

MARTI Y EL ROMANTICISMO: LENGUAJE Y LITERATURA

El propósito de este trabajo es analizar la modalidad expresiva de Martí, descubrir su origen y su designio. Para ese fin es necesario revisar los cambios que se producen en el idioma con el advenimiento del romanticismo, los dos caminos que sigue la renovación literaria y los juicios sobre la función del arte que le llegan a Martí de la tradición cubana. Sólo así se pueden entender la novedad, el alcance de su estilo y la posición que le corresponde en la historia de las letras de América.

Romanticismo y lenguaje

Los siglos XVII y XVIII en Francia restringieron el arte para que reflejara el orden que debía imperar en la sociedad. Las reglas a que estaba sometido el escritor aseguraban la corrección y el buen gusto sin afectar el ejercicio del pensar y del análisis. Así en Voltaire se afirma la frase en su pureza y claridad porque subordina la palabra a la idea, que no pierde su condición de agente: "Je n'estime la poésie qu'autant qu'elle est l'ornement de la raison,"¹ dijo, por lo que siempre admiraba en el escritor aquella "sagesse toujours éloquente, toujours maitresse du coeur, qui ne lui fait dire que ce qu'il faut, et de la manière dont il le faut."²

No faltaron quejas por la limitación de la lengua cuando se pretendía expresar con ella un sentimiento o un estado de espíritu, pero hubo que esperar hasta Rousseau para iniciar la revolución del idioma. El molde neoclásico le resultaba estrecho para revelar su alma y reproducir las impresiones que sentía al contacto con la naturaleza. Aquella concepción cartesiana de la lengua había reducido la expresión al simple oficio de transmisor del pensamiento, y Rousseau, en defensa de un nuevo lenguaje, argumentaba: "Les idées se présentent d'ordinaire aux gens d'esprit en phrases tout arrangées; il n'en est pas ainsi des sentiments. Il faut chercher, combiner, choisir un langage propre à rendre ceux qu'on éprouve."³ Es por esa necesidad que en él se extiende la frase, y le hace crecer su color y sonido. Las palabras rompen la vieja servidumbre y cantan en la oración ayudadas de

¹ Voltaire, "Lettre à M. Desforges-Maillard," juin 1735, *Correspondance* (Paris: Editions Gallimard, 1963), I, 552.

² Voltaire, "Lettre à Vauveragues," 15 avril 1743, *Ibid.*, II, 637.

³ Jean Jacques Rousseau, "Deuxième Dialogue," *Oeuvres Complètes* (Paris: Editions Gallimard, 1959), I, 862.

nuevos expedientes verbales sin caer en lo que él llama "ce sot et précieux jargon qui ôte toute vérité aux images et toute vie aux sentiments."⁴

El lenguaje heredado del neoclasicismo ahogaba a los románticos, y un mismo motivo explica siempre su queja: en el Prefacio de sus *Méditations* razonaba Lamartine: "L'âme est infinie, et les langues ne sont qu'un petit nombre de signes façonnés par l'usage pour les besoins de communication du vulgaire des hommes. Ce sont des instruments à vingt-quatre cordes pour rendre les myriades de notes que la passion, la pensée, la rêverie, l'amour, la prière, la nature et Dieu font entendre dans l'âme humaine."⁵ Se imponía, pues, la renovación lingüística. Así como la Revolución francesa trajo cambios en la estructura y en el gobierno de la sociedad, el romanticismo impuso la democratización de la lengua. Víctor Hugo resumía la insurgencia en estos versos de *Les Contemplations*:

Je suis le démagogue horrible et débordé
Et le devastateur du vieil A B C D

.....

La langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;

.....

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!
Je fis une tempête au fond de l'encrier.

.....

Boileau grinça des dents; je lui dis: "Ci-devant
Silence!" et je criai dans la foudre et le vent:
"Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!"⁶

No le faltaba razón para considerar el romanticismo como "una tempestad en el fondo de un tintero," porque, en último análisis, los temas de la poesía son eternos, y lo que se puede alterar es, con su interpretación, el lenguaje que los presenta.

Más cárcel, sin embargo, que las antiguas preceptivas, era la comprensión entre los hombres. Por mucho que el escritor quisiera ampliar la comunicación, tenía ésta un límite en la inteligencia del lector. Se les robó a la música y a las artes plásticas algunos de sus recursos, pero a la palabra misma no se le podía alterar el oficio original sin que perdiera su función. Era posible ordenarla de nuevo en la frase, moverla para que el insólito encuentro creara el efecto buscado, y poco más: inventar algunas, vestir otras a semejanza de las conocidas, rescatar las que el desuso había condenado al olvido, importarlas de otras lenguas, cambiarles su valor semántico o gramatical: así se enriqueció el vocabulario con neologismos, analogías, expresiones coloquiales, arcaísmos, préstamos y tropos.

Pero de todos los recursos a disposición de los innovadores, el adjetivo fue el

⁴ Jean Jacques Rousseau, "Lettre à Michel Huber," 24 décembre 1761, *Correspondance Complète* (Madison: University of Wisconsin Press, 1969), IX, 350.

⁵ Alphonse de Lamartine, "Première préface," 1849, *Méditations* (Paris: Editions Garnier Frères, 1968), 307.

⁶ Víctor Hugo, "Réponse a un acte d'accusation," *Les Contemplations* (Paris: Editions Garnier Frères, 1962), 13, 14 y 15.

arma más socorrida para la expresión romántica. No el plácido y natural de la época anterior, avalado por la tradición culta, sino el que prolongaba su fuerza y podía dar una luz inusitada al nombre, o ahondar en él para conmover su significado, y siempre en abundancia, recogiendo los matices todos que descubría la imaginación del escritor. En ese juego de artificio, a veces necesario y a veces por capricho, nace en el siglo XIX una especie de sensualidad verbal que lleva a los grandes aciertos y errores del romanticismo. Se preguntaba Musset sobre la esencia de la nueva escuela: "Qu'est-ce donc alors que le romantisme? Est-ce l'emploi des mots crus? Est-ce la haine des périphrases?... Est-ce le choix de certaines époques a la mode?... Est-ce la manie du suicide et l'héroïsme a la Byron? Est-ce de choquer le bons sens a la grammaire?" Y al responder que éstas no eran más que algunas de sus características externas concluía: "... c'est que nous pensons qu'on met trop d'adjectifs dans ce moment ci... Notre opinion concluante est que, si on rayait tous les adjectifs des livres qu'on fait aujourd'hui, il n'y aurait qu'un volume au lieu de deux... Il n'y a guère de romans maintenant où l'on n'ait rencontré autant d'épithètes au bout de trois pages, et plus violentes, qu'il n'y en a dans tout Montesquieu... Nous croyons que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose."⁷

La escisión esteticista

El nuevo campo del escritor justificaba ampliar el lenguaje permitiendo la entrada de vocablos que habían sido desterrados por considerarlos innecesarios o impertinentes. También se tuvo que aceptar el glosario que exigían los progresos técnicos, los cambios políticos y sociales, y la voluntad de llevar la cultura hasta el pueblo, e influir en él con la obra literaria. Como dijo Hugo, se anularon así las castas en que vivían las palabras. Por eso afirmaba Ferdinand Brunot que el primer artículo de la "Declaración romántica" podía reducirse a que "tous les mots naissent libres et égaux en droit." Este principio, imitando la fórmula de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, que consagró las ideas de Rousseau sobre la igualdad social, no le hubiera sido ingrato al mismo autor que tanto luchó también por aumentar el valor expresivo del idioma.⁸

Con el mismo impulso que se logró la liberación de la palabra, pudo ésta alcanzar existencia propia, y en ella una particular categoría estética. Así consideraba Brunot que el segundo artículo de su "Declaración" podía reducirse a que "la langue des poètes n'est pas seulement vérité, elle est beauté."⁹ Por este principio se llegó a lo que fue el arte por el arte. La famosa formulación, no el concepto, que ya se perfilaba en la antigüedad griega, la realizó al comenzar el siglo XIX el filósofo Víctor Cousin, que después tuvo tanta resonancia en Cuba, donde Luz y Caballero impugnó sus teorías sobre el eclecticismo. En los cursos de Cousin encontraron los románticos franceses a un inspirador.¹⁰ En sus

⁷ Alfred de Musset, "Lettres de Dupuis et Cottonet," *Oeuvres Complètes* (París: Editions du Seuil, 1963), 887 y 880.

⁸ Vid. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1775) y *Essai sur l'origine des langues* (1781).

⁹ Ferdinand Brunot, "Le romantisme et la langue poétique," *La Revue de Paris*, VI (1928), 320.

¹⁰ Armand Hoog, "Un intercesseur du romantisme: Victor Cousin vu par Stendhal," *Revue des Sciences Humaines* (1951), 149.

conferencias de 1818 desarrolló ideas que luego tendrían gran acogida entre los estetas: "L'Art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile; l'Art n'est pas un instrument, il est sa propre fin à lui-même... Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'Art pour l'Art."¹¹

Pero el culto exclusivo del arte por el arte no se practicó hasta la revolución liberal que subió al trono de Francia a Luis Felipe de Orleans, en 1830. A partir de entonces se afirman dos tendencias en el manejo del idioma: los que se mueven por "le gout du vrai," y los que practican "le gout de l'évasion."¹² Frente al compromiso social que se manifiesta en buena parte de los escritores, surge el compromiso artístico de Théophile Gautier. Ante Alfred de Vigny que se declara "une sorte de moraliste épique,"¹³ Víctor Hugo, que se convierte en "l'homme devoir,"¹⁴ la llamada de Lamartine para lograr que la poesía fuera algo más que "un jeu de l'esprit, un caprice mélodieux de la pensée légère et superficielle," hasta convertirla en "la raison chantée,"¹⁵ y la afirmación de Lamennais de que "la fonction de l'Art consiste à attirer, par le charme du Beau, les hommes vers le Vrai qui est aussi le Bien,"¹⁶ equidistante en el tiempo de esa efervescencia utilitaria, se concentra el pensamiento de los estetas en el prefacio de Gautier a *Mademoiselle de Maupin*; allí afirma su autor: "Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid car c'est l'expression de quelque besoin... Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, où une femme nue."¹⁷

Como observó Menéndez Pelayo, Gautier no fue el fundador de "una escuela distinta"; su labor se redujo a desarrollar "no solamente con predilección, sino con exclusivismo, uno de los elementos de la retórica romántica, y prescindiendo sistemáticamente de los demás, llegó a formar un mundo poético propio, que es la antítesis viva del de Lamartine y Musset, y que sólo se enlaza con ciertas partes de la obra múltiple de Víctor Hugo a modo de exageración disidente y cismática."¹⁸ Y es esa actitud frente al arte la que se extiende entre otros escritores a partir de 1848 por el fracaso de los intelectuales durante el Segundo Imperio, y luego llega a los parnasianos y simbolistas, y fundamenta el llamado modernismo en Hispanoamérica: allí está el culto preferente de la belleza, el individualismo y la negación de la literatura que pone todos sus recursos al servicio del hombre. Martí se dio cuenta de que el origen de los cambios no era en realidad de sus días; se pregunta: "¿Y entre estos neómanos de ahora, qué hay de veras que no estuviera ya en la literatura francesa de 1830, -o antes?"¹⁹ Así la voluntad de embellecer la

¹¹ Victor Cousin, "Cours de Philosophie," 22ème leçon, *Oeuvres* (Bruselas: Société Belge de Librairie, 1840), I, 413.

¹² Georges Matoré, *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe* (Ginebra: Slatkine Reprints, 1967), 189.

¹³ Alfred de Vigny, "Roman moderne; un homme d'honneur," 1843, *Journal d'un poète, Oeuvres* (Paris: Librairie Gallimard, 1934), 47.

¹⁴ Victor Hugo, "Ibo," "Au bord de l'infini," Livre Sixième, *Les Contemplations*, 247

¹⁵ Alphonse de Lamartine, *Oeuvres Diverses* (Bruselas: Louis Hauman et Comp., 1836), II, 266.

¹⁶ F. Lamennais, *De l'Art et du Beau* (Paris: Garnier Frères, 1872), 297.

¹⁷ Théophile Gautier, "Préface," *Mademoiselle de Maupin* (Paris: Garnier Frères, 1966), 23 y 24.

¹⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España, Obras Completas* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), III, 449.

¹⁹ José Martí, *Obras Completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973), XXI, 428.

expresión, por su origen romántico, es, en distintos grados y con desigual acierto, común en los escritores del siglo XIX; por ejemplo, entre los hispanoamericanos, José Mármol y Juan María Gutiérrez, enemigos del arte por el arte, tienen descripciones preciosistas en *Amalia* y en *El capitán de patricios*, lo mismo que en Darío y en Gutiérrez Nájera aparecen ciertas inquietudes que no son características del modernismo. Lo que distingue a los dos grupos es la intención del embellecimiento, puramente artística en unos, y de preferencia eticista en los otros. Sólo con los prejuicios de éstos se explica que no llegara a sus escritos la renovación léxica de superior calidad que iban logrando los estetas. Lo excepcional en Martí consiste en no haberse dejado dominar por aquellas reservas e incorporar a su expresión cuanto halló conveniente para su propósito literario.

La afirmación ética

Producto de la eliminación de las reglas, por lo que el escritor se permitía todo tipo de libertades, y de lo que se consideró como desvío de la literatura en su función trascendente, hubo una marcada reacción de los enemigos del arte por el arte. Como en Francia, también en España se acogieron con entusiasmo las posibilidades que ofrecía la revolución romántica. La queja contra el idioma heredado es la misma que antes se vio: decía Alcalá Galiano en el Prólogo de *El moro expósito*: "Al introducir el clasicismo francés, los preceptistas españoles del siglo XVIII lo forzaron todo, lengua, hábitos, ideas; viniendo a ser sus composiciones sargas de palabras escogidas con esmero." Y al referirse a la obra del Duque de Rivas, explica el cambio léxico: "De intento se ha desviado del estilo igual y sostenido usado por la mayor parte de nuestros escritores... Ha mezclado... páginas en estilo elevado con otras en estilo llano... y como consecuencia forzosa de esta mezcla de estilos, es su lenguaje a menudo prosaico y humilde." Justifica entonces los arcaísmos, neologismos y préstamos que allí aparecen, y agrega: "Bien está que el poeta atrevido en la elección de voces, que se valga de giros nuevos, y hasta de palabras rejuvenecidas, o por él compuestas, o una u otra vez tomadas de otras lenguas, o en alguna rara ocasión de todo punto inventadas."²⁰

También Larra defendió la libertad en el decir que preconizaban los románticos. La época exigía los cambios: en un artículo de *El Español*, que repercutió mucho en Hispanoamérica, escribió: "La literatura es la expresión del progreso de un pueblo; y la palabra, hablada o escrita, no es más que la representación de las ideas..., de ese mismo progreso. Ahora bien: marchar en ideología, en metafísica, en ciencias exactas y naturales, en política, aumentar ideas nuevas a las viejas, combinaciones de hoy a las de ayer, analogías modernas a las antiguas y pretender estacionarse en la lengua que ha de ser la expresión de esos mismos progresos, perdonénnos los señores puristas, es haber perdido la cabeza." Pero al mismo tiempo que propugna la renovación lingüística, confiesa su aprecio de la literatura que él llama "apostólica y de propaganda," añadiendo estas ideas que recuerdan las de Lamartine en *La Destinée de la Poésie*:

²⁰ Antonio Alcalá Galiano, "Prólogo," Angel Saavedra, Duque de Rivas, *Obras Completas* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897) II, xxii y xxxii.

En nuestros juicios críticos preguntaremos a un libro: ¿Nos enseñas algo? ¿Nos eres la expresión del progreso humano? ¿Nos eres útil? Pues eres bueno. No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre, menos en ninguna época... No queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias que concede todo a la expresión y nada a la idea sino una literatura hija de la experiencia (y de la Historia, y faro, por lo tanto, del porvenir); estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas.²¹

En Hispanoamérica el romanticismo adquirió un matiz peculiar. Coincidió su llegada con la aspiración de establecer una cultura propia. Con el repudio de lo español tradicional y la afirmación de lo americano, la lengua se debía transformar. Cuando Esteban Echeverría volvió a la Argentina, a principios de 1831, acababan de suceder los acontecimientos políticos de Francia que antes se mencionaron, y Vicente Fidel López recordaba así aquella época: "Nadie hoy es capaz de hacerse una idea del sacudimiento moral que este suceso [la salida de los Borbones] produjo en la juventud argentina que cursaba las aulas universitarias"; en ese tiempo, dice, la juventud instruida aprendió "a pensar a la moderna y a escribir con intenciones nuevas y con formas novísimas."²² En la inauguración del Salón de Mayo declaró Juan María Gutiérrez: "Quedamos aún ligados [a España] por el vínculo fuerte y estrecho del idioma: pero éste debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de Europa."²³ Más tarde proclamaba Echeverría: "El único legado que los americanos pueden aceptar y aceptan de buen grado de España, porque es realmente precioso, es el idioma, pero lo aceptan a condición de mejora, de transformación progresiva, es decir, de emancipación."²⁴ Por su parte, en *El Mercurio*, en Chile, en 1842, Sarmiento transcribía pasajes del artículo de Larra al que antes se hizo referencia, y lo firmó como de "Lord Argirof," que es un anagrama de Fígaro,²⁵ y en su siguiente trabajo confesó el "plagio" y añadía: Larra, "como nosotros ha declarado la incompetencia de un idioma vetusto para expresar nuevas ideas; como nosotros, en fin, ha recomendado la libertad en idioma y literatura como en política."²⁶

Tan preocupados con el lenguaje estaban los primeros románticos del Río de la Plata, que Alberdi los calificaba, y a la época, por boca de uno de sus personajes, como una "generación de frases, y nada más que de frases: época de frases, reforma de frases, cambio de frases, progreso de frases, porvenir de frases...

²¹ Mariano José de Larra, "Literatura. Rápida Ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir, profesión de fe," *Obras* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1960), II, 132 y 134.

²² Vicente Fidel López, *Evocaciones Históricas* (Buenos Aires: El Ateneo, 1929), 39.

²³ "Fisonomía del saber español; cuál deba ser entre nosotros," en Esteban Echeverría, *Dogma Socialista* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1940), 257.

²⁴ Echeverría, *Dogma Socialista*, 140.

²⁵ Domingo Faustino Sarmiento, *Obras*, I: *Artículos críticos y literarios, 1841-1842*. "La cuestión literaria," 25 de junio de 1842 (París: Belin hermanos, 1909), 248.

²⁶ *Ibid.*, "¡Raro descubrimiento!" 30 de junio de 1842.

Hombres de estilo, en todo el sentido de la palabra; estilo de caminar, estilo de vestir, estilo de escribir, estilo de hablar, estilo de pensar, estilo en todo y nada más que estilo: he ahí la vocación, la tendencia de la joven generación—el estilo, la forma: hombres de forma, forma de hombres."²⁷ Y ante el peligro de que aquella "generación de frases" pudiera pervertir la función que él le señalaba a la literatura, proponía en 1837:

La vida infinita, la vida universal, la vida humanitaria es lo que el arte está destinado a estimular con agentes poderosos y enérgicos. No es pues verdad que esté destinado al agrado, al placer, a la sensación: y que sus ramas sean artes de agrado, de recreo, como vulgarmente se denominan. Si el arte no tuviese, en efecto, otra misión, bien triste y despreciable fuera su rol; y jamás valdría la pena de hacer la ocupación de un hombre de juicio. Son artes de agrado, es verdad, pero es un pretexto, un medio, un incentivo el agrado, no un fin; en el fondo son artes de progreso, de sociabilidad, de civilización, de mejora; y cuando no son todo esto, son artes de nada, de frivolidad, de pequeñez, de miseria... Los espíritus frívolos y ligeros, tomando el medio por el fin, llegaron hasta la sensación, hasta el efecto, sin detenerse en el fin social, en el resultado ulterior de la sensación. Son los que han desacreditado el arte, porque sin duda, la misión de divertir, nada tiene de honorable. El verdadero artista, el verdadero poeta, es un hombre grave y sabio que, bajo el pretexto frívolo de la ilusión sensual, no esconde otras miras que las del engrandecimiento y elevación del género humano.²⁸

Igual que Sarmiento, Alberdi se sentía identificado con las ideas de Larra; por eso sus escritos en la prensa de Montevideo entre 1837 y 1839 los firma con el seudónimo de Figarillo, pues explicaba: "Me llamo Figarillo, y no otra cosa, porque soy hijo de Fígaro, es decir, soy un resultado suyo, una imitación suya."²⁹ Dos años más tarde, en la "Nota" que preparó para su "Crónica Dramática," "La revolución de Mayo," reitera: "Escribimos siempre para las ideas, no para el arte: anhelamos a tener razón, no a tener gracia. Cuando hemos sido comprendidos, hemos alcanzado todo lo que queríamos. Si pudiésemos hacer todo lo que escribimos, no escribiríamos nunca. La palabra no es para nosotros más que un medio de acción."³⁰

José Mármol se sintió obligado a explicar la especial función que le correspondía al poeta en América, y escribió en el Prólogo de uno de sus *Cantos del Peregrino*, en el número XII: "A veces nos extendemos a consideraciones históricas, a otras puramente políticas y que parecen ajenas a la poesía, pero esto proviene de nuestro modo de comprender la época y la misión de sus poetas en América... Creemos que los poetas americanos tienen más que nadie el deber triste, pero imperioso, de introducir con la música de sus palabras, en el corazón del pueblo, la verdad de las desgracias que éste desconoce, y el ruido de las cadenas que no siente."³¹ Por su parte opinaba Echeverría al explicar su posición como escritor: "Si bien concebimos la teoría de *l'art pour l'art* en Goethe, Walter Scott, y

²⁷ J. B. Alberdi, *Obras Completas* (Buenos Aires: La Tribuna, 1886), I, 386.

²⁸ *Ibid.* I, 245.

²⁹ *Ibid.*, I, 289.

³⁰ *Ibid.*, I, 473.

³¹ José Mármol, *Cantos del Peregrino* (Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1943), 239.

hasta cierto punto en Víctor Hugo, viviendo en países sólidamente constituidos, donde el ingenio busca lo nuevo por la esfera ilimitada de la especulación, nada progresista nos parece esa teoría en un poeta de la España revolucionaria, y aspirando con frenesí a su regeneración."³² Y desde su destierro Sarmiento se confesaba "socialista" porque su obra tendía "a la mejora intelectual de las masas"; "... que recorran todas nuestras publicaciones," decía, "y hallarán en todas partes la misma tendencia, el mismo fin, la mejora de la sociedad y el establecimiento de la libertad."³³

Los maestros cubanos del siglo XIX

Como sucedió en el Río de la Plata, Cuba no tenía, al iniciarse el romanticismo, una tradición literaria sobre la que habría de operar el cambio estético; de ahí la incertidumbre y la impureza de la nueva escuela: apenas las preceptivas habían empezado su obra ya tenían encima su negación, y a veces lo neoclásico y lo romántico se juntan en el esfuerzo por crear una conciencia nacional, o cambian de signo para adecuarse a la realidad histórica. Es así que el siglo XIX prolongó entre ríoplatenses y cubanos lo que tenía el XVIII de formativo y normador: era imperioso construir, y se hicieron restrictivas las reglas del quehacer artístico; de esa manera la literatura se mantuvo sometida a un estricto código ético. Puede así explicarse que en un país de tan grandes poetas, como lo fue Cuba en el siglo pasado, no sea difícil encontrar cierta reserva frente a la poesía como ejercicio menos provechoso, o que no contribuía siempre a mejorar las costumbres, lo mismo entre cultos que profanos, desde los tiempos de José Agustín Caballero hasta los de Mendive y de Martí.

En 1804 dio *El crítico de la Habana* los versos de un poeta anónimo que se quejaba del gusto preferente del cubano por las cosas materiales y del poco aprecio por su arte:

Aquí, Celio, se mira como un crimen,
O a lo menos se tiene por locura,
La risueña pintura del Parnaso.
Otras son las pasiones que se imprimen
Entre la juventud y edad madura:
La cosecha abundante
Y el valor de los frutos de la tierra
Este es todo el asunto interesante...

Y sigue la relación para concluir que hay muchos "sectarios de Epicuro" y muy pocos "discípulos de Horacio."³⁴ Cuando en 1864 nombraron a Mendive director de la Escuela Superior Municipal de Varones, hubo muchas protestas porque se trataba de un poeta. Tuvo que salir en su defensa el Conde de Pozos Dulces, quien

³² Echeverría, *Dogma Socialista*, 138.

³³ Sarmiento, *Obras*, I, "Concluye el análisis del artículo Romanticismo," 29 de julio de 1842, 318 y 319.

³⁴ Antonio Bachiller y Morales, *Apuntes para la Historia de las Letras y de la Instrucción Pública de la Isla de Cuba* (La Habana: Imprenta del Tiempo, 1860), II, 41 y 42.

desde *El Siglo* argumentaba: "La lira... no es más un instrumento armonioso... para producir en nuestras almas impresiones cuanto dulces, fugaces y pasajeras"; ya al poeta "no le son extraños ninguno de los grandes problemas del mundo intelectual y moral," y cita como ejemplos ilustres los casos de Hugo y de Lamartine.³⁵ Son bien conocidas las penas de Martí por su afición a las letras, desde la intolerancia de su padre hasta la incomprensión de algunos de sus contemporáneos, lo que justifica su timidez cuando publica la porción que cree menos "útil" de su obra: los dos libros de versos y *Amistad Funesta*.

El presbítero Caballero ejerció la mayor influencia en su época, como director del Seminario de San Carlos, Censor de la Sociedad Patriótica y orador notable. Por sus méritos y por su condición primada en la historia de nuestra cultura lo llamó Luz "hijo predilecto de América," y "Néstor literario de Cuba."³⁶ Lo que significó en el lenguaje su prédica antiescolástica quedó resumido en los versos que recitó uno de sus alumnos al iniciarse el curso de Filosofía Experimental, en 1815, donde dice en elogio:

Alma grande del sabio Caballero,
Que romper supo la servil cadena
De aquel estagirita
A quien ya toda la ilustración condena
.....
Ya no serán palabras sin sentido
Las voces que en las clases resonaban...³⁷

En su *Philosophia Electiva* censuraba "las reglas inventadas en forma arbitraria por los escolásticos," porque eran "confusas y hasta formuladas con muchas palabras absolutamente bárbaras," ordenadas "al derecho y al revés, dispuestas en pebre o estofado."³⁸ Por otra parte, las ideas de Caballero sobre las tareas literarias se concretan en una "Carta... a un amigo," que publicó en el *Papel Periódico de la Habana*, a principios de 1794. Se preguntaba allí el sabio Censor:

...¿cuántos escriben, no asuntos útiles para instrucción del público, sino enmarañados laberintos sólo por gala de ingenio y por hacer alarde de la pomposidad de una retumbante erudición?... ¿Es buen modo de servir a la Patria llenar dos librotos de bellísimas palabras, mucha bombolla, mucha exterioridad, y poquísima substancia? ¿Son acaso conducentes para la corrección de las públicas costumbres mil fruslerías impertinentes, concebidas en ingenios estériles, más para estragar el buen gusto y para seguir la moda, que para contribuir a la enseñanza pública?³⁹

³⁵ Vidal Morales y Morales, "Biografía," *Poetas de don Rafael María de Mendive* (La Habana: Miguel de Villa, editor, 1883), p. XXX.

³⁶ José de la Luz y Caballero, *Escritos Literarios* (La Habana: Editorial de la Universidad, 1946), 179.

³⁷ José Antonio de la Ossa, en José Agustín Caballero, *Philosophia Electiva* (La Habana: Editorial de la Universidad de la Habana, 1944), p. LXXV.

³⁸ *Ibid.*, LXXI.

³⁹ *Papel Periódico de la Habana*, No. 4 (12 de enero de 1794), p. 54. Cit. en *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, Cintio Vitier, ed. (La Habana: Instituto del Libro, 1970), II, 10.

Además de Luz, Saco, Escobedo y otros cubanos de nombre, fue Félix Varela discípulo del padre Caballero; de él, que también fue su maestro, dijo el primero: "Mientras se piense en la tierra de Cuba, se pensará en quien nos enseñó primero a pensar."⁴⁰ Dejó Varela en su *Miscelánea Filosófica* muy curiosas observaciones sobre el lenguaje y la función del arte: con ellas, en forma rudimentaria, puede componerse una especie de poética. No se aparta de José Agustín Caballero: habla de Bacon Verulamio, a quien su maestro había dado a conocer en Cuba, y suscribe el principio de que "no conviene dar al entendimiento plumas para que vuele, sino plomo que le sirva de lastre." Y propone en un ensayo titulado "Imitación de la naturaleza en las artes":

... el gran arte consiste en ocultar el mismo arte... las obras pierden mucha parte de su mérito luego que se perciben los medios de que se han valido sus autores para formarlas... El deseo de ostentar destreza en vencer dificultades se notó por mucho tiempo en la poesía dejando a un lado la verdadera imitación de la naturaleza, que miraban muchos poetas como cosa de poco momento, y que no podía distinguirlos del resto de los cultivadores del arte... Hasta en la dicción hubo la más ridícula pedantería, escogiendo las palabras más raras y colocándolas del modo más forzado y confuso... Dijimos que la ostentación del poder en las artes, esto es, de la capacidad de superar dificultades, era un vicio que hizo perder todo el buen gusto en artes y ciencias por muchos años...

Y concluye que "la razón" debe presidir todo ejercicio literario pues es ella "la moderadora del gusto."⁴¹

Alumno de Varela fue Domingo del Monte, a quien Martí llamaba "el más real y útil de los cubanos de su tiempo."⁴² Fue el guía de su generación: formó a Heredia, enseñó a Milanés, a Palma y a Echeverría, y como a autoridad reconocida lo siguieron Luaces, Suárez y Romero, Zenea, Plácido, Villaverde y Manzano. Con una visión todavía neoclásica criticó a Lope, Calderón y Góngora, y a sus obras las consideraba "hermosas monstruosidades." A los románticos les censuró lo que calificaba de "literatura de réprobos... copia y modelo a la vez de la corrupción de las costumbres." Además de intentar una literatura nacional, como hace con su obra, defendió la originalidad nacida de cada escritor: "El mismo será su escuela, él se formará su estética particular sin cuidarse de clásicos ni románticos"; y con palabras de Raynal agrega: "... y hará que la lengua castellana 'resplandeciente como el oro puro, y sonora como la plata,' y en toda su pulcritud, pero también en toda su libertad, sirva de magnífico engaste a sus concepciones." Y concluye este trabajo, de 1838, el más acabado programa de esa corriente de pensamiento en Cuba, con estos juicios sobre "La poesía en el siglo XIX." Se pregunta qué debía hacer un poeta en aquellos momentos "de inquietud moral, vaga y cavilosa," y de "angustiosa crisis," y respondía:

⁴⁰ José de la Luz y Caballero, *Obras La polémica filosófica* (La Habana: Editorial de la Universidad, 1946), III, 387.

⁴¹ Félix Varela, *Miscelánea Filosófica*. 3a. ed. (Nueva York: Henrique Newton, 1827), 37, 121, 23, 25 y 26.

⁴² José Martí, *Obras Completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973), V, 282. Las próximas citas de Martí irán seguidas del tomo y la página de esta colección.

Antes que poeta se considerará hombre, y en calidad de tal empleará todas las fuerzas de su ingenio en cooperar con los más artistas y filósofos del siglo, que sean dignos de llamarse hombres, es decir, que sientan con bríos de tal, y encierren en sus pechos corazones enteros y varoniles, a la mejora de la condición de sus semejantes... se revestirá de un espíritu militante y denodado, y en vez de renegar cobardemente de la humanidad, y abandonarla con su villanía, al verla degradada, o de encerrarse en su prosaico egoísmo, que sólo le inspire anacreónticas sensuales, elegías empalagosas o poemas delirantes y estrafalarios, en que él mismo sea su musa y su héroe, con voz sonora y persuasiva elocuencia enseñará la virtud al ignorante, confundirá al malvado, dará enérgica y poderosa confortación al desvalido y empeñará, en fin, recia y perenne lucha en favor de esa misma humanidad tan calumniada y tan digna de la sublime lástima del poeta. He aquí su verdadera misión en el siglo XIX, siglo de ideas graves, y predestinado a resolver en su cuerpo grandes y terribles problemas, pues debe tomar un carácter profundo y trascendental, y la poesía, más que todo...⁴³

No se aleja de estas ideas de del Monte su condiscípulo Luz y Caballero. De una u otra manera todo escritor cubano de la segunda mitad del siglo XIX, y algunos después de la República, se beneficiaron con las enseñanzas y el ejemplo del maestro de El Salvador. En su *Elenco* de 1835 manifiesta una actitud semejante a del Monte ante la polémica entre románticos y neoclásicos, y lo que justifica la creación ha de ser, otra vez, el mejoramiento del hombre:

La diversidad de usos y costumbres de los varios pueblos, y aun del mismo pueblo, según los tiempos, son una fuente perenne de novedad. Luego la literatura debe renovarse, no ya sólo en el modo, pero hasta en la sustancia. He aquí establecida la necesidad del romanticismo... La atención no se cautiva sino con novedades. Además, reformar la literatura, haciéndola un instrumento de mejora moral: he aquí su alta misión... Pero si por una parte es lícito abrir nuevos caminos al ingenio, haciendo el grupo de las reglas, jamás es permitido sacudir el yugo saludable de la razón; y esto han hecho infinitos románticos.

E impugnando las ideas de Cousin sobre la belleza y la moral, a las que antes se hizo referencia, insiste en su *Elenco* de 1840: "... aquí se nos revela que la cuestión del arte es a un tiempo la misma de la filosofía, de la moral y de la religión... La belleza de los objetos es un medio de levantar nuestro espíritu, y por consiguiente de educarnos y morigerarnos por el intermedio de los sentidos."⁴⁴ En los *Aforismos* confirma sus juicios sobre la misión de la literatura, aún más cerca de Martí: "Escribir es escoger." "Lucir lengua—o dejarse de la lengua gobernar, y no gobernarla a ella—es propio de escritores adocenados." "La palabra es más poderosa que el cañón." "Las palabras, no más que palabras, nada valen sino cuanto que representan cosas."⁴⁵ Por eso afirma, exponiendo el programa educa-

⁴³ Domingo del Monte, *Escritos* (La Habana: Cultural, S. A., 1929), II, 198, 93-94.

⁴⁴ José de la Luz y Caballero, *Elencos y Discursos Académicos* (La Habana: Editorial de la Universidad de la Habana, 1950), 74 y 169.

⁴⁵ José de la Luz y Caballero, *Aforismos y Apuntaciones* (La Habana: Editorial de la Universidad de la Habana, 1945), 36, 346, 381, 395 y 410.

cional del colegio de Carraguao, "que sería lo más esencial de todo manejar con cuanta perfección se pudiera la lengua nativa... para poder influir... para convencer y persuadir." Y consignó allí un deseo que años más tarde se habría de realizar: "Ojalá," dijo, que de esa manera formados en las letras, "haya muchos jóvenes entre nosotros que aspiren a influir en sus hermanos."⁴⁶

Recordando a su maestro, dijo Martí que Mendive amó a Luz y Caballero con "cariño de hijo" (V, 250). Cinco profesores de El Salvador pasaron a la Escuela de Varones, de Mendive, y con ellos también se difundió en aquel centro la prédica de Luz. La ideas literarias de Mendive se encuentran en la *Revista de la Habana*, que él fundó y mantuvo desde 1853 hasta 1857 con la ayuda de José de J. Q. García. La preocupación ética de esta publicación es notable. Aunque desfilaron por ella muchos escritores de prestigio, tenía ya en su tiempo fama de pacata y de gusto conservador. En ella se hizo una campaña a favor del *Cours familier de Littérature*, de Lamartine, para obtener suscripciones que ayudaran al poeta francés, "el poeta por excelencia," "en su precaria situación." Cuando pasó por la Habana su representante se hospedó en casa de Mendive, y el aviso que se publicó en la *Revista* habla de los cubanos que pertenecen a "la familia" de Lamartine, y que participaron en la colecta, y allí están, entre otros, los nombres de Luz, Ramón de Palma, Echeverría, Zambrana, José M. de Cárdenas, Suárez y Romero, Mendive y García.⁴⁷

Además de trabajos de los mencionados, hay allí colaboraciones de del Monte, Zenea, Fornaris, Joaquín Lorenzo Luaces, Bachiller y Morales (sus *Apuntes*), Tanco, Miguel Tolón, Rafael Matamoros, José S. Jorrín y J. M. Mestre. Hasta sus páginas llegó la polémica francesa entre "los campeones del arte puro y los apóstoles de la reforma social," presentada por un escrito publicado en París en 1835, y traducido con el título "Moralidad en la poesía" (III, 227-267). En otro artículo se habla de "el hábito misionero" de Milanés (IV, 278); en otro, de "la dolorosa influencia de la poesía moderna" (IV, 169); y algunos estudios anuncian los caminos más frecuentados por la *Revista de la Habana*: "¿Qué influencia debe concederse a las novelas y otras obras de ingenio en la moral pública y privada?" "¿Es la civilización el origen de la inmoralidad en las sociedades modernas?" "El suicidio a los ojos de un moralista." "Cátedra moral," etc.

Fue esta crítica la primera que debió conocer Martí, en particular la que allí apareció de Mendive. Al enjuiciar éste las *Poesías* de Fornaris recordaba "las producciones literarias que en la época del ilustrado del Monte se publicaban," y dice preferir a los escritores de entonces porque, "apoyados en el áncora salvadora del buen gusto, daban de mano todo lo que en su concepto era superficial, todo lo que era ampuloso y que como tal no proporcionaba saludable pasto a la inteligencia" (VI, 256). Al reseñar un libro del español Selgas y Carrasco, vuelve Mendive al mismo recurso y lo alaba porque encuentra "la imaginación del poeta apoyada siempre en la razón que es el áncora de la fantasía," y porque lo ve "armado, por otra parte, de un gusto tanto más saludable cuanto que ha sido adquirido en la

⁴⁶ José de la Luz y Caballero como educador (La Habana: Cultural S. A., 1931), 16.

⁴⁷ *Revista de la Habana*, V (1856), 327, 328. Las próximas citas de esta revista irán seguidas del tomo y la página entre paréntesis. En dicho *Cours* Lamartine insiste en sus ideas: "... les vrais poètes chantent la vérité et la vertu, pendant que les poètes inférieurs chantent les sophismes et le vice." *Cours familier de Littérature* (Paris: Librairie Garnier Frères, 1926), I. 54.

lectura de los buenos modelos" (VI, 276). Y cuando se refiere a los *Himnos y Quejas*, de Antonio Arnao, otro académico de Madrid, amigo y par de Selgas, también lo elogia porque se mantiene "distante de esas producciones esclavas de la palabra, poesías hechas en molde, formadas y escritas matemáticamente, en las que brilla el arte y falta la inspiración." Y resume así su pensamiento que anuncia con claridad a Martí:

No bastan hoy, ni han debido bastar nunca a la poesía, estas dos importantes condiciones: pensamiento y forma. Es preciso que envuelva un propósito, que camine a fin más o menos filosófico, más o menos profundo, pero siempre bueno: es indispensable que hable a la humanidad entera y que despierte los buenos instintos que Dios ha colocado en el corazón del hombre como la más rica de sus dádivas (V, 27).

Martí y el idioma

En la esencia de esta tradición se formó Martí, a la que nunca fue desleal; por el contrario, su virtud y su talento la enriquecieron con mayores márgenes y más positivos alcances. Como se indicó antes, fue único en cuanto que supo incorporar las formas y los modos de los estetas franceses a su arte misionero, y manejarlos de manera inigualable. En la defensa del arte al servicio del hombre es mayor su celo y, por supuesto, su trascendencia, pero no fue excepción entre sus contemporáneos: Varona, Piñeyro, Montoro, Sanguily, Merchán y Ricardo del Monte, por citar nada más que a los críticos de más influencia en sus días, con naturales oscilaciones, no se alejan de los principios establecidos por los maestros: la palabra en ayuda del pensamiento, y la literatura empeñada en la superación social.

Por eso Martí piensa que la lengua "legítima y propia de América," debía ser la que tuviera "toda la lozanía del buen pensar, donde el lenguaje sigue a la idea" (VII, 428). Lo que califica, pues, al escritor, es "la determinación de subordinar el lenguaje al concepto" (V, 128), y así repudia a los que cultivan la expresión descuidando el pensamiento: los llama "modernos escritores" (XXIII, 295), y declara, "Ni ha de decirse escritores, sino pensadores, en justo castigo de haber venido dando funestísima preferencia al arte de escribir sobre el de pensar" (XXIII, 296). "La belleza superior," advierte, "viene al lenguaje, de expresar directamente la pasión, la esencia y el concepto" (V, 128), y "la originalidad del lenguaje ha de venir de la originalidad de la idea" (XII, 505). Entonces anota en sus apuntes la lección del Padre Velasco, autor del *Arte de Sermones*: "Las palabras que no dicen algo, no las digas," y concluye: "Los adjetivos, metáforas y frases, si no declaran más bien la verdad, no son galas" (XXI, 321), lo que en otra oportunidad repite: "Ha de borrarse del papel toda frase que no encierre un pensamiento digno de ser conservado, y toda palabra que no ayude a él" (XXIII, 296).

Crear un lenguaje que fuera vehículo de la idea, y no distracción de ella, exigía la búsqueda de "la palabra propia, necesaria y gráfica," la "caza del vocablo" sin la cual "no hay belleza durable en la literatura" (V, 128). De ahí que sintiera la necesidad de aprovechar toda la fuerza expresiva de los términos, "saber de dónde

viene cada palabra que se usa, y qué lleva en sí, y a cuánto alcanza" (VII, 234). Para eso había que levantar la "capa que le envuelve, que es el uso," e "ir hasta el cuerpo" de ellas, a "su significación real, etimológica y primitiva, que es la única robusta, que asegura duración a la idea expresada" (XXI, 164).

Pero Martí conocía también "la imperfección de la lengua... para expresar cabalmente los juicios, afectos y designios del hombre" (VII, 235), en gran parte debida al desuso de voces y a la inopia—la falta de vocablos para expresar un pensamiento o nombrar objetos—, lo que justifica su defensa, en la *Revista Venezolana*, del arcaísmo y del neologismo: "De arcaico se tachará unas veces... al director de la *Revista*, y se le tachará en otras de neólogo; usará de lo antiguo cuando sea bueno, y creará lo nuevo cuando sea necesario: no hay por qué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas a ideas nuevas" (VII, 212).

Como la más notable deficiencia del español era la falta de lo que Martí llamaba "vocablos científicos," celebra en 1884 la publicación del *Diccionario Tecnológico*, del cubano Néstor Ponce de León, porque adentraba "con discreción y propiedad la lengua corriente y necesaria de la industria y el comercio en el idioma" (VIII, 319). Martí mismo emplea términos nuevos, no aceptados ni en aquel *Diccionario* que prometía no intimidarse ante ningún "purista timorato,"⁴⁸ y habla de "electrotipar" (XIII, 423) en la imprenta, de "máquinas de frigorizar" (X, 337) en la industria de la carne.

Por otra parte, ¿cómo referirse a las prácticas y a las instituciones políticas, tema frecuente en sus escritos, sin recurrir a vocablos nuevos? De ahí que los creara para hablar de la injusta acusación que pesa sobre los latinos de ser "oficinescos, gobernívoros y burómanos" (XII, 73); y el de "funcionarismo" para referirse a la clase que habría de surgir bajo el estado socialista al dominar las actividades de la vida y del comercio: "De ser esclavo de los capitalistas, como se llama ahora, iría [el hombre] a ser esclavo de los funcionarios... Y como los funcionarios son seres humanos, y por tanto abusadores, el funcionarismo autocrático abusará de la plebe cansada y trabajadora" (XV, 391).

También la insuficiencia del lenguaje para expresar los fenómenos del espíritu y los procesos intelectuales fue motivo de múltiples innovaciones de Martí. Desde muy temprano en su carrera de escritor ensaya expedientes originales: habla de la "postvida y antevida" (XVII, 105), de "entresoñar" (XVII, 58), de las "ideas... posterrenas" (XV, 42), de la vida "postadquirida" y "prenatural" (VII, 230), del carácter "prehecho" del hombre y su "postexistir" (XV, 388), de que "preexiste" (XXI, 43), de la capacidad de "transpensar" e "impensar" (XXIV, 16), de las "imaginaciones" (VI, 333)—sustantivo necesario para indicar el producto de la meditación—y de "anteciencia y antevista" (XXII, 307), para calificar al genio.

Otra fuente para el léxico consistiría en el vocablo americano: de las "voces nacidas en América" dejó un extenso glosario (VIII, 119-30). Para Martí los idiomas habían de "crecer como los países, mejorando y ensanchando con elementos afines a sus propios elementos" (XV, 443). En sus crónicas de viajes

⁴⁸ Néstor Ponce de León, *Diccionario Tecnológico. Inglés-Español; Español-Inglés* (Nueva York: Imprenta y Librería de N. Ponce de León, 1883), p. IV.

abundan, por lo tanto, nombres de la vegetación, de los animales, de las costumbres: en alguna oportunidad corrige el uso diciendo "cañales" (VII, 128) en vez de cañaverales—como es propio al referirse a cañas y no a cañaveras—, aunque vuelve luego a la forma tradicional; o dice que en Guatemala los hombres de la planicie son "los más recios... para el trabajo, y más voluntarios" (VII, 136), incorporando el adjetivo de la lengua de los campesinos para distinguir a los más dispuestos al trabajo; o explica en Cuba cómo "el curujeyal da al cielo" (XIX, 235).

Además de la necesidad de enriquecer el idioma, creía Martí que la lengua americana debía de caracterizarse por lo que él llama "el amor natural, como reflejo de n[uestra] naturaleza, a la abundancia, lujo y hermosura" (XV, 443). Es en ese contexto que han de explicarse muchos de sus pasajes detallados y primorosos; como todo en el lenguaje, los emplea no para servir de mero ornamento, sino para resaltar la idea. En sus apuntes sobre la Lengua Castellana en América indica que una de las condiciones de ella era "el regalo de la palabra... como [de] quien va desenvolviendo despacio una joya pa[ra] que la atención se fije más y se la vea mejor; así en paisajes ricos se va desenvolviendo la idea, mas no... con frases inútiles, sino con las necesarias y graduadas para excitar el interés, sin quitarle precisamente con lo q[ue] parece que lo da, con el sobrecargamiento de palabras" (XV, 443). Es decir, la descripción precisa del objeto bello, la imagen colorida y musical, no eran para él fines, como lo serían en la obra de los estetas, sino recursos que debían usarse sin exceso para "excitar el interés" en la idea y producir así su mejor entendimiento.

En ese lenguaje gráfico y armonioso, el verbo y el adjetivo tenían especial importancia. Aquél comunicaba el movimiento, y merecía la alabanza de Martí en la prosa de Cecilio Acosta, donde "todo el proceso de la acción está en la serie de ellos, en que siempre el que sigue magnifica y auxilia el que antecede" (VIII, 161). Del adjetivo provenían el color y la concisión; por eso critica el lenguaje de Bachiller y Morales, porque "su adjetivo no pinta" (V, 151), mientras elogia el de Spencer porque "le ahorran párrafos" (XV, 387). En la obra de Martí el adjetivo logra el máximo poder de condensación, y quizás su mayor originalidad resida en los que deriva de personajes históricos y literarios o topónimos, ya que en una sola palabra evoca la historia y las características múltiples que se asocian a la figura o al lugar. ¿Cuántas no ahorra al decir que el enojo de Emerson "era moisiaco" (XIII, 19), que un niño de Livingstone tenía "formas narcíseas" (XIX, 38), que la precaria tranquilidad de Curazao era una "chíprea paz" (XIX, 131), que una alegoría en la cubierta de *The Century* era "vincesca" (XIII, 431), que estaban ausentes en la oratoria de Conkling las "imágenes quasimodescas" (XIII, 431), que la de Wendell Phillips era "aristofánica" (XIII, 62) y que los escritos en la *Revista Venezolana* no iban a dolerse con "boabdílea rima" (VII, 198)?

Los románticos sintieron la necesidad de reformar el idioma, y a ese impulso responde Martí con un programa que incluye todas las partes de la oración, como muestran los ejemplos citados. Pero el regalo y la novedad en él, de acuerdo con la prédica de sus maestros, ha de entenderse siempre en razón de su utilidad y eficacia: "Las palabras deben ser urnas de ideas," dice (XXII, 315); "la palabra es una coqueta abominable cuando no se pone al servicio del honor y del amor" (II, 216); "la palabra de mera verba y sin propósito es desdeñable y repulsiva, como las pinturas de una meretriz" (II, 258); "las palabras están de más cuando no

fundan, cuando no esclarecen, cuando no atraen, cuando no añaden" (IV, 248); "el lenguaje es humo cuando no sirve de vestido al sentimiento generoso o a la idea eterna" (XIII, 177)—conceptos que se resumen en sus seguidillas "A la palabra," en las *Flores del Destierro*:

Alma que me transportas:
 Voz desatada
 Que a las almas ajenas
 Llevas mi alma;
 Cinta, cinta de fuego
 Que pura y rauda
 A los sueltos humanos
 Alegres y atas.

 Arabe, árabe fiero—
 Que en su dorada
 Hacanea parece
 Volante llama;—
 León, león rugiente
 De la montaña
 Que como alud de oro
 Al valle baja,
 Y en el villano impuro
 La garra clava,
 Y en el dormido alumbra
 El sol del alma
 (XVI, 279-80)

Martí y la literatura

No es distinta la actitud de Martí ante la creación literaria. Sabe bien los dos caminos que lleva el arte, de manera tan visible entre los escritores de Francia, donde circunstancias especiales habían acentuado la disidencia. Cuando está en los trajines de *Ismaelillo*, en 1882, se refiere a la obra del poeta francés Augusto Barbier, con motivo de su muerte. Se había iniciado éste en el oficio que Martí admiraba porque "ponía el dedo acusador en la frente de los culpables, y les flagelaba las espaldas con un sarmiento de acero." La lengua de Augusto Barbier "era a la par brutal y melodiosa: sus versos no eran angelillos retozones, ni damisela de corte, sino jueces y profetas." Pero Barbier había cambiado: se dejó seducir por una forma de arte indiferente, porque "no hay en tiempos bonancibles poetas grandes," y cuenta Martí:

... se dio Barbier a estudiar, no ya en la vida, generosa maestra, sino en libros, maestros muertos. Su genio debilitado por su primer esfuerzo, se reencendía a veces al sol de Italia, o al calor de la indignación, este otro sol. Hasta que al fin, con asombro y pesar de los que habían visto en los yambos a un poeta desembarazado, nuevo y viril... no fue ya su musa como aquella madre de los campamentos galos, que

con la profecía sacra en los labios, y la rama del muérdago en su mano, guiaba desnuda de pies y de cabeza a las huestes heroicas de sus pueblos, sino dama de letras reposada, temerosa del sol y de la nieve, trocada de color a puro afeitado, que cultiva, entre ancianos almibarados y risueños, flores de ingenio al fuego de la estufa. Y el corcel árabe se trocó en pacífica hacanea, en la que cabalgaba sonriente, en su traje de sedas antiguas y abalorios, la acariciada Academia.

Y en contraste con la desviación de Barbier trae el ejemplo de Víctor Hugo, que acababa de cumplir ochenta años, y a quien Martí califica de "apóstol" de los franceses: "He ahí una mano generosa, ya que no sabe escribir más que la palabra suma: amor..." Y enseguida concluye: "He ahí un anciano resplandeciente, en cuyos ojos tristes y centelleantes se adivina el noble menester del alma humana, de quitarse sus ropas de tarea y vestirse en la región de la luz serena su manto de triunfo... Sólo tienen derecho a reposar los que restañan heridas... y Víctor Hugo hace misión de restañar heridas... Hugo ama y tiembla" (XIV, 424-28).

En el capítulo "Le Beau serviteur du Vrai," de *William Shakespeare*, el propio Víctor Hugo había hecho un enfrentamiento de las ideas de los que llama "Purs amants de l'art" (los "olympiens," los parnasianos, y cuantos proclamaban el culto del arte por el arte) con las de los comprometidos con "L'art utile," dedicados a un noble "apostolat," sin creer que el arte se disminuye por servir al hombre. Allí recomendaba: "Dévouons-nous au bien, au vrai, au juste"; confirma la apreciación de Martí, "Le prodige qui n'aime pas est monstre. Aïmons! aïmons!", y expone su programa estético:

La pensée est pouvoir. Tout pouvoir est devoir. Au siècle où nous sommes, ce pouvoir doit-il rentrer au repos? Moins que jamais... Entrer en passion pour le bon, pour le vrai, pour le juste; souffrir dans les souffrants; tous les coups frappés par tous les bourreaux sur la chair humaine, les sentir sur son âme... pousser pêle-mêle hommes, femmes, enfants, blancs, noirs, peuples, bourreaux, tyrans, victimes, imposteurs, ignorants, prolétaires, serfs, esclaves, maîtres, vers l'avenir, précipice aux uns, délivrance aux autres; aller, éveiller, hâter, marcher, courir, penser, vouloir, à la bonne heure, voilà qui est bien. Cela vaut la peine d'être poète. Prenez garde, vous perdez le calme. Sans doute, mais je gagne la colère. Viens me souffler dans les ailes, ouragan!

Por esa concepción de la poesía, Víctor Hugo condena expresamente el culto del arte por el arte, y declara no haber tenido nunca conexión con esa práctica: "On peut lire de la première à la dernière ligne tout ce que nous avons publié, on n'y trouvera point ce mot. C'est le contraire de ce mot qui est écrit dans toute notre oeuvre, et, insistons-y, dans notre vie entière." Por eso tanto él como Martí, en estos trabajos tan parecidos en credo y mensaje, y a veces en estilo, citan con deleite la misma frase de André Chenier: "Toi, vertu, pleure si je meurs";⁴⁹ "Llora—decía Chenier a la virtud,—llora si muero" (XIV, 424-25).

Pocos días después de la crónica sobre Augusto Barbier y Víctor Hugo, en otra para *La Opinión Nacional*, de Venezuela, Martí vuelve a referirse a las dos

⁴⁹ Víctor Hugo, *Oeuvres Complètes*, Philosophie, William Shakespeare (LXX) (París: J. Hetzel & Cie., s.f.), 253, 54, 59, 63, 67, 70 y 71.

vertientes de la literatura, ahora con motivo de la entrada en la Academia de Sully Prudhomme. Admira su labor: es poeta, repite, "porque ama a los hombres." Y explica: "Estos tiempos no son de vagar, sino de obrar. De nuevo se han confundido las lenguas de los obreros de la torre; y los unos traen escalas para subir, y los otros azadas y piquetas con qué demoler. Hay un gran ruido de vendas que caen a tierra. Los hombres ven sus llagas, y, discutiendo los modos de curarlas, no ven que crecen. No se tiene frente a tanta angustia derecho a soñar." Habla entonces, con la expresión de Víctor Hugo en *William Shakespeare*, de la "poesía útil" de Sully Prudhomme, y hace otra comparación para dar relieve a su juicio: ésta con la que llama "churrigueresca hecha a manera de portada de iglesia o de bastidores de teatro, muy llena de recovecos y armazones, y de papelillos de colores brillantes." Es la de los parnasianos, esos "trabajadores del verso a quienes la idea viene como arrastrada por la rima," cuyos versos, a fuerza de medida y de artificio suenan "como agua de cascada sobre peña, muy melodiosamente, mas queda de ellos lo que del agua, rota al caer, queda, y es menudo polvo." Y con una serie de apotegmas suscribe las ideas de Hugo: "La poesía es un dolor. Desgarra el pensamiento, las entrañas del poeta, como desgarra el hijo las entrañas de la madre. La poesía unge, y da el poder de unguir. El poeta es aposento de un ser divino, luminoso y alado, que rompe el pecho del poeta cada vez que abre en su cárcel las alas. El poeta es devorado por el fuego que irradia. No hay verso que no sea una mordida de la llama. El resplandor más vivo viene del dolor más bárbaro" (XV, 263-67).

Así se expresaba en los días de *Ismaelillo*. Por citar sólo los momentos en que está Martí de poeta en público, habrá que recordar otro comentario suyo sobre el mismo tema, de cuando escribe los *Versos Sencillos*. Analiza entonces la obra del cubano Francisco Sellén, que no es, dice, de aquéllos "que echa una hormiga a andar, con una pompa de jabón al lomo," sino de los que "llama a triunfo y a fe al mundo y mueve a los hombres cielo arriba." Y comenta: "Poesía es poesía, y no olla podrida, ni ensayo de flautas, ni rosario de cuentas azules, ni manta de loca, hecha de retazos de todas las sedas, cosidos con hilo pesimista, para que vea el mundo que se es persona de moda, que acaba de recibir la novedad de Alemania o de Francia." Era de esperar el entusiasmo de Martí por las *Poesías* de Sellén, por la vocación humanitaria del autor, y por su vida virtuosa: "El dobla la fagina del castigo...; él echa a tierra a latigazos... al perezoso; él consuela a los que padecen sin miedo. No es hombre para quejarse del peso, como amante de tocador, y andar sobre los demás chupando almas y dejándolas en gollejo al borde del camino, sino para acompañarlas mano a mano, cantando en la pena la canción del valor: y si se le cansan de andar, echárselas al hombro" (V, 186).

Ante esta crónica tan llena de alusiones cabe preguntarse, pues no lo dice, en quién más pensaba Martí. ¿Qué otra obra tenía en mente al escribir estos juicios tejidos al elogio de Sellén? Allí hizo estas comparaciones y comentarios:

Su pena no es de adorno, como la de los dudadores de oficio, que no ven que en la creación todo afirma y persiste, y se van en cuanto la doncella sirve los vinos y pasteles; ni le copia a los franceses el pesimismo traducido del alemán...

No es suya la eternidad sombría de Leconte de Lisle... no es su helenismo de ese segundón que traspone a las lenguas de ahora los idilios de flauta y pezuña, y echa a

andar a los sátiros de chistera y casaca... Ni entiende Sellén por helenismo lo que otros, que cincelan el mármol y se olvidan de ponerle sangre... brilla por sus poesías originales en época de tantas mezclas como la de ahora, donde los pueblos copian desmedidamente lo de otros... bebiéndose por novelería, o pobreza de invención, o dependencia intelectual, cuanta teoría, autóctona o traducida, sale al mercado ahíto.

En América se padece de esto más que en pueblo alguno... ahora, con el apetito de lo contemporáneo, lo accesible del idioma y el ansia loable de la perfección, lo que empieza a privar es lo de los franceses, que no tienen en esta época de tránsito mucho que decir... y rematan la forma... donde vacían cuanto hallan en lo antiguo de gracia y color, y riman por gala y entretenimiento, el pesimismo de puño de encaje que anda de moda... lo cual no ven de lejos los poetas de imaginación, o toman como real, por el desconsuelo de la vida, los que viven con un alma estética, en pueblos podridos o aún no bien formados...

No está el arte en meterse por los escondrijos del idioma, y desparramar por entre los versos palabras arcaicas o violentas; ni en deslucirle la beldad natural a la idea poética poniéndole de tocado como a la novia rusa, una mitra de piedras ostentosas... (V, 181-91)

No es difícil suponer que cuando Martí escribe esta crónica en septiembre de 1890, para *El Partido Liberal*, de México, tiene en mente la obra de Darío, en particular la biografía de Pedro Balmaceda, *A. de Gilbert*, publicada a principios de ese año en El Salvador, la conmovida evocación de su compañero de ideales artísticos y de la bohemia de Chile, que acababa de morir, defensor "de aquella trinidad de cosas que gustaba Gautier" ("boire sans avoir soif, battre le briquet, faire l'amour en toutes saisons"), y que padecía de neurosis, "el mal del siglo."⁵⁰ Y más aún tendría presente Martí la segunda edición de *Azul*, de 1890, libro que el propio Darío consideraba una "producción de arte puro, sin que tenga nada de docente ni de propósito moralizador,"⁵¹ en particular los cuentos "La ninfa," "El rubí," "El sátiro sordo"; los versos de "Primaveras," del "Año lírico," y el juicio de Juan Valera, que llevó de prólogo.

¿Cómo explicar el total silencio de Martí ante la obra de Rubén Darío? En un apunte sin fecha había escrito el plan de un estudio, "Los poetas jóvenes de América": siguen trece nombres: "Sierra, Andrade, Obligado, Mirón, Gutiérrez Nájera, Peza, Darío, Acuña, Cuenca, Puga, Palma, Tejera, Sellén" (XVIII, 287). Excepto Díaz Mirón y Puga y Acal, que Martí sólo menciona en cartas, de todos los demás publicó algún juicio: breves comentarios de Rafael Obligado (VII, 368) y Manuel Gutiérrez Nájera (V, 469); análisis más completos de los demás: Justo Sierra (VI, 211), Olegario Andrade (VIII, 166), Juan de Dios Peza (VIII, 204), Manuel Acuña (VI, 369), Agustín Cuenca (VI, 453), José Joaquín Palma (V, 93), Diego Vicente Tejera (V, 383), y de Francisco Sellén, además del mencionado antes, otro, en *La Ofrenda de Oro*, de Nueva York, a fines de 1890 (V, 193). ¿De Darío? Ni una palabra. No puede suponerse que Martí no le conocía bien la obra: desde 1888 Darío colaboraba en *La Nación*, de Buenos Aires, de cuyo periódico era Martí corresponsal en Nueva York hacía ocho años; ni que no estaba al tanto de lo que sucedía en la América Central, donde residió Darío desde 1889 hasta 1892: en

⁵⁰ Rubén Darío, *Obras Completas* (Madrid: Afrodiseo Aguado, 1950), II, 165 y 226.

⁵¹ *Ibid.*, I, 203.

noviembre de 1890 Martí publica su artículo sobre "La muerte del guatemalteco Barrundia" (VIII, 105). Al año siguiente aparece un trabajo de Darío, dedicado "A José Martí," en *La Revista Ilustrada de Nueva York*,⁵² poco después de allí mismo dar Martí sus crónicas sobre "La Conferencia Monetaria de las Repúblicas de América" (VI, 157), y sobre "Las Crónicas Potosinas" (VII, 379). ¿Habrá obedecido el silencio de Martí a aquel principio que enunció en carta a José Joaquín Palma, "cuando tengo que decir bien, hablo. Cuando mal, callo. Este es mi modo de censurar" (V, 95)?

Ni el arte magnífico de Darío, ni su encanto personal, hubieran podido esconder las reservas que sentiría Martí ante aquel infeliz, aunque regalado nicaragüense, rector de un movimiento puramente esteticista, indiferente a la realidad social y política de la América Latina, extranjerizante, individualista, aristocrático y escéptico. Más tarde, cuando el abrazo en el Hardman Hall, de Nueva York, en 1893, que cuenta Darío, y el cariñoso saludo "¡Hijo!"⁵³ Martí no está de crítico y sí en los apuros de la guerra, y le agradece al diplomático generoso y al poeta de nombre la visita a un mitin donde peligraba su crédito revolucionario.

Para Martí la belleza tenía como función el perfeccionamiento humano, y la misión del arte era sagrada en cuanto que podía revelar esa belleza. "Mejora y alivia el contacto constante de lo bello" (XVIII, 205), decía, y en esa fe disculpaba al artista en busca del tesoro: "Oficio de dorador se hace ahora en las letras: urge que se haga oficio de minero" (X, 135). Y precisa en otra ocasión: "El arte afirma los sentimientos que expresa, los cuales crecen en el alma, de tenerlos siempre delante de los ojos en una forma hermosa. Y otro servicio hace el artista. Y es que representando en lo que tiene de bello el sentimiento, acostumbra al espíritu a verlo de esta manera, y se prepara a rechazar en la hora de los extravíos todo lo que desluzca o falsee" (VII, 262). Además de esa capacidad de redimir, encuentra el arte en Martí su mejor justificación al servir la verdad, el primer altar del apóstol: "Se ha de cuidar de la hermosura, como de la libertad, porque las verdades mismas andan más de prisa por los caminos bien atendidos" (V, 51). "La verdad llega más pronto a donde va cuando se la dice bellamente" (I, 325). "La verdad ha de darse envuelta en mieles. Ha de hacérsela risueña y amable, para que el hombre seducido por su apariencia externa, se acerque a ella, y la oiga sin saber que la oye" (XXIII, 321). Y se pregunta: "¿Qué es el arte sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee en las mentes y en los corazones?" (XIII, 395). Por eso sus ideas sobre la literatura se resumen en esta máxima que podría presidir toda su obra: "Narciso no se ha de ser en las letras, sino misionero"; y la advertencia que sigue: "No se ha de escribir para hacer muestra de sí, y abanicar como el pavón la enorme cola, sino para el bien del prójimo" (X, 374)

Conclusión

El romanticismo supo liberar la palabra sometida por los preceptos

⁵² Rubén Darío, "La Risa," *La Revista Ilustrada de Nueva York*, X, 9 (1º de septiembre de 1891), 591.

⁵³ Rubén Darío, "Autobiografía" (1912), *Obras Completas*, I, 99.

neoclásicos. Al principio bastó lo necesario para comunicar el estado del alma del poeta, pero muy pronto se volvieron caminos trillados los que, bajo el imperio del buen gusto, apenas se habían recorrido. Se vio entonces frustrada el ansia de originalidad y se impuso ensayar nuevas fórmulas. Ya se le había dado cierta jerarquía independiente a la expresión, pero quedaba aún por hacer hasta convertirla en objeto de arte.

Al sentir algunos quebrarse la fe en la misión social de la literatura, surgió en Francia un grupo de poetas que cultivaron de manera exclusiva lo que había sido una de las vertientes del romanticismo. En la práctica del arte por el arte encontró la palabra el mejor campo para su ejercicio y crecimiento, pero el precepto se hizo sinónimo de indiferencia ante la sociedad, y la poesía al servicio del hombre, temerosa de contagio, negó su atención a lo que tanto pudo ayudar a su afán trascendente. El desvío esteticista irritó en todas partes a los que no participaban en él, quienes apoyaron su reserva en criterios del pasado.

En algunas regiones de Hispanoamérica, de menor tradición cultural al iniciarse el romanticismo, los escritores se sintieron obligados a formar y a normar, por lo que coinciden en ánimo los del Río de la Plata y los de Cuba, aunque la condición colonial de la isla no le permitió los asedios al lenguaje que se intentaron en los países independientes. Desde José Agustín Caballero hasta Mendive, los maestros cubanos del siglo XIX propusieron una base ética al quehacer literario. Martí es heredero de ellos: al renovar el lenguaje quiere servir las ideas, y propone para el escritor el sacerdocio.

Urgido por tareas de construcción nacional, el hispanoamericano no pudo evadir su realidad hasta mucho después que los franceses. Los poetas que siguieron los modos de los estetas de Francia se llamaron modernistas, pero el culto excluyente del arte se les agotó y, sin renunciar sus trofeos y ya sin el pudor de tratar cuestiones trascendentes, volvieron pronto a la heredad abandonada. Aunque sólo hay un tronco del que ambos nacen, podría hablarse de dos romanticismos, no de dos modernismos. El modernismo en Hispanoamérica no es más que la divisa que ampara la temporal disidencia de los que, con la cosecha de Francia y algo de la propia, combaten la inanición de la lengua castellana y se dedican al arte por su solo mérito.

Martí se les adelanta en el manejo del idioma, va por otro camino y lleva otra intención. No es ni precursor ni iniciador ni parte de un movimiento tan ajeno a su vida y a su programa literario. De haber vivido más tiempo hubiera tenido que defenderse, como hizo Víctor Hugo, y por motivo semejante, de quienes le confundieron su arte. En pensamiento y forma Martí es un romántico empeñado en el mejoramiento humano, y no deja de serlo en el uso del lenguaje: al revés, allí confirma su estirpe. Pero con la autoridad de su propósito y la fuerza de su genio, las mismas que le permitieron enriquecer su expresión en otras fuentes, recortó los excesos del romanticismo y dio superior categoría a lo más estimable de las letras de su tiempo. El empleo de expedientes que luego servirían para tan distinta creación no lo incluye en el grupo modernista. Pudo su verso ir por otros rumbos porque sabía los secretos y posibles goces de todos los sentidos, como confesó en su "Poética," pero "la verdad," a quien había sometido su arte, tenía otro designio:

La verdad quiere cetro. El verso mío
Puede, cual paje amable, ir por lujosas
Salas, de aroma vario y luces ricas,
Temblando enamorado en el cortejo
De una ilustre princesa, o gratas nieves
Repartiendo a la damas. De espadines
Sabe mi verso, y de jubón violeta
Y toca rubia, y calza acuchillada.
Sabe de vinos tibios y de amores
Mi verso montaraz; pero el silencio
Del verdadero amor, y la espesura
De la selva prolífica prefiere:
¡Cuál gusta del canario, cuál del águila! (XVI, 211)

Carlos Ripoll
Queens College
Universidad de Nueva York