

SOBRE LA POÉTICA DE JOSÉ MARTÍ

La actividad política de José Martí ha perturbado en muchas ocasiones la adecuada valoración crítica de su obra literaria, de igual modo que, en vida del poeta, impidió a éste dedicar una atención constante y sosegada a la tarea creadora. De tal circunstancia se derivan los numerosos manuscritos sin publicar, sólo provisionalmente ordenados y aun faltos de los últimos retoques, que fueron apareciendo tras la muerte del autor, hasta crear una espesa red de problemas textuales, algunos de ellos insolubles.

Versos libres, obra póstuma de Martí, aparecida por vez primera en 1913, en la muy incorrecta edición de Quesada y Aróstegui, no se libra de estos escollos¹ y, además, tampoco ha tenido demasiada repercusión entre los estudiosos, tal vez porque se ha extendido la idea común de que se trata de un libro apenas elaborado, que el autor no tenía listo aún para dar a la imprenta. No parece ésta una conjetura aceptable si se considera que, en el manuscrito original, hay algunos poemas ya mecanografiados y con correcciones autógrafas de Martí —lo que parece una última revisión— y que el propio autor dejó una lista de su puño y letra con los títulos de los poemas que debían figurar en el libro. Por otra parte, *Versos libres* no es obra de circunstancias, en el sentido de que no corresponde a un determinado momento vital de Martí, sino que recoge algún texto escrito en 1878 junto a otros fechados en 1882; constituye, por tanto, el producto de una larga elaboración, tras la cual se han ido difuminado los motivos particulares que originaron cada poema, al tiempo que se destacaban otros rasgos intemporales, de carácter existencial y estético, que proporcionan al libro su peculiar significado dentro de la obra martiana. Me propongo examinar aquí una de las composiciones de *Versos libres*, destinada, muy probablemente, a encabezar la obra, según la lista elaborada por el poeta. Se trata de la titulada «Académica», cuyo texto es el siguiente:

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,
5 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,
10 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

¹ Por fortuna, disponemos ya de la excelente edición de Ivan A. Schulman (Barcelona, Labor, 1970), por la que citaré en adelante y en cuyo prólogo se detallan los avatares del texto.

- 15 Encasacados dómínes 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 olíente,
- 20 Cinchas estruja, lanza sobre un tronco
Seco y piadoso, donde el sol la avive—
Del repintado dómíne la chupa,
De hojas de antaño y de romanas rosas
Orlada, y deslucidas joyas griegas,—
- 25 Y al sol del alba en que la tierra rompe
Echa arrogante por el orbe nuevo.

Al igual que muchos otros poemas de Martí, no se amolda éste a una forma estrófica definida²; es una tirada de 26 versos endecasílabos sin rima³. El mantenimiento regular del metro se debe al deseo de producir reiteraciones que configuren un ritmo y, por tanto, una musicalidad. En cuanto a la sustitución de la rima por el verso blanco, pueden recordarse unas palabras del propio Martí, en una carta a Manuel de la Cruz, escrita desde Nueva York el 3 de junio de 1890, donde el poeta afirma a propósito del verso blanco: «Escribo en él, para desahogar la imaginación, todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta»⁴. La apelación a la «música» —y existen otras muchas citas posibles— revela que Martí nunca quiso renunciar a este factor, y probablemente el mantenimiento riguroso de los endecasílabos se debe a la necesidad de conservar un ritmo musical.

El título de la composición sugiere que nos hallamos frente a una disertación teórica, pero la apelación del sujeto lírico a su caballo no parece coherente con esta primera impresión. Esta anomalía permite sospechar desde un principio que el caballo no es un caballo real, sino un soporte metafórico que será preciso descifrar.

El poema se organiza en tres partes, cada una de las cuales se halla marcada por la reiteración del mismo enunciado —«ven, mi caballo»— con que se inicia la composición (versos 1, 7 y 18). A esta división corresponde igualmente una distribución tripartita de contenidos. Así, en la parte primera (vv. 1-6) se enumeran rasgos o acciones específicos del caballo o directamente relacionados con él: *correr, coso, látigo, lomo*, etc.; en la segunda (vv. 7-17), las nociones anteriores dan paso a otras de signo muy diverso: *estrofas, almas, cantar, pautas*. Hemos pasado al terreno de la creación poética. Por último, en la parte final (vv. 18-26) vuelve a hablarse del caballo, pero mezclando las nociones propias con otras que sugieren el dominio del arte (*joyas griegas*) y de la preceptiva (*repintado dómíne*). Además, las dos primeras partes determinan la aparición de una tercera persona (*quieren, dicen*), mientras que en la tercera ya no sucede así. La razón es simple: después del proceso de liberación evocado, lo que los demás *quieren y dicen* ya no importa ni debe ser tenido en cuenta, y el poema lo omite.

2 Ya J. Cejador (*Historia de la lengua y literatura castellana*, IX, p. 144) calificaba a Martí de «rebelde en literatura, como en política, y enemigo, por tanto, de seguir sendero alguno trillado, cual si fuera imposición y yugo que por instinto desechara de sus hombros [...] Su raudal vehemente no sabía encerrarse en los cauces de la métrica». Por su parte, Martí señalaba —en el prólogo a *Versos sencillos* (1891)— que las composiciones de *Versos libres* estaban constituidas por «endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura».

3 En rigor, el verso 8 rompe el esquema endecasilábico, y sin duda sería preferible la variante «las voces» que Schulman recoge. Me atengo, sin embargo, a la ed. cit.

4 *Epistolario*, Madrid, Gredos, 1973, p. 290.

De esta forma, en la primera parte se plantea el plano metafórico; en la segunda, sus correspondencias en el plano real; la tercera parte, en cambio, supone una síntesis de las dos anteriores. Se trata de una construcción medida y hasta clásica, pese a la aparente libertad de los versos blancos.

El primer verso introduce ya al poeta, pero también al caballo y a una tercera persona (*quieren*) ajena y distante. Se forma inmediatamente una oposición entre dos bloques: el sujeto lírico y el caballo frente a «los otros». Entre el poeta y el caballo hay una estrecha relación, marcada por el posesivo *mi*; en cambio, *quieren* aparece sin sujeto, alejado hasta el final del verso y después de una pausa; distante, pues, del poeta y el caballo, que ocupan el comienzo del verso. Al mismo tiempo, el abrupto imperativo con que se inicia el poema queda atenuado por el vocativo «mi caballo», que no sólo denota posesión, sino relación afectiva. Pero, además, la colocación de la forma verbal *quieren* encabalgada a continuación de «que te encinche» sugiere que la acción de encinchar —que supone dominar y reducir una fuerza libre— no es querida por el sujeto lírico, sino por «los otros», que imponen su voluntad. El primer verso plantea, así, con nitidez un tema básico de la composición.

Al examinar esta primera parte se advierte que sus versos se hallan organizados en torno a dos núcleos semánticos netamente contrapuestos: por un lado, términos y expresiones como *garbo natural*, *impulso*, *vida*, *arrogante lomo*, indicios de una naturaleza pura y sin trabas; por otro, formas como *paso de la pista*, *látigo*, *sumiso*, *silla*, que apuntan hacia una naturaleza reducida, domesticada, carente de libertad. La contraposición arrastra, claro está, una serie de contrastes léxicos: al *coso* se opone la *pista*; a la noción de ‘correr’, el *paso*; al «*garbo natural*», la idea de aprendizaje; por último, la *lengua*, símbolo de la comunicación, contrasta con el *látigo*, indicio de castigo. En suma: lo que «ellos» quieren es que el caballo renuncie a su naturaleza espontánea y libre para someterse a unas normas, a una disciplina que es necesario aprender. La idea se expresa, además, gracias al violento hipérbaton que abarca los versos 2 y 3. El hipérbaton, en efecto, es una ruptura del orden convencional, de la norma que impone una determinada estructura en la frase. En estos dos versos, las palabras fluyen caprichosamente, libremente, respondiendo así al contenido, que habla del «*garbo natural*» y del «*impulso de la vida*». La espontaneidad evocada tiene su reflejo en la espontánea y libre disposición de la secuencia sintáctica. Hay, por otra parte, una valoración que permite deducir cuál es el punto de vista del sujeto lírico: el impulso de la vida es «sabio»; la carga positiva recae, pues, en lo natural, no en lo artificioso.

Sin abandonar la imagen del caballo, la idea de artificiosidad recubre todo el verso 4:

Sino que el paso de la pista aprendas.

La palabra *pista* sugiere la pista del circo, donde los animales, previamente domesticados, obedecen órdenes y exhiben sus habilidades. La destrucción de la espontaneidad y la sumisión a unas normas exteriores no son hechos «naturales» y por eso hay que *aprenderlos*. El contenido, suficientemente explícito por sí mismo, se refuerza mediante artificios métricos y fónicos. Se trata de un endecasílabo sáfico —verso caracterizado, según Navarro Tomás, «por su blandura y lentitud»⁵— cuyos

5 T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 199.

acentos recaen, además, en sílabas con un mismo fonema inicial /p/: *paso, pista, aprendas*. Todo contribuye, por tanto, a crear una sensación de regularidad, de orden equilibrado e impuesto, enteramente contrario al «garbo natural» y al «impulso» de la vida. De este modo, las contraposiciones léxicas y semánticas están corroboradas por otras de naturaleza métrica y rítmica, en una rigurosa correspondencia entre los planos del contenido y de la expresión.

En el verso 5 veremos reiterarse estas ideas y aparecer un nuevo elemento: la violencia. Frente a lo natural, que es aprender la lengua, se erige lo artificial y opresor (aprender el látigo), mediante la equiparación metafórica entre *lengua* y *látigo*. Este último término prolonga, además, la connotación circense de *pista*, con lo que ambos versos, dependientes de la misma forma verbal, estrechan más su unidad.

Después de las nociones de dominio (*aprendas* y *látigo*), el final del verso 5 está ocupado por el adjetivo *sumiso*. La aparición de *sumiso* tras los elementos anteriores muestra que la sumisión no es condición natural del caballo, sino consecuencia de un proceso: sólo mediante el aprendizaje forzoso y el castigo se logra la sujeción de un ser libre. La imagen se completa en el verso 6, que remata esta primera parte subsumiendo las dos ideas contrapuestas que la han vertebrado: el «arrogante lomo», signo de independencia, entregado a la «silla», que caracteriza el sometimiento final.

Era lógico pensar que un poema titulado «Académica» no estuviese dedicado al caballo. Las informaciones acerca de su significado que han ido apareciendo a lo largo de la primera parte —lo natural frente a lo impuesto y artificioso, la libertad frente a las normas— se aclaran en la segunda, cuyo léxico ofrece las claves inmediatas: las «estrofas» nacidas «en lo hondo de las almas» no han de «cantarse» (como el caballo no debe correr el coso con garbo natural), sino someterse a las «pautas» y al «moldecillo» de los «dómines» (equivalente del «paso de la pista» impuesto por el látigo). Dicho de otro modo: la correspondencia de las imágenes y del movimiento sintáctico revela que el caballo es una metáfora de la poesía: la fuerza libre, la espontaneidad, la naturalidad frente a las normas e imposiciones.

El uso del caballo con valor metafórico y aun simbólico es frecuente en Martí⁶. A veces representa el poder dinámico y avasallador de la belleza, contrapuesta a lo feo e inerte⁷, o trata de reflejar la aspiración a un ideal sublime⁸. La crítica psicoanalítica podría tal vez extraer conclusiones de esta preferencia, que parece unida a recuerdos infantiles, a juzgar por lo que se lee en la primera carta conservada de Martí, escrita a su madre cuando aún no tenía el niño diez años: «Ya todo mi cuidado se pone en cuidar mucho mi caballo y engordarlo como un puerco cebón, ahora lo estoy enseñando a caminar enfrenado para que marche bonito, todas las tardes lo monto y paseo en él, cada día cría más bríos»⁹.

En cualquier caso, lo que aquí importa esencialmente es que el planteamiento

6 Ya en una carta a Manuel Mercado señala el poeta: «Yo tengo en mí algo de caballo árabe y de águila; con la inquietud fogosa de uno, volaré con las alas de la otra» (*apud* I. A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970, p. 257).

7 Así, cuando afirma que el hombre debe «trocar en bellos / corceles áureos, las bestias / de carga, y rocines secos» (*apud* I. A. Schulman, *ob. cit.*, p. 259).

8 Según Schulman, *Símbolo y color... cit.*, p. 260, el caballo de «Académica» simboliza la musa poética, gracias al apoyo de las connotaciones de virilidad y potencia. «Por medio de una técnica figurativa, Martí condena fórmulas literarias clásicas que están superadas y que ya no tienen aplicación a las condiciones actuales». Confío en que las presentes páginas contribuyan a matizar estas afirmaciones.

9 *Epistolario*, ed. cit., p. 45.

general de esta segunda parte descubre que el texto es una especie de *ars poetica* envuelta en una leve alegoría, y esta condición explica por sí sola que Martí colocase «Académica» al principio de *Versos libres*, dispuesto a expresar desde el primer momento su postura estética.

La segunda parte se inicia de un modo análogo al de la primera, y podrían aquí repetirse algunas de las consideraciones hechas anteriormente: la misma relación entre el sujeto lírico y su metafórico caballo, idéntica aparición amenazadora de «ellos», representados ahora por la forma *dicen*, son semejanzas que saltan a la vista. La primera frase parece algo enigmática: «Dicen que en el pecho / Lo que es cierto, no es cierto». A la luz del contexto, sin embargo, el significado resulta claro: lo que en el pecho es auténtico, no es necesariamente auténtico en el arte; la autenticidad de los sentimientos no es factor suficiente para garantizar una poesía que lo sea de verdad. Claro está que la idea inicial, supuestamente defendida por «ellos», ha sido reducida a una expresión paradójica («dicen que [...] lo que es cierto, no es cierto») a fin de degradarla, sobre todo porque, a continuación, se potenciará esa poesía que, según «ellos», no debe cantarse, para subrayar así lo absurdo e injusto de tal pretensión.

Examinemos someramente la caracterización de la poesía. En primer lugar, no aparece contemplada como una totalidad abstracta, como un bloque homogéneo, sino como sucesión de impulsos (*estrofas*). Pero estas estrofas son «ígneas». Existe, naturalmente, la connotación del fuego purificador, pero lo decisivo aquí se halla en otros rasgos: en primer lugar, el de la poesía como algo que surge de dentro («en lo hondo de las almas»); en segundo, el hecho de que este sentimiento quema como fuego (y, por tanto, hay necesidad de expulsarlo, de verterlo al exterior). Pureza, dolor y autenticidad son, pues, los caracteres de esta poesía que debe ser expulsada, esto es, transmitida. Los versos 10 a 13 abarcan una comparación referida a las «estrofas» que aclara estos matices y los enriquece con otros nuevos. Las «estrofas» son como chorros de fuente. Pero el chorro se ha convertido plásticamente en «penacho», y para nombrar la fuente ha seleccionado el poeta la forma más prestigiosa y clásica «fontana». No parece necesario insistir en que nada de esto es casual. El penacho es algo ornamental y bello. Se destaca, por consiguiente, no sólo la pureza del agua —de la poesía— que brota de la fuente —del alma—, sino también su carácter estético. Pero, además, el verso 11, sin abandonar la comparación, añade otro matiz, ya que el agua, cayendo como una lluvia purificadora, «rompe» el «manto de la tierra». La imagen del agua fecundante, perfectamente natural, sirve aquí para sugerir el poder benéfico de la poesía —considerada como suma de impulsos emotivos y libres— en los demás. No es sólo adorno o «penacho», sino algo más importante. No podía esperarse otra cosa si se recuerda que el poeta está diseñando, frente a opiniones adversas, su propio quehacer.

Toda esta larga comparación ha servido, pues, para magnificar las «estrofas», es decir, la poesía. A lo largo de estos cinco versos, Martí ha sublimado su peculiar tarea. Frente a ello, la negativa breve y repetida del verso 13 —«no han de cantarse, no»—, expuesta sin argumentos, expresa la terquedad irracional de quienes desean someter el arte a normas. Se produce así un buscado contraste entre el impulso, la pureza y los valores de la poesía, por un lado, y la postura de quienes aspiran a ahogar su fuerza, por otro; y en este contraste, representado por dos miembros desiguales hasta en su extensión, la posición del poeta a favor del primero está bien clara. Se repite ahora, y con un artificio similar, lo que ya se insinuaba en el primer verso del poema merced a la cuidada disposición de sus elementos.

Después de la doble negativa del verso 13, presentada de tal modo que el lector debe rechazarla, Martí, ya seguro, se lanza a caracterizar desdeñosamente los supuestos teóricos de «ellos». El arte debe someterse a unas pautas, a unos moldes prefijados. Pero estos moldes son «azucarados» (para adular e igualar el sabor de lo que en ellos se vierta) y «huecos»; es decir, que están vacíos y son, por tanto, formas ya previstas para recibir cualquier contenido. Es evidente que Martí piensa, por el contrario, que cada contenido exige su forma o molde particular, ya que ambos elementos son solidarios. El verso 16 mantiene el tono de sarcasmo: los «dómines», preceptores inflexibles y rígidos —«encasacados»— *dibujan* las pautas a que ha de someterse la poesía. La elección de «dibujan» frente a otras formas posibles —«trazan», «establecen», etc.— añade una nota casi cómica de artificiosidad, ya que las pautas son líneas rectas y paralelas, y sólo un pulso caduco o tembloroso, o una mano absolutamente inexperta, tienen que *dibujar* esas líneas. La caricatura continúa con la frase coordinada del verso 16, donde Martí introduce una forma paródica de la expresión de alarma «¡al ladrón!» Los versos son inequívocos. Para estos inflexibles preceptistas, los bribones son los hombres libres. La libertad se convierte en delito, y los dómines se piden ayuda entre ellos para combatirla. Si nos trasladamos al plano estrictamente literario, la interpretación es sencilla: ciertas «escuelas» literarias se unen contra quienes no se someten a sus normas. El «templo agosto» es, naturalmente, el Parnaso mítico, del que los «dómines» se han erigido en sacerdotes y no sólo impiden la entrada de quien no piensa como ellos, sino que lo persiguen con gritos denigratorios. Es evidente que se contraponen aquí dos concepciones distintas del arte, y que Martí se sitúa en una postura inconformista y rebelde frente a ciertas ideas imperantes que será necesario aclarar más tarde.

La tercera parte del poema es, en ciertos aspectos, una síntesis de las dos anteriores. Por ello se repiten algunos elementos de ambas. Así, las *cinchas* del verso 20 remiten al verso inicial, y el *dómine* del verso 22 reitera el ya comentado del verso 15. La relación de esta parte con las anteriores está, además, asegurada formalmente por la repetición del mismo enunciado —«ven, mi caballo»—, que funciona como signo demarcativo en la estructura del poema.

A pesar de estas analogías formales, lo cierto es que el poema ha entrado en un tercer momento, y este hecho posee también sus correspondientes marcas. Fundamentalmente, la aparición de los imperativos: *estruja*, *lanza*, *echa*. Después de las consideraciones previas, los versos de esta tercera parte implican una decisión. Se trata de un orden lógico. La negativa a dejarse arrastrar por quienes pretenden encerrar la poesía en moldes y normas prefijadas, se traduce ahora, sin romper el plano metafórico, en esta serie de exhortaciones al caballo para que no pierda su naturalidad. Lo natural y lo espontáneo, factores que corresponden a expresiones anteriores —como el «garbo natural» del verso 2—, aparecen aquí plasmados en el «casco limpio» y en el olor «a yerba nueva y a flor de llano»¹⁰; pero, inevitablemente, la «yerba nueva» se opone a la «vieja»: una estética se opone a otra. Lo viejo tiene también su representación léxica en esta parte: la chupa necesita ser reavivada (v. 22) y está orlada de «hojas de antaño» (v. 24); por otro lado, lo nuevo no está sólo en la «yerba nueva», sino también en el «orbe nuevo» con el que, significativamente, acaba el poema. Todo ello revela la absoluta coherencia de esta parte. Por lo que se refiere a su contraposición con respecto a las dos anteriores, bastará indicar algún detalle más; por ejemplo, la invitación a que el caballo estruje cinchas (v. 20), destinadas, en principio, a estrujarlo.

¹⁰ En el poema «A mi alma» del mismo libro, se lee: «Ea, jamelgo! De los montes de oro / Baja, y de andar en prados bien olientes...».

La chupa o casaca del dómíne, variante del «moldecillo» y representación de la inflexibilidad normativa, debe ser avivada por el sol, expuesta a la naturaleza: Dicho de otro modo: los preceptos han sido codificados como en un laboratorio, lejos del aire libre y de la realidad, y han perdido su vigencia, si en algún momento la tuvieron. Por eso la chupa del dómíne es «repintada»¹¹, en un intento de dar apariencia de nuevo a lo que es irremediamente viejo.

Los versos 23 y 24 encierran una aposición referida a la metáfora «chupa» en la que convendrá detenerse. La chupa tiene «hojas de antaño», «romanas rosas» y «deslucidas joyas griegas». La referencia a un tiempo lejano («hojas de antaño») se completa con otras dos relativas al mundo grecolatino que constituyen una clave muy precisa. Si las «rosas» son *romanas*, están ajadas; si las «joyas griegas» se han deslucido, es porque no son auténticas. Hay aquí unas alusiones literarias que es preciso esclarecer. Recuérdese que *Versos libres* se escribe alrededor de 1880. En los años inmediatamente anteriores se ha instalado en la literatura francesa, desde donde ha irradiado su influjo, la corriente parnasiana. La primera edición de los *Poèmes antiques*, de Leconte de Lisle, había aparecido en 1852; de 1874, año en que Martí viaja por vez primera a París, es la edición definitiva de la obra, recreación del mundo grecorromano. Entre estas dos fechas se producen otros acontecimientos; así, la aparición de la primera antología del *Parnasse Contemporain* (1866), que incluye nombres como los de Gautier y Banville. Se trata de una poesía escrupulosamente metrificada, cuya técnica fijará uno de los componentes del grupo, Théodore de Banville, en su *Petit traité de versification française* (1872). Martí, tan impregnado de cultura gala —hasta el punto de escribir artículos directamente en francés¹²—, conoció muy bien, sin duda, las nuevas corrientes literarias, pero se opuso a estos modelos¹³, y no sólo en la composición que nos ocupa. En *Versos libres* surgen con cierta frecuencia alusiones clarísimas, hasta el punto de que puede afirmarse que nos hallamos ante uno de los temas básicos del libro, expresado a veces con un léxico y unas imágenes muy similares a los del poema «Académica»¹⁴.

Postura estética, ciertamente. Pero en Martí resulta difícil deslindar literatura y vida, poesía y política. Y en el fondo de este rechazo aparentemente literario late un fuerte sentido de nacionalismo político que el texto no aclara, pero que podemos deducir al revisar una carta del autor a José Joaquín Palma, escrita en 1878 y, por consiguiente, muy cercana a la redacción de *Versos libres*:

Es nuestra tierra, tú lo sabes bien, un nido de águilas; y como no hay aire allí para las águilas; como cerca de los cadalsos no viven bien más que los cuervos, tendemos, apenas nacidos, el vuelo impaciente a los peñascos de Heidelberg, a los frisos del Partenón, a la casa de Plinio, a la altiva Sorbona, a la agrietada y muerta Salamanca. Hambrientos de cultura, la tomamos donde la hallamos más brillante. Como nos vedan lo nuestro, nos empapamos en lo ajeno. Así, cubanos, henos trocados, por nuestra forzada educación viciosa, en griegos, romanos, españoles, franceses, alemanes [...] Dormir sobre Musset; apegarse a las alas de Victor Hugo; herirse con el cilicio de Gustavo Bécquer [...], desdeñar el sol patrio, y calentarse al viejo sol de Europa; trocar las palmas por los fresnos, los lirios del Cautillo por la amapola pálida del Darro, vale tanto, ¡oh, amigo mío!, tanto como apostatar¹⁴.

11 Cfr. el poema «Estrofa nueva», también de *Versos libres* (vv. 64 ss.): «Como nobles de Nápoles, fantasmas / Sin carne ya y sin sangre, que en polvosos / Palacios muertos con añejas chupas / De comido blasón, a paso sordo / Andan, y al mundo que camina enseñan / Como un grito sin voz la seca encía. / Así, sobre los árboles cansados, / Y los ciriales rotos, y los huecos / De oxidadas diademas, duendecillos / Con chupa vieja y metro viejo asoman!».

12 Cfr. Manuel P. González, «José Martí, su circunstancia y su tiempo», en I. A. Schulman-M. P. González, *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1969, p. 89.

13 Señala M. P. González que Martí se mostró más sensible a «los procedimientos simbolistas y parnasianos» en su prosa que en sus versos, para añadir: «Son relativamente escasos los poemas de corte parnasiano que encontramos en su obra» (*ob. cit.*, p. 90).

14 Cfr. *supra*, n. 11.

Rechazo de una estética, sí, pero también proclamación de un principio de libertad política. La independencia estética se convierte en patriotismo; literatura y política se confunden. Y esta doble vertiente alcanza a los dos últimos versos, con sus imágenes de firmeza y seguridad («arrogante») y de esperanza, marcada por la metáfora del alba como inicio y por el «orbe nuevo» que se anuncia y al cual corresponderá lo que sigue a continuación, es decir, el resto del libro. Partiendo, pues, de una concepción puramente estética y desarrollando una imagen central de extraordinaria simplicidad, Martí ha convertido el poema en una afirmación de la individualidad creadora y de la libertad artística y política, que no pierde su vigencia cuando han desaparecido ya sus motivaciones inmediatas.

RICARDO SENABRE