el ángulo los miro
desasidos fantásticos lucir:
cuando duermo los siento que se ciernen
de par en par abiertos sobre mí.

Yo sé que hay fuegos fatuos que en la noche
llevan al caminante a perecer:
yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero adónde me arrastran no lo sé."¹⁸⁸

La facilidad con que Bécquer entra en el mundo de

¹⁸⁷. CELAYA, Gabriel, Bécquer... p.111.

¹⁸⁸. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.117.

las visiones es pasmosa. A medida que avanza el poema, los vi, vista, miro, son introductores, apoyos, llaves de paso hacia las imágenes visionarias. No en vano concluía Jorge Guillén: "Este mundo de visiones -éxtasis profanos- conserva para nosotros su hechizo. Admirable transición entre la poesía hispánica del siglo XIX y la del XX, se mantiene hoy pura y juvenil la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, aunque a medias dormido, muy despierto: visionario andaluz."¹⁸⁹

Resulta alentador observar una vez más -para el éxito de nuestro estudio- el increíble parecido del carácter visionario en Bécquer y en Martí. Repárese, por ejemplo, en la acertada y sintética definición que Ángel Rama propone de lo visionario en Martí; perfectamente compatible con un contexto becqueriano:

"Son momentos generalmente breves, entrecortados, donde el poeta ve delante suyo, como si se tratara de cosas reales, a seres imaginarios o a seres distantes. Esos momentos compensan su brevedad con una centuplicada intensidad y se parecen, por ello, a los raptos del éxtasis religioso. Se los identifica con dos infaltables caracteres: el encumbrado dinamismo que arrastra tras los verbos una

¹⁸⁹. GUILLÉN, Jorge, Lenguaje y poesía... p.141.

materia ígnea (...); además, la extrañeza, la bizarría o magia de los elementos vinculados dentro de la visión..."¹⁹⁰

También está muy cerca de Bécquer el paso de lo real a lo visionario. En un comentario a los Versos libres, Schulman observa: "'Pollice verso' ejemplifica la génesis creadora (...): vivencia personal--espiritualización visionaria"¹⁹¹; o, con cierta similitud, la confusión -- fruto de la vaguedad-- de las personas que viven en las imágenes; mientras Bécquer, en la rima LXXV (ed. cit., p.165), dentro de ese mundo de visiones, se lamenta: "pero sé que conozco a muchas gentes/ a quienes no conozco", Martí, en sus imágenes visionarias relativas al presidio no sabe si lo que aparece ante él son seres reales o espectrales, de tan difusos:

"Mirad! Mirad!
Ante mí desfilan en desgarradora y silenciosa
procesión, espectros que parecen vivos, y

¹⁹⁰. RAMA, Ángel, "La dialéctica de la modernidad... p.195.

¹⁹¹. SCHULMAN, Iván A., "La 'estrofa nueva' y la dialéctica del mundo y trasmundo de los Versos libres", Homenaje a Sherman H. Eoff, Madrid, Castalia, 1970, p.267.

vivos que parecen espectros."¹⁹²

Para Martí, ver las cosas antes de escribir y convertirlas primero en materia visionaria, es fundamental. Del prólogo a Versos libres son estas palabras: "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..."¹⁹³, y en una carta a Gonzalo de Quesada, fechada el 1 de abril de 1895, en Montecristi, días antes de su muerte, se pregunta: "¿Qué habré visto sin sangrar, ni pintado sin haberlo visto antes con mis ojos?"¹⁹⁴

Si antes decíamos que Ismaelillo era el "libro de los sueños martianos" por excelencia, no cabe duda y es lógico que también sea el "libro de las visiones

¹⁹². MARTÍ, José, O.C., Lex, t.I, p.32.

¹⁹³. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.131.

¹⁹⁴. MARTÍ, José, O.C., t.XX, p.447. En otro momento, dice: "Necesito ver antes lo que he de escribir" (O.C., t.XXI, p.186).

martianas". La modernidad de esta pequeña obra ha sido ya profusamente descrita por la crítica más aceptada, siendo a la vez una pieza tan cercana a Bécquer -que también es moderno-, tan personal y tan plena de modernismo literario. Lo visionario y lo onírico son parte de la sustancia modernizadora. Evelyn Picon Garfield, en un agudo y sutil estudio titulado precisamente "Ismaelillo y la modernidad de la poesía futura", expone:

"En su Ismaelillo, las imágenes, las visiones y los sueños en metamorfosis, alivian al hombre-bestia de su 'encargo existencial': le restituyen sus alas de ángel caído, le provee de su escala de Jacob para que suba el poeta y su hijo y su 'Ismaelillo', portavoces de un credo trino, visionario del hombre moderno."¹⁹⁵

En el corto prólogo al poemario, consciente de que la lejanía física no impide la visión interior, que tiene mucho de sentimental, contemplativa y onírica, dice Martí: "Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte."¹⁹⁶ Todo

¹⁹⁵. GARFIELD, Evelyn P., "Ismaelillo y la modernidad de la poesía futura", Ínsula, 428-429 (1982) p.6.

¹⁹⁶. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.17.

parece real y cercano, tanto que sólo dos pistas nos aclaran la interioridad de la visión, y una de ellas extratextual: el conocido hecho histórico de que Martí se encontraba lejos de su mujer y de su hijo cuando escribió el libro, y la expresión "te me has aparecido"; una aparición que revela el carácter visionario y casi fantástico de la imagen. Más tarde, en escritos posteriores, Martí aclara el sentido de las imágenes que aparecen en su libro:

"He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar (...). Pues, ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones. Tan vivamente me hirieron estas escenas, que aún voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas."¹⁹⁷

Este mensaje en forma de carta, dirigido a Diego Jugo Ramírez el 23 de mayo de 1882, adjuntándole un ejemplar del poemario, se complementa con otro, hallado en uno de sus cuadernos de apuntes:

¹⁹⁷. MARTÍ, José, O.C., t.VII, pp.270-271.

"Ni una sola de las imágenes de este pequeño libro ha dejado de ser vista por mis ojos, con sus formas, proporciones y esto antes de venir en forma de versos a los labios. Y cuando la imagen se ha desvanecido, allí he escrito el último verso donde se desvanecía, extinguido el fuego, la impresión."¹⁹⁸

Muchos más textos hay en los que Martí desarrolla teóricamente su carácter de visionario, referido no sólo a Ismaelillo, sino a su poética en general. Queden aquí como colofón unas palabras de Angel Rama, en las que presenta al cubano como el poeta visionario más excelso de toda la América hispana:

"Martí es el mayor, más exactamente, el único gran poeta visionario de América Latina, y en ningún otro poeta de su tiempo (...) se podrá encontrar un abanico de visiones tan espléndidas y terribles, ni una operación visionaria tan minuciosamente registrada y elevada a la categoría fundacional de la poesía."¹⁹⁹

Quedan todavía por hacer algunas alusiones a lo vago

¹⁹⁸. MARTÍ, José, O.C., t.XXI, p.221.

¹⁹⁹. RAMA, Ángel, "Martí, poeta visionario", Ínsula, 428-429 (1982) p.20.

y a lo onírico. Schulman observa que el arte de Martí, "en los momentos de mayor pasión adquiere visos oníricos."²⁰⁰ Esto alude quizá a esa especie de éxtasis que se evidenció ya en los dos autores: "éxtasis profano" llamaba Guillén a la visión intensa de Bécquer, y "éxtasis religioso" proponía Rama para la de Martí. Pero entran en juego más factores, como la visión-bálsamo que consigue evadir a los poetas de la negatividad de lo concreto, o la equiparación del conocimiento visionario con instancias sobrenaturales cuasi-divinas. El resultado se puede resumir en un "no sé qué que quedan balbuciendo" a lo San Juan de la Cruz, un flotar sobre lo vago, una indeterminación que también debe mucho al sueño, en cualquiera de sus modalidades. Y he aquí que estos poetas de la visión, de la claridad, a fuerza de intensidad visionaria han cosechado brumas. Bécquer se siente bien en medio de ellas, y sus leyendas a menudo desarrollan temáticas o describen lugares relacionados con el misterio en ambientes nebulosos o vagamente presentados. Descripciones como la siguiente son lugar común en el autor andaluz:

"Ya no le quedaba duda de que era el

²⁰⁰. SCHULMAN, Iván A., "La 'estrofa nueva' y la dialéctica... p.266.

juguete de un poder sobrenatural que le arrastraba, sin que supiese adónde, a través de aquellas nieblas oscuras, de aquellas nubes de formas caprichosas y fantásticas, en cuyo seno, que se iluminaba a veces con el resplandor de un relámpago, creía distinguir las hirvientes centeilas, próximas a desprenderse."²⁰¹

Incluso en la Historia de los templos de España, obra

²⁰¹. BÉCQUER, Gustavo A., "Creed en Dios", Leyendas, apólogos y otros relatos... p.208. Ciertamente es que en Bécquer hay abundancia de concreciones luminosas, como atinó a explicar Diego Marín en su artículo "Concreciones luminosas frente a brumosas vaguedades en las Rimas de Bécquer", Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1972, pp.157-165; recogido más tarde en SEBOLD, Gustavo Adolfo Bécquer... pp.238-245. Sin embargo, no debe decirse que las brumosas vaguedades escasean en la obra del sevillano, pues el ejemplo aducido en la cita es uno de tantos que encontramos a cada paso. Hay que abogar por una posición ecléctica, tal como hemos expuesto en el apartado "Poetas de la claridad/ poetas de la vaguedad", sabiendo que en Martí esta compatibilidad es aún mayor que en Bécquer. El ensueño es una de las armas de los contemplativos, a nivel personal, literario, social y existencial que muchas veces llega a lo vago y lo onírico a fuerza de intensificar lo visionario. King, en su libro citado, p.160, afirma: "The mist is even necessary to make the light visible. It is an indispensable component of the ideal beauty...", lo cual se ejemplifica muy bien en el artículo de Bécquer "Crítica literaria", publicado por M. Concepción de Balbín, "Dos artículos desconocidos..." p.251. Véase la relación de lo indeterminado, vago y visionario con lo sobrenatural, y su función introductora de la luz por medio del misterio: "hasta entonces, como en una visión sobrenatural, lejos, muy lejos y a través de las oscuras nieblas que la rodeaban, creía haber distinguido un ardiente foco de luz al que se sentía impulsada como hacia su centro por una misteriosa e incontrastable fuerza de atracción..."

más empírica y objetiva por su contenido, hay alusiones a esa vaguedad, relacionada con lo inefable, para hacer todavía más indeterminado su carácter:

"...ese silencio profundo, esa vaguedad sin nombre, imposible de expresar con palabras, que apoderándose de nuestro espíritu lo sumerge en un océano de meditación y de tristeza imponderable."²⁰²

Sobejano, que ha estudiado el epíteto en la lírica española, al toparse con Bécquer ha llegado a la conclusión de que los adjetivos más utilizados por él son los referidos a la vaguedad, al misterio, mucho más, por ejemplo, que los que indican melancolía. Y los agrupa en dos series: "Una serie constituirían aquellos adjetivos que acentúan predominantemente lo indeterminado, como tembloroso, trémulo, fugitivo, fugaz, deforme, informe,

²⁰². BÉCQUER, Gustavo A., Historia de los templos de España, Avila, Senén Martín, 1933, p.20. Algunos trabajos interesantes sobre lo vago en Bécquer son: GEADAPRULLETTI, R., "Lo inasequible como objeto estético en Gustavo Adolfo Bécquer", Cuadernos Hispanoamericanos, 247-249 (1970) pp.341-347; AGUIRRE, J.M., "Bécquer y lo evanescente", Bulletin of Hispanic Studies, XLI (1964) pp.28-39 y algunos pasajes del libro de King (p.25, pp.123-124, etc.); con respecto a Martí vid. IBÁÑEZ, Roberto, "Imágenes del mundo y trasmundo en los Versos sencillos", en Antología Crítica de José Martí... pp.367-380.

confuso, vago, difuso, indeciso, vano, aéreo, flotante, inquieto, transparente, tenue, pálido, suave, tibio, apagado. Otra serie estaría constituida por aquellos adjetivos que se refieren al misterio, la lejanía y la fantasía. Tales, por ejemplo: extraño, misterioso, fantástico, imposible, recóndito, indefinible, lejano, ignoto, invisible, secreto, olvidado, escondido."²⁰³ Todo esto crea un ambiente general en la obra becqueriana de espacialidad difuminada, fruto de su estado interior propenso a lo vago, que se une al carácter esencial de su poesía, fugitivo de lo accidental.²⁰⁴

En Martí también hay lugar para la vaguedad. El mismo sentenciaba: "la poesía es lo vago; es más bello lo que

²⁰³. SOBEJANO, G., El epíteto en la lírica española, Madrid, Gredos, 1970, p.352.

²⁰⁴. Dentro de los accidentes aristotélicos -es decir, lo que no es la sustancia, la esencia- se incluyen todas aquellas circunstancias que tienen que ver con las relaciones espaciales y temporales. La poesía de las esencias huye de esas concreciones: "Dentro, pues, de la escasa importancia del espacio en la poesía de Bécquer, los lugares indefinidos, y más aún los misteriosos, son más abundantes que los definidos y concretos. Incluso en las contadas ocasiones en que la referencia espacial parece estar definida, no es válida para un lugar determinado, sino genérico..." (GIL, Ildefonso-Manuel, "Los espacios misteriosos de G.A. Bécquer", Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer... p.121).

de ella se aspira que lo que ella es en sí"²⁰⁵, y justificaba esa necesidad más que en la poesía, en el hombre a través de la poesía: "El espíritu tiene necesidades terrenas a que el raciocinio basta, y ultraterrenas, vagas, extrañas, a que alude la vaga poesía."²⁰⁶ La relación con Bécquer en este sentido ya la tuvo en cuenta Rosario Rexach:

"Y por confesión del propio autor sabemos que no están hechas en el cerebro <las metáforas>, sino que provienen de un mundo onírico, más allá de las realidades patentes. Y en esto también se liberaba de una poesía que -aunque de tono romántico- siempre tenía una referencia factual. En esto se acerca a lo que en muchos casos Bécquer logró."²⁰⁷

Otro rasgo probablemente becqueriano, situado en ese mundo onírico, deudor de lo vago e indeterminado, es el recurso a las imágenes que responden al campo semántico flotar, las cuales pueden dividirse fundamentalmente en cuatro especies: las nubes, la niebla, las brumas y la

²⁰⁵. MARTÍ, José, O.C., Lex, t.II, p.623.

²⁰⁶. Cfr. ROGGIANO, Alfredo A., "Poética y estilo de José Martí", en Antología Crítica de José Martí... p.45.

²⁰⁷. REXACH, Rosario, Estudios sobre Martí... p.121.

sensación vaga de la acción de flotar. En Bécquer la utilización es patente: en catorce de las rimas -por ceñirnos sólo a la poesía- encontramos las nubes, las brumas o las nieblas (III, IV, V, VIII, IX, XI, XV, XXIV, XXV, XLII, LII, LXVI, LXXII, LXIII) y en otras diez más, al menos, notamos la sensación vaga de la acción de flotar (X, XIV, XVIII, XXVIII, XXXVIII, XL, XLIII, LXII, LXXI, LXXIV); en Ismaelillo la densidad de las sensaciones es mayor, pues de los quince poemas que completan el libro, tres de ellos ("Musa traviesa", "Amor errante" y "Tábanos fieros") contienen todas las sensaciones dentro del mismo poema, y por lo menos otros siete hacen referencia a la acción de flotar o a las nubes, nieblas, etc ("Príncipe enano" a las nubes, y "Sueño despierto", "Brazos fragantes", "Penachos vívidos", "Hijo del alma", "Sobre mi hombro" y "Tórtola blanca" a la acción de flotar). A todo esto hay que añadir el resto de la poesía martiana, que también utiliza estas imágenes, quizá con menos profusión, y gran parte de la obra en prosa de los dos autores. En resumen, estamos ante una derivación del problema fundamental que traspasan los románticos a los modernos: la lucha por una expresión liberada, a nivel intelectual (NO a la rigidez del pensamiento), a nivel de

la forma (NO a las antiguas normas) y a nivel de contenidos (la lucha agónica por expresar lo inefable):

"This intentional vagueness sought by many writers of the late nineteenth century - considered to be then indispensable to poetry- was not designed to confound or mislead the reader but was, in fact, an attempt to free poetry from the limitations of logical or conceptual expression, an attempt to make expressible the ineffable through analogy and symbol."²⁰⁸

²⁰⁸. DAVISON, Ned, Sound patterns in a poem... p.34.

CAP. IV: LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE

En los estilos literarios conviven dos pautas, inherentes a todo escritor, independientes del esfuerzo por asimilar técnicas: el determinismo epocal y la personalidad del autor. Sobre ellas se construye, con el aprendizaje, la formación, la lectura, etc., un estilo madurado, sin que éste pase de ser una culminación matizada de los dos presupuestos primigenios. El determinismo epocal hay que entenderlo en su perspectiva genética: cada persona es hija de su tiempo igual que lo es de su padre y de su madre, y desde el momento en que es capaz de hablar y escribir está condicionada por una lengua (cada lengua es una manera distinta de ordenar el mundo, un *Weltanschauung*), en un estado de evolución concreto. La personalidad del autor es lo propio, lo idiosincrático, lo no transferible ni aprehensible, lo intrínseco, la firma, el nombre y los apellidos.

Un concepto de renovación del lenguaje ha de sopesar

el reflejo de esas dos pautas. Renovar no es eludir el determinismo epocal sino superar su yugo, agilizar el ritmo de su evolución y adelantarse a futuras perspectivas. Renovar no es, exclusivamente, rebasar un molde, sino acertar con un rumbo adecuado. Renovar no es ser muy leído por estar de moda, sino ser muy seguido por resultar original a varias generaciones posteriores.

El sustrato novedoso ligado a Bécquer y a Martí, cobertor de su teoría poética, derrama las mejores esencias sobre la forma literaria, y recalca en las dos pautas, excediendo el determinismo epocal decimonónico y singularizando la personalidad de cada uno. Bécquer, encandilado al principio por brillos neoclásicos desfasados, cuando Larra y Espronceda habían abierto brecha en el todavía estrecho camino renovador, cuando Campoamor, Gil y Carrasco, Núñez de Arce, el duque de Rivas, Arolas, Ros de Olano, Nicomedes Pastor Díaz, Gabriel García y Tassara y una larga lista de autores vivían en un romanticismo excesivamente ampuloso y tópico, supo liberarse de los límites poco generosos que las anteriores décadas le habían dejado como heredad para ensanchar la expresión a partir de los últimos cincuenta.

Martí se somete, en su destierro peninsular, a un apretado plan de formación literaria, a juzgar por la madurez de sus escritos desde su llegada a España. El decenio 71-81 es decisivo para él en todas las facetas de su personalidad: afirma su españolidad y reafirma su afán independentista; absorbe el último romanticismo y, conviviendo con él, lo supera; define el modernismo sin necesidad de ponerle nombre o etiquetas... Es la temprana edad de dieciocho años la que invita a cada uno de estos próceres a no deshacer nunca más el equipaje. El vómito de sus respectivas patrias chicas en plena adolescencia se convierte en símbolo de la marcha inacabada hacia una renovación germinal de los instrumentos de comunicación. La música y la pintura hablaban ya por sí mismas; había que conquistar, entonces, el lenguaje, y con él, la propia lengua. En el prefacio a la edición española de Lucía Jerez¹, Manuel Pedro González afirmaba, no exento de sus acostumbradas exageraciones:

"<Martí fue> el primero en dotar al verso de novedosos y artísticos paramentos verbales, infinitamente más bellos y variados que nada de lo que Bécquer le

¹. MARTÍ, José, Lucía Jerez, Madrid, Gredos, 1969, edición de Manuel Pedro González, prefacio, p.24.

añadió."

En estas palabras hay datos objetivos y apreciaciones subjetivas. Es patente e indiscutible que Bécquer fue un renovador del verso, y que Martí también lo fue. Ahora bien, lo que añadió el cubano a lo que había sido novedoso en Bécquer creo que se reduce a dos aspectos: la cercanía al simbolismo y la libertad métrica de los Versos libres, parte de Flores del destierro y algunas otras obras menores. El resto de la poética de martiana tiene mucho de Bécquer, si bien la sencillez y el onirismo combinan la huella del sevillano con la impronta personal. Sin embargo, en la prosa, el cubano se muestra desde un principio mucho más avanzado. Una prosa variadísima -por más extensa²-, ágil y personal. En poesía, hay que

². Martí practicó todo tipo de géneros literarios, y además con unas pretensiones más complejas que Bécquer, pues como político tuvo que hacer multitud de declaraciones, y como periodista su labor fue amplísima y heterogénea ya que, lejos de circunscribirse a un diario o a un país o a una lengua, ejerció esa profesión en numerosos países de toda América, y para un público nada homogéneo. Dice Marinello: "Queda dicho que Martí es un escritor en tránsito, haciéndose y deshaciéndose de continuo; peleándose sin treguas con el espectáculo y con la lengua, con su ansia quemante de traducir eficazmente, generosamente, los grandes problemas de su América y con su propósito de ir elaborando el idioma vario y plástico y fiel que quiere para sus pueblos." ("Caminos en la lengua de José Martí", en GONZÁLEZ, M.P., Antología Crítica de José Martí... p.225.

sobrevalorar los esfuerzos de Bécquer por ser el verdadero iniciador de la poesía contemporánea. Las innovaciones de Martí, con ser más, ya no son motor y, por tanto, resultan más llevaderas, aunque no por ello más sencillas o menos meritorias. En la liberación, por ejemplo, de las formas caducas -que en autores sajones era ya común en los años cincuenta- Martí sobrepasa con creces al español:

"Los incipientes esfuerzos innovadores intentados por el bardo español, encontraron un potente continuador en José Martí. (...) Martí fue mucho más lejos que el poeta andaluz en el repudio de las anquilosadas formas de expresión que entonces se estilaban..."³

Si así es para el verso, en la prosa se opera un efecto multiplicador, pues la prosa arrolladora de Larra no es aprovechada por Bécquer como punto de partida hacia la innovación. Al sevillano le preocupan más los problemas teóricos que encierra la expresión poética, y en la prosa artística lo simbólico no llega a tomarle las riendas. Lo vago, lo onírico, lo misterioso, lo indeterminado y lo ensañado le distraen de una profunda renovación formal en la prosa, que no llega a España hasta los últimos años del

³. SCHULMAN, Iván A., Génesis del modernismo... p.67.

siglo XIX⁴, cuando Martí llevaba casi dos décadas ensayando innovaciones, y había cosechado adeptos al otro lado del Atlántico. De 1875 a 1882 se completa la etapa formativa del cubano. No hay más que leer despacio el artículo de la Revista Venezolana publicado el 15 de Julio de 1881 "El carácter de la Revista Venezolana" y el prólogo al Poema del Niágara⁵ de Pérez Bonalde para cerciorarse de ello:

"Hacia 1882 cuaja definitivamente la gran prosa y el estilo (...) de Martí. Este es año culminante en su evolución artística y punto luminar de la renovación modernista. (...) Por la brecha que él abrió en la prosa desvaída, apelmazada, rutinaria, incolora y anémica de valores poéticos que por entonces se estilaba en España y América, entró la renovación modernista por él propugnada, tesoneramente

⁴. Según Max Henríquez Ureña, en España "el primer brote de renovación que hubo en la prosa fue la publicación de Femeninas por Ramón del Valle-Inclán, en 1895, pero ya en América, que Valle-Inclán había visitado, no eran pocos, para esa fecha, los escritores que cultivaban una prosa nueva, prosa artística, siguiendo, por regla general, las huellas de Martí." ("Martí, iniciador del Modernismo", en GONZÁLEZ, M.P., Antología Crítica de José Martí... p.185).

⁵. En MARTÍ, José, O.C., t.VII, pp.207 y ss. y pp.223 y ss. respectivamente. Los párrafos más interesantes de esos artículos y otros publicados por Martí a lo largo de su obra en prosa y verso se encuentran ordenados y expuestos en GONZÁLEZ, M.P. Y SCHULMAN, I.A., José Martí. Esquema ideológico... Véanse sobre todo los capítulos "Teoría de la prosa y el estilo" (pp.117 y ss.), "Doctrina poética" (pp.137 y ss.) e "Ideas sobre la literatura" (pp.171 y ss.).

predicada con volición novadora, y hasta documentada en la más copiosa y fecunda teoría de la prosa que ningún otro escritor hispano haya jamás escrito."⁶

Algo que une a los dos autores, latente en la vía de acceso a lo novedoso es la autenticidad. Poetas con una formación dilatada, que en algunos momentos se descubren y describen a sí mismos como émulos o imitadores, poetas que no reniegan de una tradición, sino que la abrazan fuertemente, sus respectivas obras destacan por el deseo de autenticidad en la expresión. Y el camino hacia ella lo encuentran simplificando el lenguaje, dotándolo de una sencillez que había perdido con los excesos barroquizantes, las reglas racionalistas neoclásicas y el tono acaramelado y teatralmente apasionado del tópico romanticismo. Esa sencillez es la que atravesará -telón de fondo- la poesía de las intimidades en España y América, canalizada por sus dos primeros aliados: Bécquer y Martí.

⁶. GONZÁLEZ, M.P., Indagaciones martianas... p.62.

LA SENCILLEZ, VOCERA DE LA MODERNIDAD.

Cualquiera que haya leído con cierta tranquilidad los versos más intimistas de Vallejo, Neruda, Juan Ramón Jiménez, Machado (algunos de ellos en sus etapas juveniles) y una larga lista de poetas de este siglo, incluso nuestros coetáneos, habrá notado que con frecuencia la intimidad necesita sencillez, que es todo lo contrario al tono declamatorio de muchas poesías de la primera mitad del XIX. El principal aporte de los primeros poetas modernos a la expresión literaria es la sencillez que hoy en día vemos reflejada en tantos escritores. Una sencillez que quería desembarazarse, antes que nada, de la estrechez de unas reglas. En la época en que Bécquer comenzaba a escribir, y más adelante, todavía perduraban en la enseñanza, y eran signo de erudición y buen gusto, las preceptivas literarias anteriores, como la Filosofía de la Elocuencia, de Capmany, el Arte de hablar en prosa

y en verso, de Hermsilla⁷, la Poética de Luzán, etc. Asimismo, en pleno romanticismo, era común que la Poética más extendida y estudiada fuera la de Martínez de la Rosa, que no llegó a salir de los presupuestos neoclásicos.⁸ Por aquellas calendas, Víctor Hugo en Francia estaba declarando una libertad total en el lenguaje. En Les Contemplations, publicada en 1856-57 pero escrita a finales de los treinta y principios de los cuarenta, poetiza esta idea en una composición de más de doscientos versos titulada "Réponse a un acte d'accusation". Dice, por ejemplo: "Transforme-toi! c'est l'heure/ (...) Liberté! c'est ainsi qu'en nos rébellions,/ (...) Guerre `a la rhétorique et paix `a la syntaxe!"⁹ Bécquer también postula una nueva poética, y en la primera de las "Cartas literarias a una mujer" se pronuncia con escepticismo ante el panorama cultural reglado: "Sobre la poesía se han dado reglas, se han atestado infinidad de volúmenes, se enseña en las universidades, se discute en los círculos

⁷. Cfr. LÓPEZ ESTRADA, F., Poética para un poeta... pp.77 y ss.

⁸. Vid. nt. anterior.

⁹. HUGO, Víctor, Les Contemplations, en OEuvres de Víctor Hugo, Lausanne, Editions Recontre, 1962, t.XX, p.55.

literarios, y se explica en los Ateneos."¹⁰ El lenguaje de la poesía es distinto a éste, para Bécquer. Una cosa es la teoría, lo que muchas personas conocen a la perfección pero no saben los secretos de su factura, ni sienten como los que son capaces de hacerla, y otra muy distinta es la poesía de los poetas. Más escepticismo e incluso ironía hay en estas otras palabras de la misma carta: "Sobre la poesía no ha dicho nada casi ningún poeta; pero en cambio, hay bastante papel borrado por muchos que no lo son" (vid. nt.10, p.227). Por eso, cuando se propone hablar sobre poesía deja claro que él nada tiene que ver con lo académico, con lo reglado:

"Sólo te diré, para tranquilizarte, que no te inundaré en ese diluvio de términos que pudiéramos llamar facultativos, ni te citaré autores que no conozco, ni sentencias en idiomas que ninguno de los dos entendemos." (Vid. nt.10, p.228)

En Martí las ideas son coincidentes. El poeta es el que crea sus propias reglas, con libertad, sin someterse a una preceptiva preestablecida que oprima la libertad en la expresión: "antes que la retórica oprimiese el talento,

¹⁰. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... I, pp.227-228.

el talento fue el creador de la retórica."¹¹ Y en el párrafo siguiente: "Las leyes son indudablemente respetables; pero, aunque parezca precepto revolucionario, no deben serlo tanto para quien sabe hacerlas" (vid. nt.11). Si Martí piensa que sus idas son revolucionarias, cuando el siglo decimonónico ya ha empezado a vislumbrar su extinción, quiere decir que en el ambiente de la época, aunque había declaraciones al respecto, en Europa y América, anteriores, pervivían ciertas reservas a lo innovador. Pero Martí es categórico: "¡Reducir a una fórmula matemática la divina potestad cuya grandeza consiste en el desprecio absoluto de las fórmulas! No hay cátedras para el genio: él no sigue reglas, él las crea."¹² Y las reglas que crea el poeta aspiran a borrar lo convencional dogmático abriéndose a lo libre auténtico, sin prejuicios extremistas, conjugando tradición y novedad: "Usaré -confirma el poeta cubano- lo antiguo cuando sea bueno y crearé lo nuevo cuando sea necesario."¹³

¹¹. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.L, p.150.

¹². MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.L, pp.189-190.

¹³. Cfr. MARINELLO, Juan, "Caminos de la lengua... p.228.

Esta es la genealogía de lo auténtico, cuyo centro descansa en la sencillez. La poesía de los dos autores, por tanto, muchas veces se mostrará como una sugerencia más que como una descripción de los sentimientos, que podría llevar a un exceso de apasionamiento. El romanticismo anterior llegó a dos extremos que Bécquer y Martí trataron de evitar: la expresión recargada y amanerada, y el desbordamiento de la pasión, focos de lo teatral. El autor romántico necesitaba tener la seguridad de que su dolor o sus sentimientos iban a ser tenidos en cuenta por los lectores. La sinceridad de los primeros modernos trastoca por completo el panorama:

"La expresión de los sentimientos íntimos que en los predecesores románticos de Bécquer solía dar lugar a manifestaciones exageradas, resulta para la sensibilidad moderna de mal gusto o, por lo menos, poco convincente. El poeta moderno evita hacer un espectáculo de sus sentimientos, y si ha de expresar su angustia o dolor, por ejemplo, lo hace con honda y sentida emoción. Este cambio de gusto se opera con Bécquer."¹⁴

¹⁴. GIL CASADO, "Bécquer, creador de una tradición poética", Cuadernos Hispanoamericanos, 277-279 (1973) p.334. El tema está analizado en el sevillano por una reciente publicación de BLANC, Mario Alfredo, Las Rimas de Bécquer: su modernidad, Madrid, Pliegos, 1988. En el capítulo I se extiende en el estudio de algunas rimas. El control de las emociones, según Blanc, se da principalmente en tres aspectos: por medio de las formas cuidadas (pp.45 y ss.), a través de las exclamaciones (pp.54 y ss.) y

Y las interioridades se refuerzan. El lado subjetivo de la teoría poética (vid. cap.III) es bien patente. Lo indeterminado y los estados oníricos o de ensoñación contribuyen también a esa pérdida de fuerzas en la emoción, que asegura su control, y el lenguaje se interioriza igualmente.¹⁵ Así las formas se simplifican de modo deliberado. En la poética martiana observamos un influjo de la simplicidad becqueriana, a pesar de que en un principio, en su época más juvenil, se dejó cautivar más por el Espronceda de "La canción del pirata".

La emoción controlada invita a la sobriedad y a la naturalidad en la expresión. No hay motivo para la exageración o el artificio desmedido. Estos poetas

reprimiendo las emociones encontradas (pp.62 y ss.). En la p.14 generaliza: "lo que hay de romántico en Bécquer está modificado con recursos poéticos que hasta ese momento ningún poeta español se aventuró a emplear con la eficacia con que lo hizo Bécquer."

¹⁵. Octavio Paz, en Los hijos del limo, asegura: "En España el modernismo no fue una visión del mundo, sino un lenguaje interiorizado y transmutado por algunos poetas españoles", en LITVAK, Lily, El Modernismo... p.107. Tiempo antes había escrito Juan Ramón Jiménez: "En España, el modernismo se distinguió por un mayor sentido interior, puesto que no hubo, como en Hispanoamérica, exotismo. Describir los centauros no es lo mismo que expresar la intimidad, como Bécquer", (El Modernismo. Notas de un curso, 1953, México, Aguilar, 1962, p.177.

modernos convivirán con otros que sí cultivan el artificio, y mientras éstos emprenden el camino hacia la brillantez de la forma, los otros tratarán de sujetar el mundo de la forma al de la idea, no porque desprecien la libertad que la ideología de lo moderno les otorga, sino porque quieren encauzar esa libertad en pro de una forma que sea estéticamente válida y, a la vez, comunique exactamente lo que le corresponde. En ese equilibrio reside la modernidad, en boca de Martí: "Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno."¹⁶ Pero ha de obviarse del buen hacer poético lo artificioso: Bécquer prefiere la poesía sencilla a la "que se engalana con todas las pompas de la lengua"¹⁷ y Martí, aun reconociéndose admirador de Gautier y habiendo escrito en ocasiones con acentos parnasistas, confiesa:

"En el apartado no está el arte, ni en la hinchazón, sino en la conformidad del lenguaje y la ocasión descrita, y en que el verso salga entero del horno, como lo dio la emoción real, y no agujereado o sin los perfiles para atiborrarlo después en la tortura del gabinete, con adjetivos huecos o remendarle las esquinas con

¹⁶. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XX, pp.32-33.

¹⁷. BÉCQUER, Gustavo A., Prólogo a La Soledad... p.187.

estuco."¹⁸

Una sencillez que expresa hasta poéticamente en los Versos sencillos. Es curioso que la obra poética de madurez, después de haber sedimentado sus teorías poéticas y existenciales, venga a proclamar la sencillez en un título. He aquí sus versos:

"Callo, y entiendo, y me quito
La pompa de rimador:
Cuelgo de un árbol marchito
Mi muceta de doctor."¹⁹

¹⁸. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XII, p.186.

¹⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.65. La sencillez y la propiedad son dos notas muy predicadas por Martí: "La idea ha de encajar exactamente en la frase" (O.C., Trópico, t.LXIII, p.63); "La verba mata sin duda la elocuencia" (O.C., Trópico, t.XXXIV, p.45); "mi objeto es desembarazar del lenguaje inútil la poesía" (O.C., t.XXI, p.220); "sabio acuerdo de la idea y el lenguaje, por donde la idea no queda vestida de sobresaya de tres velos, con pasamanes y rebordes, sino imponente y lisa, como una buena estatua, y aquel arte de expurgar del asunto todo lo que no lo ayude y realce, sin poner en cada detalle tanto color que se desfigure el dibujo por él, ni tampoco que salga el dibujo torcido o escaso" (O.C., Trópico, t.XII, p.180).

PROCEDIMIENTOS FORMALES COMUNES:

SENCILLEZ Y ORIGINALIDAD

Elaborar una teoría de la forma no es fácil cuando no acompaña la experimentación. Es más, la teoría remite a una práctica anterior de la que se han podido inferir leyes generales. Estas, sin duda, tendrán más fuerza cuanto más sincero, coherente y cuantioso haya sido el espacio recorrido con antelación.

El genio y la inspiración, que existen, ya no significan para estos modernos un simple "ponerles fácil las cosas" o un ingenuo "dictarles" el contenido de sus composiciones, junto con la forma perfectamente cincelada. Ahí están la distancia entre el sientto y el escribo, el uso de la lima, etc. Bécquer comenta con cierta ironía, refiriéndose a la época romántica anterior, que ya le gustaría poder escribir cuando siente los arrebatos de la inspiración, y producir de corrido y sin esfuerzo, "temblorosa la mano con la ira, llenos aún los ojos de lágrimas o profundamente conmovido por la piedad, esas

tiradas de poesía que más tarde son la admiración del mundo; pero, ¿qué quieres? No siempre la verdad es lo más sublime."²⁰ Cuando el sevillano define el proceso de la escritura, habla de "envolver la idea en una forma"²¹, matiz que revela la idea de cuidado, de elegancia, dedicación, etc. Martí, el autor de un Ismaelillo hecho a fuerza de visiones, musas, ensoñaciones, es bien consciente de que "escribir no es una cosa de azar, que sale hecha de la comezón de la mano, sino arte que requiere a la vez martillo de hierro y buril de joyería: arte de fragua y caverna, que se riega con sangre y hace una víctima de cada triunfador; arte de cíclope lapidario."²²

Por tanto, la sencillez es buscada, y pulida. Belic²³, en un estudio detalladísimo de la rima LIII de Bécquer ("Volverán las oscuras golondrinas") repite en

²⁰. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... II, p.231.

²¹. BÉCQUER, Gustavo A., "Cartas literarias... I, p.227. Sebold, en "Bécquer y la lima de Horacio", Ínsula, 422 (1982) pp.1, 10-11 describe extensamente el cuidado extremo de la forma en el poeta andaluz.

²². MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XX, p.200.

²³. BELIC, Oldrich, Análisis de textos hispánicos, Madrid, Prensa Española, 1977, pp.135-157.

varias ocasiones, en el transcurso de su análisis, que la composición es sencilla (p.141), que el lenguaje del poema "produce la impresión de una extraordinaria sencillez" (p.143), que las imágenes son también sencillas (p.143), etc. Sin embargo, al llegar a las conclusiones, como quien tiene preparada una sorpresa, anuncia: "Este resultado de nuestro análisis nos permite afirmar: las Golondrinas poseen una estructura rítmica extraordinariamente compleja" (p.148), lo cual es extensible al resto de su obra, poética y narrativa. Hasta el control de las emociones, en busca de la sencillez, está repleto de recursos concienzudamente provocados, con formas cuidadas, como ha explicado Blanc recientemente en su libro Las Rimas de Bécquer: su modernidad (vid. nt.14). Martí piensa que hay que callar hasta que salga el "verso tallado"²⁴, es decir, trabajado, y cree asimismo que "pulir es bueno"²⁵ (pero en la mente, antes de que salga el verso), mientras la brillantez de la forma no apague el pensamiento, mientras haya sencillez y precisión. En alguna ocasión criticaron la excesiva elegancia del verbo martiano, y tuvo que salir al paso:

²⁴. MARTÍ, José, O.C., Trópico, t.XVIII, p.129.

²⁵. MARTÍ, José, O.C., t.VII, p.234.

"De esmerado y de pulcro han motejado algunos el estilo de alguna de las sencillas producciones que vieron la luz en nuestro número anterior. No es defensa, sino aclaración, lo que aquí hacemos..."²⁶
(el énfasis es nuestro);

esto quiere decir que ya en 1881 (el texto anterior pertenece a una publicación en la Revista Venezolana, el 15 de julio de 1881) Martí era notoriamente conocido como escritor esmerado y pulcro; y eso es a lo que él llama, precisamente, sencillas producciones.

Tanto en Bécquer como en Martí hay una serie de elementos poéticos que descubren la trabajada sencillez, algunos de ellos muy tradicionales, pero renovados, otros totalmente novedosos, y otros, en fin, comunes a todas las literaturas de todos los tiempos. Lo que acaricia los rasgos de modernidad es, sin duda, la conjunción de todos ellos, el propósito general, y el hecho de que en ese momento histórico determinado y con tan pocos años de diferencia -siendo tan numerosas las similitudes- hayan marcado una pauta en generaciones biseculares.

²⁶. MARTÍ, José, O.C., t.VII, p.211.

CONSIDERACIONES MÉTRICAS, ESTRÓFICAS Y RÍTMICAS

Sencillez es despojo y poesía es esencia. Lo no esencial, entonces, parece decorativo. Ése es el camino hacia la poesía pura que culminará en el siglo XX, cuando Juan Ramón Jiménez quiera despojar a la poesía de todo lo que no es poesía (lo decorativo, que dificulta la expresión de las esencias en su puridad). Un propósito muy martiano, si le unimos a la justeza de la forma la justeza del pensamiento, en equilibrio. La sencillez de estos primeros poetas modernos llega hasta el despojo de los títulos de los poemas, posible influencia de Bécquer en Martí. En contra de la ampulosidad de los títulos barroquizantes, éstos responden con el silencio. Los neoclásicos habían reaccionado con la crítica feroz, el sarcasmo o la burla superficial, y con la ausencia de sentimiento. Los románticos añadieron la pasión, hasta el otro extremo, y los primeros modernos, en pro de la sencillez exquisita, obvian los títulos de los poemas y simplifican los de sus obras. Toda la poesía de Bécquer

puede resumirse en una palabra: Rimas; la narrativa en otra: Leyendas. En la poética de Martí, a la palabra versos le acompañan términos significativos, precisos y exactamente acordes a la conciencia modernizadora: libres y sencillos; Ismaelillo es también una única palabra para titular una obra, con la particularidad, moderna, de que representa un símbolo complejo, pues no alude a la persona que posee ese nombre, sino a la significación bíblico-simbólica. El resto de la poesía martiana, o es menos característica o bien debe los títulos a los recopiladores y editores que publicaron los poemas dispersos del cubano. Sobre los títulos de los poemas, la numeración al estilo de las Rimas pasa directamente a los Versos sencillos, mientras que en los otros dos libros capitales son cortos y, a menudo, simbólicos. La mayoría de los poemas de Flores del destierro fueron titulados por el editor con el primer verso de la composición ya que, cuando los reunió para publicarlos, muchos de ellos no tenían título. Por eso, la primera impresión que el lector recibe al leer estas obras es la de empeño por mostrar la interioridad y no la de deslumbrar. Pero hablábamos de una sencillez trabajada o cuidada. Vamos a fijarnos en tres aspectos formales de la poesía de Bécquer y Martí, que tienen esas

y otras notas modernas: la rima, la versificación y la variedad estrófica; los diálogos intrapoéticos y, en tercer lugar, lo anafórico y paralelístico.

A) La rima, la versificación y la variedad estrófica.

La asonancia es síntoma de despojo romántico. Y es algo que Bécquer aprende muy bien. Todas sus rimas practican la asonancia, excepto las siguientes: IX, XV, XX, XXVIII, XLVIII, LIII, LIV, LX, LXIV, LXIX, LXXII y LXXXV. A primera vista parecen muchas las consonantes, argumento que podría amortiguar la modernidad de la obra en su idea de libertad métrica en favor del pensamiento, en un estado que debería estar más avanzado allá por los años sesenta del siglo XIX, cuando Whitman en los cincuenta campeaba resueltamente por el verso blanco. Sin embargo, este juicio es matizable porque la rebelión contra las formas sujetas a un esquema no ofrece una evolución gradual y progresiva; a fines del XIX y durante todo el XX conviven escritores modernistas y posteriores que utilizan la consonancia, asonancia o elusión de la rima y la medida. En Bécquer la consonancia es ya bastante mitigada puesto que, de esas doce rimas citadas, sólo cinco obedecen a esquemas que podríamos llamar clásicos o tradicionales: son las rimas IX, XX, XXVIII, LX y LXXXV.

La IX es una Octava Real con sus endecasílabos correspondientes:

"Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa la nube en occidente
y de púrpura y oro la matiza;
la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza
y hasta el sauce inclinándose a su peso
al río que le besa, vuelve un beso."²⁷

La XX es un Serventesio:

"Sabe si alguna vez tus labios rojos
quema invisible atmósfera abrasada,
que el alma que hablar puede con los ojos
también puede besar con la mirada."²⁸

La LX es una Quintilla octosilábica:

"Mi vida es un erial,
flor que toco se deshoja;
que en mi camino fatal
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja."²⁹

²⁷. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.111.

²⁸. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.122.

²⁹. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.150.

La LXXXV es una Octava italiana o aguda, muy de moda en el romanticismo:

"Tu aliento es el aliento de las flores,
tu voz es de los cisnes la armonía;
es tu mirada el esplendor del día
y el color de la rosa es tu color.

Tú prestas nueva vida y esperanza
a un corazón para el amor ya muerto,
tú creces de mi vida en el desierto
como crece en un páramo la flor."³⁰

Y la XXVIII empieza a distorsionar el curso normal de las estrofas tradicionales, ya que está compuesta por patrones de ocho versos divididos de manera diferente según la métrica o los conceptos. Mientras que, métricamente, cada patrón se divide en dos secuencias de cuatro versos, siendo cada una distintas estrofas (la primera son dos pareados y la segunda una redondilla), conceptualmente cada patrón se divide en dos secuencias, una de cinco versos y otra de tres (descripción + pregunta). Es decir, una estrofa parecida a la copla castellana pero con esa doble distorsión: la métrica de la primera secuencia y la conceptual, tan fuerte que

³⁰. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.176.

consigue variar la disposición general de la separación
estrófica:

"Cuando entre la sombra oscura
perdida una voz murmura
turbando su triste calma,
si en el fondo de mi alma
la oigo dulce resonar,

dime: ¿es que el viento en sus giros
se queja, o que tus suspiros
me hablan de amor al pasar?

Cuando el sol en mi ventana
rojo brilla a la mañana
y mi amor tu sombra evoca,
si en mi boca de otra boca
sentir creo la impresión,

dime: ¿es que ciego deliro,
o que un beso en un suspiro
me envía tu corazón?

Y en el luminoso día
y en alta noche sombría,
si en todo cuanto rodea
al alma que te desea
te creo sentir y ver,

dime, ¿es que toco y respiro
soñando, o que un suspiro
me das tu aliento a beber?³¹

³¹. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.128-129.

En el resto de las poesías que mantienen la consonante, el despego de lo tradicional es mucho más notorio pues no se someten a esquema alguno de estrofa o de medida, y en ocasiones mezclan lo asonante y lo consonante. Veamos algún ejemplo:

XV

"Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.

¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces.
Como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul!

En mar sin playas onda sonante,
en el vacío cometa errante,
largo lamento
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.

¡Yo, que a tus ojos en mi agonía
los ojos vuelvo de noche y día;
yo, que incansable corro y demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión!"³²

³². BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.117-119.

Cada estrofa comienza con dos pareados consonantes, y los finales de cada secuencia riman en asonante (los de la 1a y 3a con pareado, y los de la 1a-2a, y 3a-4a entre sí). En la medida coinciden las estrofas pares entre sí y las impares, y en la rima se relacionan la con 2a y 3a con 4a. Es decir, una estructura novedosa, rebelde, pero muy compacta y cerrada, entrecruzada, muestra de un "aparente cuidado desorden o sencillez".

Obsérvese que, conforme se avanza en el despego a las formas tradicionales van apareciendo las rimas que, por su contenido, hemos propuesto en otros capítulos como signo de modernidad. Hasta ahí llega la conjunción fondo/forma. Del resto de los poemas calificados como consonantes, algunos poseen esa característica a un nivel ínfimo, como la rima LIII ("Volverán las oscuras golondrinas..."), en la que riman los pares. Como las estrofas son cuaternarias, riman los segundos versos de cada estrofa en -ar, y los cuartos en -an (excepto en la quinta estrofa, cuyo cuarto verso termina en -a). Los demás versos quedan libres. Así se va descendiendo hasta llegar a las rimas asonantes, en líneas generales mucho

más rebosantes de contenido teórico y expresividad estética. Y es precisamente una de las menos ajustadas a la rima la que más aplicación tiene a su teoría poética: la III. En esa composición ("Sacudimiento extraño...") riman exclusivamente los últimos versos de cada estrofa, quedando los otros tres libres, y cambiando de rima cada dos estrofas. Únicamente en la última, la conclusiva, rima el segundo verso con el cuarto ya que, si no fuera así, la estrofa entera quedaría arrimada, pues no se halla emparejada con otra.

Sin desmerecer en absoluto el sentido moderno de estas apreciaciones es de justicia hacer una breve alusión a las influencias recibidas por Bécquer. No cabe ninguna duda de que Heine y el lied jugaron un papel muy importante en la caracterización estrófica y de la rima en el poeta sevillano. Dámaso Alonso estudió este aspecto y llegó a la conclusión de que la asonancia le viene a Bécquer de Heine pero a través de las traducciones de Eulogio Florentino Sanz. Después de analizar varios ejemplos, concluye:

"No cabe duda: a las rimas de Bécquer van a parar casi todas las formas asonantadas que, seguramente, por necesidades técnicas

de la versión habían aparecido en las traducciones de Eulogio Florentino Sanz. Es imposible negarlo: lo mismo la técnica de la forma interna del poema que la de la forma exterior coincide en las Rimas notablemente con la de las versiones de Heine aparecidas en 1857 en El Museo Universal.³³

Sin embargo, tras las investigaciones de Díez Taboada, cabe matizar estos juicios. El lied influye en Bécquer de diferente manera -demuestra Díez Taboada- antes y después de la estancia de Ferrán en Alemania. Es decir, Ferrán, aparte de Sanz, también influye en la huella que Heine deja en Bécquer, y lo hace así:

"Bécquer se ve influido por el Lied a lo largo de toda su trayectoria: hace primero poesía como melodía, poesía culta y convencional, y entonces concibe el Lied como un poema muy semejante al de la melodía; sin embargo, al regresar Ferrán de Alemania, más tarde, le descubre un origen popular para el Lied y la posibilidad de hacer Lieder a base de cantares andaluces, y Bécquer hace Rimas como coplas populares estilizadas."³⁴

³³. ALONSO, Dámaso, "Originalidad... p.528.

³⁴. DÍEZ TABOADA, J.M., "'Oro' en las Rimas... p.244. Tanto la disposición, asonante, de la rima como la abundancia de estrofas de pie quebrado, según José Pedro Díaz, son signo de interiorización y, por tanto, de modernidad. Dice el crítico uruguayo: "Tanto el empleo de la rima imperfecta o asonante como el de la estrofa de pie quebrado cooperan en la creación de un clima de recogimiento, a veces de angustia. La forma de las rimas

Por tanto, vienen a coincidir, como asegura Díez Taboada, los dos tipos de poesía indicados en el prólogo a La Soledad con los dos aquí expuestos. Y el segundo es el que por su sencillez, su carácter popular -como las coplas de La Soledad- y su frescura suele preferir lo asonante.

En el poeta cubano militan muchas afinidades con los gustos becquerianos, Ismaelillo es una pequeña obra, con versos generalmente cortos, cuyo ambiente disperso y ensoñado va acorde con una versificación asonante en todos los poemas, acercando la poesía al rango popular. El ritmo que se consigue es muy musical (Davison lo afirmó para los Versos sencillos³⁵), sin ser machacón, gracias a la asonancia y a la multitud de versos sueltos (los impares, por regla general), llegando a ser, por tanto, un conjunto poético muy cercano a Bécquer. Ya lo vio Torres-Morales cuando dijo:

ofrece un fondo de música en sordina sobre el que se dibujan, delicadamente, las ideas, las figuras, las imágenes." (Gustavo Adolfo Bécquer... p.385)

³⁵. DAVISON, Ned, Sound patterns in a poem... pp.36-37.

"... en Ismaelillo, donde alternan los versos hexasílabos y los octosílabos, los poemas son breves, de cierta levedad, como tocados de aquella inspiración relampagueante de Bécquer."³⁶

En los Versos sencillos predomina la consonante, pues sólo se acreditan rimas asonantes y versos sueltos en tres poemas: VIII, XII y XXIII. En el XLV ("Sueño con claustros de mármol...") no hay rima alguna. Sin embarc, este poema, por sus características formales (ausencia de rima, disposición estrófica, cortes continuos de la expresión intra-versal) y por su temática es atípico en Versos sencillos, siendo más cercano al tipo de poemas que presenta Versos libres.

A pesar del elevado número de consonantes, el tono general del libro mantiene un nivel muy acorde a lo popular, tanto por las temáticas como por el ritmo continuamente octosilábico, lo que le recubre de una sencillez que no hace notar la omnipresencia de la rima.

En Versos libres se elude la rima pero se prodiga el verso de arte mayor por excelencia: el endecasílabo, amén

³⁶. TORRES-MORALES, J.A., "Bécquer y Martí... p.130.

de algún perdido dodecasílabo ("¿Que con qué las he de hacer? ¡Con luz de estrellas!", "De náuseas y mal de mar: un ansia odiosa", "Que el mar en furia a la playa ardiente arroja!"³⁷) injertado de una manera novedosa pero quizá sin demasiado acierto, y varios heptasílabos ("Copa inmortal, en donde", "Homagno, sin ventura", "De pie, cada mañana", etc.³⁸) tradicionalmente asequibles al ritmo de los endecasílabos. El despojo se hace notar por la ausencia total de la rima. En el resto de la poesía martiana (Flores del destierro, Versos en la Edad de Oro, Versos de amor, Cartas rimadas, Versos de circunstancias, etc.) se combinan todos los tipos hasta ahora descritos

³⁷. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, pp.169, 222 y 143 respectivamente.

³⁸. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, pp.153, 159 y 168 respectivamente. El heptasílabo mezclado con el endecasílabo tuvo mucho fruto en España desde la proliferación de las liras italianas, las silvas, etc., en el Renacimiento peninsular. Es llamativo el continuo uso del endecasílabo tanto en Bécquer como en Martí, aunque la alternancia con el heptasílabo es mucho más densa en Bécquer. Véanse las rimas IV, XIII, XVIII, XXII, XXVI, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVIII, XLIX, L, LII, LIII, LIV, LV, LVIII, LIX, etc., aparte de otras en las que combina endecasílabos con heptasílabos. Para esto último vid. Díez Taboada, J.M., La mujer ideal... pp.85 y ss. En muchas ocasiones, la función del verso corto en combinación con el largo, así como la preferencia por lo asonante o lo no rimado constituyen un modo de apagar el brillo del verso heroico, mitigar su sonoridad, y del mismo modo paliar el efecto brillante de la rima consonante, todo en pro de una sencillez provocada, y de una integración más natural de unos versos en otros.

(metros tradicionales, variedad de rimas, estrofas, ausencia de la rima, variaciones en los metros dentro del mismo poema, etc.) y se dan muestras de una libertad métrica a la que Bécquer no llegó, quizá porque su producción fue corta, como su vida. En este sentido, Martí muestra su modernidad recogiendo una fructífera tradición hispana y ensanchando los caracteres de libertad y sencillez que Bécquer había introducido en la forma poética de la lengua española. Un poema de Versos libres, "Cuentan que antaño...", imitando el estilo de las fábulas, defiende la liberación de la rima o despego de ella si en el trance de escribir un poema se colocan las bases sobre lo formal rimado, haciendo al pensamiento o a las ideas esclavos de la forma:

"Cuentan que antaño, -y por si no lo cuentan
Invéntolo, -un labriego que quería
Mucho a un zorzal, a quien dejaba libre
Surcar el aire y desafiar el viento-
De cierto bravo halcón librarlo quiso
Que en cazar por el ala adestró astuto
Un señorín de aquellas cercanías,-
Y púsole al zorzal el buen labriego
Sobre sus alas, otras dos, de modo
Que el vuelo alegre del ave no impidiesen.

Salió el sol, y el halcón, rompiendo nubes,
Tras el zorzal, que a la querencia amable
Del labrador inquieto se venía:
Ya le alcanza: ya le hinca: ya estremece
En la mano del mozo el hilo duro:

Mas ¡guay del señorín!: el halcón sólo
Prendió al zorzal, que diestro se le escurre,
Por las alas postizas del labriego.

¡Así, quien caza por la rima, aprende
Que en sus garras se escapa la poesía!"³⁹

Dentro de las virtualidades de la métrica hay otro recurso que contribuye a crear en el mundo poético un ambiente de sencillez, de interioridad, a la vez que refuerza la idea de libertad formal. Se trata de las estrofas de pie quebrado, que realizan distintas funciones: a veces aparecen a modo de estribillo, otras se enmarcan como finales explicativos, otras suscitan la idea de apagamiento o desfallecimiento, otras proclaman una sentencia... Otras, en fin, dejan una pregunta en el aire para que el lector medite o reproducen un sentimiento profundo a través de las exclamaciones. La característica general a casi todas ellas es la expresión de lo íntimo. En Bécquer el empleo es muy frecuente. En la rima IV, que combina los endecasílabos con heptasílabos y riman los pares en asonante, cada una de las cinco estrofas que la componen termina con el verso "¡habrá poesía!", más corto que cualquiera de los anteriores, entre admiraciones

³⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, pp.214-215.

(excepto en la primera estrofa) y repetido. A este género, sentencioso y apodíptico, pertenecen también las rimas XVII, XXI, XXV, XXXIX, LXXII, etc., en su vertiente positiva, declaradora de sentimientos a menudo esperanzados o ideas fijas cuya consideración es gratificante. Por ejemplo:

"Hoy la tierra y los cielos me sonrían,
hoy llega al fondo de mi alma el sol,
hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...
¡hoy creo en Dios!"

O esta otra:

"¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul;
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú."⁴⁰

⁴⁰. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.120 y 122 respectivamente. Hemos incluido en este tipo rimas como la XXXIX que, aunque la idea plantea dificultades, el sentimiento es muy positivo, y el último verso muy categórico:

"¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable,
es altanera y vana y caprichosa:
antes que el sentimiento de su alma,
brotará el agua de la estéril roca.

Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que al amor responda;
que es una estatua inanimada...; pero...
¡es tan hermosa!

(Rimas... p.135)

En esta clasificación somera no hemos considerado estrofas de pie quebrado rimas como la XVI, XXII, etc., pues, aunque sus

En su vertiente negativa cabrían, entre otras, las rimas XLI, LII, LIII y LXV:

"Tú eras el huracán y yo la alta
torre que desafia su poder:
¡tenías que estrellarte o que abatirme!
¡No pudo ser!

Tú eras el océano y yo la enhiesta
roca que firme aguarda su vaivén:
¡tenías que romperte o que arrancarme!
¡No pudo ser!

Hermosa tú, yo altivo: acostumbrados
uno a arrollar, el otro a no ceder:
la senda estrecha, inevitable el choque...
¡No pudo ser!"⁴¹

En esta rima, el "¡No pudo ser!" por triplicado es la síntesis o el resumen de los versos a los que acompaña, y a los cuales comunica la fuerza con el tono cercano a la sentencia, la exclamación, la repetición y la concisión sintética que ofrece el pentasílabo agudo. El mismo afecto doloroso y repetitivo asoma en el "ésas... ¡no volverán!"

últimos versos sean cortos, no producen un cambio de ritmo en el poema, al coincidir su medida con la de otros versos intercalados dentro de la misma composición.

⁴¹. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.137.

de la rima LIII, referido a las golondrinas y a las madreselvas, testigos simbólicos de una relación amorosa que no volverá.

Otro gran grupo de rimas con estrofas de pie quebrado son las que ofrecen un contenido descriptivo pero dejando con frecuencia la sensación de suspense, estado meditativo, vaguedad, inacabamiento, etc. Son las rimas XIII, XIX, XLIII, XLV, L, LI, LIX, LXXI, LXXXIV y dos más que utilizan la pregunta retórica: LXI y LXII. Si en las anteriores lo íntimo se manifestaba con vehemencia, en éstas se trasluce por la suavidad en la expresión. Parece como si la emoción presente fuera purgada por la sensación de inacabamiento o un vago desaparecer poco a poco la escena:

XIII

"Tu pupila es azul y cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta."

XIX

"Cuando sobre el pecho inclinas
tu melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces."

XLIII

"Dejé la luz a un lado y en el borde
de la revuelta cama me senté,
mudo sombrío, la pupila inmóvil
clavada en la pared.

¿Qué tiempo estuve así? No sé: al dejarme
la embriaguez horrible del dolor,
expiraba la luz y en mis balcones
reía el sol."

L

"Lo que el salvaje que con torpe mano
hace de un tronco a su capricho un dios
y luego ante su obra se arrodilla,
eso hicimos tú y yo.

Dimos formas reales a un fantasma
de la mente ridícula invención
y hecho el ídolo ya, sacrificamos
en su altar nuestro amor."⁴²

La estrofa de pie quebrado en Martí es tremendamente similar a la de Bécquer, en su composición y en sus efectos. A veces, el poema entero parece una rima de Bécquer por la estructura, el vocabulario, la temática la métrica, la rima...

⁴². BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.116, 121-122, 138-139 y 142 respectivamente.

"En estas pálidas tierras,
¡Oh, niña!, en silencio muero.
Como la queja deshonra,
Yo no me quejo.

Del mutuo amor de los hombres
El magnífico concierto,
De la pasión -nuestra vida-
No escucho el eco.

Como una bestia encorvada,
A un yugo vil, aro, y ruego,
Y como un águila herida
Muero en silencio."⁴³

⁴³. MARTÍ, José, O.C., t.XVII, p.139. En este poema, de una época madura (1884) en la vida de Martí, hay muchos rasgos becquerianos, aparte del tono suave y melancólico, como la exclamación "¡Oh, niña!" entrecortando el curso de una frase, similar a aquel "Porque son, niña, tus ojos" de la rima XII; las palabras "pálidas", "queja", "pasión", "eco", "herida"; la asonancia, de la que participan los versos que provocan el pie quebrado, y la combinación de octosílabos y pentasílabos como Bécquer en las rimas XXV y XXIX. La misma estructura desarrolla Martí en su cuaderno de apuntes, en un poema que no salió en Ismaelillo quizá porque mezcla otros temas junto con el recuerdo de su hijo. Nótese la irregularidad métrica en el verso corto de la 1a y 4a estrofas:

"El pecho lleno de lágrimas:
Los flacos brazos sin brío:
¿A quién volveré los ojos?
-A mi hijo!

Si vienen dos brazos mórbidos
A enlazar mi cuello frío:
Los haré atrás: sólo quiero
Los de mi hijo!

Sombras que pueblan los Andes
Americanos! -vencidos
De cuyo espíritu férvido
Me siento hijo!

El ritmo normal del poema se rompe para dejar languidecer y suavizar la escena. En la temática amorosa es, asimismo, corriente este recurso. Así comienza el poema "Dormida", de Versos de amor:

"Más que en los libros amargos
El estudio de la vida,
Pláceme en dulces letargos,
Verla dormida:—"44,

consiguiendo que la actitud contemplativa se superponga en el contenido y en la misma expresión formal. También hay poemas con exclamaciones o finales conclusivos, que aseguran la atención al sentimiento que ha provocado el sobresalto o la idea de una acción acabada:

"Cuando tus pardos ojos, claros senos

Si para luchar de nuevo
Contra el hipántropo altivo,
Flechas nuevas necesita
Vuestro hijo,-

Nó al curare venenoso
Pediré matador filtro:
Hincaré su brazo: El tósigo
De ella es hijo!"

(O.C., Trópico, t.LXII, pp.86-87)

44. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.311.

De natural grandeza,
En otro que no en mí sus rayos posan
¡Muero de pena!"

"Mañana, como un monte que derrumba
De noche y en sigilo su eminencia-,
Como un vaso de aroma, hueco y roto
Caeré sobre la tierra."⁴⁵

En alguna ocasión el verso corto -al estilo de Bécquer- se amplía para enfatizar la idea plasmada anteriormente. Es un procedimiento lejanamente similar al bordón de la seguidilla, introducido sin esquemas fijos. El resultado final son tres o cuatro versos cortos, normalmente entre exclamaciones, que ni continúan la idea anterior ni proponen otra, sino que glosan la parte principal de la estrofa, agilizando considerablemente el ritmo del poema. Veamos ejemplos de cada uno de los autores:

"Cuando en la noche te envuelven
Las alas de tul del sueño
y tus tendidas pestañas
semejan arcos de ébano,
por escuchar los latidos
de tu corazón inquieto
y reclinar tu dormida
cabeza sobre mi pecho,

⁴⁵. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.331 y t.XVII, p.305 respectivamente.

diera, alma mía,
cuanto poseo,
¡la luz, el aire
y el pensamiento!"⁴⁶

"Una virgen espléndida -morada
De un sol de amor que por sus negros ojos
Brotó, pregunta, abraza y acaricia-
Versos me pide, versos de mujeres.
¡Arrullos de paloma,
Murmillos de sunsunes,
Suspiros de tojosas!"⁴⁷

Hay un tipo de finales explicativos -a veces coinciden con estrofas de pie quebrado y a veces no- que acrecientan la relación entre Bécquer y Martí, y hacen a éste, nuevamente, deudor de aquél. Pertenecen al tipo de finales de acción terminada, sentenciosos e inapelables que, además, suelen aludir a los problemas menos triviales de la existencia humana (la vida, la muerte, el tiempo, el dolor, el sufrimiento, el gozo). En Bécquer hay principalmente tres declaraciones: una, intentando justificar el lado positivo del dolor recordado (rima LVI), y las otras dos, elaborando con secuencias exclamativas el tópico del *tempus fugit* (rima LXIX):

⁴⁶. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.125.

⁴⁷. MARTÍ, José, O.C., t.XVI, p.317.

"¡Ay! ¡a veces me acuerdo suspirando
del antiguo sufrir!
¡Amargo es el dolor, pero siquiera
padecer es vivir!"

"Al brillar un relámpago nacemos
y aún dura su fulgor cuando morimos;
¡tan corto es el vivir!"

La Gloria y el Amor tras que corremos
sombras de un sueño son que perseguimos;
¡despertar es morir!"⁴⁸

En Martí, de las tres apariciones del mismo esquema, dos son muy tempranas (1870 y 1875) y, por tanto, en una época muy becqueriana, y la otra es más tardía, pues pertenece al volumen de Flores del destierro; dos hablan de la muerte, bajo una óptica positiva -la muerte como liberación del dolor de amor y la muerte gloriosa por una causa patriótica- y la otra sobre el valor positivo de la esperanza:

"En ti encerré mis horas de alegría
Y de amargo dolor;
Permite al menos que en tus horas deje
Mi alma con mi adiós.
Voy a una casa inmensa en que me han dicho
Que es la vida expirar.

⁴⁸. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.147 y 155-156 respectivamente.

La patria allí me lleva. Por la patria,
Morir es gozar más."

(4 de abril de 1870)

"Esperar es vivir; tener es muerte.-"

(1875)

"Pues a vivir venimos -y es la ofrenda
Esta existencia que los hombres hacen
A su final pureza -aunque el veneno
De un cruel amor la ardiente sangre encienda,
-Aunque a su indómita bestia arnés echemos
De ricas piedras persas recamado,-
-Aunque de daga aguda el pecho sea
Con herida perenne traspasado-
Vengan daga, y corcel, y amor que mate:-
¡Eso es al fin vivir!-"⁴⁹

(Flores del destierro)

⁴⁹. MARTÍ, José, O.C., t.XVII, pp.27 y 170, y t.XVI, p.304 respectivamente. Torres-Morales aludió a esta influencia en "Bécquer y Martí... p.138.

B) Los diálogos.

El diálogo como recurso poético enfatizador o reproductor fiel y aliado de los sentimientos no es un planteamiento novedoso en la lírica moderna. Su vida es tan larga y prolija como la de la poesía misma en la historia de las literaturas hispanas: casi todas las jarchas, por ejemplo, se presentan dialogadas, y con una variedad extraordinaria para la época tan temprana en que se escriben. La amada conversa con su madre, con sus hermanas, con su amigo, con Dios, etc:

"¿Qué faré, mamma?
Meu al-habib est ad yana."

"Garid vos, ¡ay yermaniellas!,
¿cóm' contenir el mio male?
Sin el habib non vivreyo:
¿ad ob l'irey demandare?"

"Vaise mio corachón de mib.
¡Ya Rab!, ¿si se me tornarad?
Tan mal me dóled li-l-habib:
enfermo yed, ¿cuánd sanarad?"

"¿Qué fareyu, o qué serad de mibi,
habibi?
¡Non te tolgas de mibi!"⁵⁰

Con la proliferación de las doctrinas empiristas y sensualistas, a partir del siglo XVIII se potencia el diálogo con la naturaleza, llegando a inmiscuir también al mundo de la poesía. La conversación con la naturaleza llega a ser el tema favorito para algunos autores⁵¹. No cabe ninguna duda de que estas posturas influirán en la comunión que el autor moderno establece a nivel cósmico con la naturaleza, en el sentirse bien fuera de la realidad circundante, trasladado a un mundo que está a la vez muy dentro de él y muy lejano...

Pero el diálogo poético de Bécquer y Martí va más lejos. Verdad es que utilizan los diálogos clásicos (con la amada, con un confidente, con un interlocutor, consigo

⁵⁰. FRENK ALATORRE, Margit (ed.), Lírica española de tipo popular, Madrid, Cátedra, 1977, pp.36, 37, 37 y 40 respectivamente. Ofrecemos también la versión actualizada de la editora: "¿Qué haré, madre? Mi amado está a la puerta"; "Decidme, ay hermanitas, ¿cómo contener mi mal? Sin el amado no viviré: ¿adónde iré a buscarlo?"; "Vase mi corazón de mí. ¡Ay, Dios!, ¿acaso tornará? Tanto me duele por el amado: enfermo está, ¿cuándo sanará?"; "¿Qué haré o qué será de mí, amado? ¡No te apartes de mí!"

⁵¹. Vid. SEBOLD, R.P., Trayectoria... pp.84 y ss.

mismo), y el diálogo con la naturaleza -en general, o con algún elemento de la naturaleza- pero ya no tienen el coraje y el desgarró desmedidos de los primeros románticos. La exteriorización de los sentimientos, y la salida que se les da a través de la naturaleza tienen siempre un referente interiorizante o mitigador de la emoción. Cuando Bécquer escribe, en la rima XL,

"¡Discreta y casta luna,
copudos y altos olmos,
paredes de su casa,
umbrales de su pórtico,
callad y que el secreto
no salga de vosotros!
Callad; que por mi parte
yo lo he olvidado todo:
y ella... ella, no hay máscara
semejante a su rostro."⁵²

La idea de purga de emociones queda muy clara, a pesar de la exclamación y de la aliteración de /K/ (¡Discreta y casta...), por la asonancia de la rima, por el ritmo de los primeros versos apoyando los acentos en las 2as y 6as sílabas (ritmo continuado, de vaivén, ni estridente ni sobresaltado), por los puntos suspensivos seguidos de la repetición del pronombre y una coma, que

⁵². BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... p.137.

paran la imagen y la retienen unos segundos, y por la invitación al silencio. En otro diálogo famoso de Bécquer con la naturaleza (rima LII), el ambiente es mucho más romántico exaltado:

"Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
arrebatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme por piedad a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!"⁵³

Compartir los dolores con los elementos de la naturaleza es un recurso muy romántico, dentro de un ecosistema donde todos los volcanes se encuentran en estado de erupción: las olas gigantes se rompen bramando, el huracán arrebatata las hojas, etc. Sin embargo, hay dos puntos de apoyo en la disminución de la fuerza emotiva.

⁵³. BÉCQUER, Gustavo A., Rimas... pp.143-144.

Bécquer tiene que manifestar su tremendo dolor, pero ese gran choque es amortiguado por la rima asonante y las estrofas de pie quebrado que, como vimos, son factores idóneos para la suavización emocional.

En Martí se observa una evolución. El estudio de Concha Zardoya sobre los diálogos en Bécquer⁵⁴ obtiene la siguiente clasificación, según el interlocutor del poeta: "1) con la amada; 2) con un confidente, que puede ser el lector; 3) consigo mismo; 4) con elementos de la Naturaleza -luna, nubes, huracan, olas, árboles, con una casa; 5) con el Tiempo; 6) con la gloria; 7) con los ángeles." La mayoría de los diálogos se comparten con la amada (en casi treinta rimas: I, XI, XIII, XIV, XV, XVI, XIX, XX, etc.), con los confidentes (al menos en nueve rimas: IV, X, XXXIV, XLII, XLIII, XLVI, LXVI, LXXVI y LXXIX), consigo (rimas LXXIII, LXXV y LXXIX) y menos con la naturaleza (XL y LII). Por tanto, la mayoría de los diálogos están concentrados en la mujer. Ahora bien, los tres grupos siguientes son equiparables porque satisfacen la misma necesidad: el interlocutor hipotético, el yo

⁵⁴. ZARDOYA, Concha, Poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961, pp.30 y ss.

propio y la naturaleza actúan como descarga de la afectividad o del sentimiento. En Martí la clasificación varía. Al ser tan frecuentes los diálogos, hemos escogido sus tres obras capitales: Ismaelillo, Versos libres y Versos sencillos, y sólo los ejemplos fundamentales, pero proporcionales a cada dialogante. Este es el resultado:

1) Los interlocutores:

a.- Indeterminado: "Mi dispensero" (I)⁵⁵; III, V, XV, XXXV, y XXXVIII (VS) y "Al buen Pedro", "Amor de ciudad grande", "A los espacios..." y "Flor de hielo" (VL);

b.- Ismaelillo: "Musa traviesa", "Mi reyecillo", "Hijo del alma", "Amor errante", "Valle lozano", etc. (I); XXXI (VS) y "Canto de otoño" (VL).

c.- El padre o la madre: VI y XXVII (VS) y "Yugo y estrella" (VL).

2) Consigo mismo:

a.- Directamente: "Musa traviesa" (I); XXXII (VS); y "Pomona" y "Águila blanca" (VL).

b.- Al corazón o al alma: XXXIV y XLVI (VS), y "A mi alma" y "Hierro" (VL).

3) Con la poesía misma o con el verso: XLVI (en varias

⁵⁵. Utilizaremos (I) para Ismaelillo, (VL) para Versos libres y (VS) para Versos sencillos.