MARTI Y EL PROBLEMA DE LAS GENERACIONES *

Al Dr. Vicente Jocson, médico y amigo.

Hoy es un hecho plenamente reconocido que Martí fue uno de los guías de su generación, acaso el más influyente de todos. Y justamente porque ocupa un sitio cimero en la historia de la literatura hispanoamericana, su obra se presta para examinar dos cuestiones, de carácter generacional, que no siempre se han tratado con la precisión que merecen. La primera de esas cuestiones es la relación de continuidad entre escritores de distintas edades. Y la segunda es la opuesta actitud que otros, estrictamente coetáneos, pueden asumir ante un mismo tema generacional. Para ejemplificarlas cotejaremos a continuación algunos aspectos de la poesía de Martí con la de José Hernández y luego con la de Julián del Casal.

HERNANDEZ Y MARTI, O LA CONTINUIDAD DEL PROCESO

Cuando se estudia la producción de dos generaciones contiguas, generalmente se tiende a destacar las divergencias entre la que llega y la que se retira. Es lo natural. Pero al hacer hincapié en las divergencias, se suele perder de vista que en realidad es muy poco lo que la nueva generación reforma o innova si se compara con lo que recibe y trasmite. Es ésta una observación tan palmaria que estaría de más si no fuera porque se ha hecho un lugar común decir que tal o cual genera-

* Trabajo presentado en el simposio celebrado en New Haven el 4 de abril de 1970 bajo los auspicios de la Fundación José Martí y el Programa de Investigaciones Antillanas de la Universidad de Yale.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

ción rompió con el pasado, o como ha declarado recientemente una conocida profesora, que "The history of the arts in Latin America is not a continuous development but a series of fresh starts" [1]. Debo confesar que, desde mi punto de vista, esas frases constituyen recursos retóricos que desenfocan y a la postre desvirtúan el proceso. Las generaciones son como una larga cadena en que cada eslabón tiene la ineludible función de enlazar el pasado inmemorial al futuro inmediato. No veo, pues, que la historia de las artes hispanoamericanas sea una serie de súbitos comienzos. Lo que sí he visto, al examinar la producción literaria de Hispanoamérica a lo largo de cinco siglos, es una corriente continua, que modificándose constantemente en su indetenible fluir, ha ido matizándose y enriqueciéndose de generación en generación [2]. Y esto hay que recalcarlo, especialmente en cuanto al Modernismo. Hay todavía los que piensan que el Modernismo surgió de repente con la publicación de *Azul...* en 1888 [3]. Los trabajos de varios de los críticos presentes en este simposio han demostrado cumplidamente que comenzó a manifestarse desde mucho antes [4]. Y que habiendo sido continuación y a la vez superación del Romanticismo, muchos de los hallazgos formales más notables que se le atribuyen han sido en realidad acarreos de logros realizados por generaciones anteriores [5]. Y de ahí, por

---

[1] JEAN FRANCO, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, New York and London, 1967, pág. 2.

[2] José JUAN ARROM, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

[3] Así lo piensa la profesora FRANCO. Vid. *op. cit.*, pág. 3.

[4] ARROM, *op. cit.*, págs. 162-171; IVAN A. SCHULMAN, *Génesis del Modernismo*, México, 1966; IVAN A. SCHULMAN y MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, 1969. Véase también MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del Modernismo*, México, 1954.

[5] A más de los dispersos ejemplos mencionados en las obras citadas en la nota 4, cabe señalar que Darío confesaba haber aprendido a usar el romance leyendo a Juan Clemente Zenea (1832-1871), que los sorprendentes ritmos de *Era un aire suave* estaban ya en los dodecasílabos de *Los reales sitios*, de la Avellaneda (1814-1873), y que muchos de los recursos empleados en *A Margarita Debayle* siguen muy de cerca los que emplea Martí en *Los zapaticos de rosa*. Y nada se diga de la declarada deuda de Darío y los demás modernistas a los clásicos de la lengua: Góngora, Quevedo, Santa Teresa, Gracián, etc. Ignorar todo esto, a más de peligroso para un crítico, es querer tapar el sol con un dedo.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

muy paradójico que parezca, que los escritores más innovadores hayan sido precisamente aquellos que mejor conocieron y más hondamente se arraigaron en esa multisecular tradición.

La obra poética de Martí es insigne ejemplo de ese saber innovar y singularizarse impregnándose en las vivas aguas de nuestra tradición. En otro trabajo, al poner de manifiesto la raíz popular de sus *Versos sencillos,* señalé la natural sabiduría con que se adueñaba de antiguos moldes estróficos y verbales para verter en ellos, imprimiéndoles un sello inconfundiblemente propio, sus más íntimos y puros sentimientos [6]. Y siguiendo en cierto modo el hilo de aquellas indagaciones, desearía examinar algunos nexos entre dicho libro y el *Martín Fierro,* para sustanciar que esos nexos son coincidencias y a la vez puntos de partida de innovaciones dentro de un proceso de continua evolución.

La comparación de *Versos sencillos* con el *Martín Fierro* quizá resulte sorprendente. Hernández y Martí escriben en los extremos opuestos del hemisferio y sus obras pertenecen a géneros en apariencia totalmente distintos. Lo que resalta a primera vista son, pues, las diferencias: con Hernández se cierra el ciclo de la poesía gauchesca que había comenzado hacia fines del siglo XVIII; con Martí se inicia el ciclo de la poesía modernista que llegará hasta principios del siglo XX. Entre estos poetas hay, empero, una relación de contigüidad cronológica. Hernández nace en 1834, y su obra termina en 1879 con la publicación de *La vuelta de Martín Fierro;* Martí nace en 1853, y lo más logrado de su obra comienza en el mismo año 1879 al desterrarse definitivamente de Cuba e iniciar la doble revolución, la política y la poética, que le tocó acaudillar. Pertenecen, pues, a sucesivas promociones de la generación que enlaza la primera generación romántica (la de 1834) con la del apogeo del Modernismo (la de 1894) [7]. Ahora bien, aunque situados en vertientes opuestas, se dan la mano en la ci-

[6] En *Raíz popular de los* Versos sencillos *de José Martí,* recogido en *Certidumbre de América,* La Habana, 1959, págs. 61-81.

[7] *Esquema generacional,* págs. 133-193.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

ma: hombres igualmente comprometidos con los pobres de la tierra, sustentan iguales principios, sufren las mismas angustias, les guía un mismo propósito, pertenecen al mismo bando. Y vinculados e identificados con el pueblo por el que luchan y padecen, ambos cantan con voz de pueblo. Y por eso, cuando confrontamos sus obras, tal parece como si dialogaran, guitarra en mano, en un imaginario y cordial contrapunteo.

Comienzan, por consiguiente, situándose en medio de sus oyentes y afirmando la imperiosa razón de su canto. En la estrofa inicial del *Martín Fierro* Hernández declara por boca de su dolido gaucho:

> Aquí me pongo a cantar
> al compás de la vigüela,
> que el hombre que lo desvela
> una pena estrordinaria,
> como la ave solitaria
> con el cantar se consuela.
> (I, vs. 1-6) [8].

Es decir, en un determinado lugar de la pampa, en plena tierra de América, al compás de aires nativos, desvelado y solitario, canta para consolar su pena. Y Martí, como asintiendo, en su estrofa inicial entona:

> Yo soy un hombre sincero
> de donde crece la palma,
> y antes de morirme quiero
> echar mis versos del alma.
> (I, 1-4) [9].

Es decir, hombre también criollo, de Cuba y de todas las tierras de América en donde crece la palma, al compás de guitarras interiores, solitario y desvelado, canta igualmente su copla estremecida para "echar sus versos del alma".

---

[8] Cito por la edición al cuidado de Eleuterio F. Tiscornia, Buenos Aires, 1939.

[9] Cito por sus *Obras completas*, vol. II, La Habana, 1946, págs. 1350-1363.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

Obsérvese que al situarse ambos en medio de sus circunstancias americanas, y cantar con rústico ritmo de América las penas del hombre americano, han logrado hacer palpitante realidad lo que Bello, en generación anterior, había propuesto por lema y propósito a la poesía americana:

Divina Poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría;
tú a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía;
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo a donde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
.....

Descuelga de la encina carcomida
tu dulce lira de oro, con que un tiempo
los prados y las flores, el susurro
de la floresta opaca, el apacible
murmurar del arroyo transparente,
las gracias atractivas
de natura inocente,
a los hombres cantaste embelesados;
y sobre el vasto Atlántico tendiendo
las vagorosas alas, a otro cielo,
a otro mundo, a otras gentes te encamina,
do viste aún su primitivo traje
la tierra, al hombre sometida apenas... [10].

Limpia línea de continuidad es la que se transparenta entre el anhelo expresado por Bello, el logro realizado por Hernández y el reiterado aprovechamiento por Martí.

Y se trata de algo más que simples coincidencias. Adviértase que tanto Hernández como Martí, continuando el pensamiento de Bello, comienzan por elegir el metro tradicional del cantor popular hispánico: el octosílabo. Y que ambos pro-

[10] ANDRÉS BELLO, *Alocución a la poesía*, en *Obras completas, I, Poesías*, Caracas, 1952, págs. 43-44, vs. 1-10 y 45-57.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

ceden en seguida a despojarse de todo atuendo libresco. Hernández, adhiriéndose explícitamente a la "nativa rustiquez" del cantar gauchesco, dice:

> Yo no soy cantor letrao,
> mas si me pongo a cantar
> no tengo cuándo acabar
> y me envejezco cantando:
> las coplas me van brotando
> como agua de manantial.
> (I, 49-54).

Y Martí, como asintiendo de nuevo, y casi como aludiendo a la "encina carcomida" donde la poesía había colgado su lira, en forma igualmente explícita confirma:

> Callo, y entiendo, y me quito
> la pompa del rimador:
> cuelgo de un árbol marchito
> mi muceta de doctor.
> (I, 69-72).

Y siguen las coincidencias en estas dos estrofas. Como buenos conocedores de la poesía tradicional en la cual se afincan, Hernández y Martí comparten un rasgo estilístico frecuente en ambos: exponen en los primeros versos el pensamiento que desean desarrollar, y luego, tras la pausa indicada por dos puntos, en los versos últimos resumen la consecuencia de lo anteriormente expuesto. Pero repárese en que en este caso el nexo es, a la vez, punto de partida de una novedad en el nivel expresivo. Hernández, despojado de su propio yo para que sea Fierro quien cante, completa la estrofa con dos versos que contienen un símil rústico, circunscrito al contexto telúrico del gaucho:

> las coplas me van brotando
> como agua de manantial.

Y Martí, libre su yo lírico de toda atadura, opta por las sugerencias enriquecedoras del lenguaje simbólico:

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

cuelgo de un árbol marchito
mi muceta de doctor.

Como la poesía natural es principio que vitaliza el credo poético de ambos, los dos vuelven a incidir sobre el tema [11]. Para relevar las cualidades de espontaneidad y sinceridad que la caracterizan, Hernández, acudiendo a un recurso reiterativo, cierra todo resquicio a la duda. Y haciéndose más gaucho aún, dice de nuevo por boca de Cruz:

A otros les brotan las coplas
como agua de manantial;
pues a mí me pasa igual
aunque las mías nada valen:
de la boca se me salen
como ovejas del corral.
(XI, 1885-1890).

Y Martí, concurriendo en el símil de aguas que fluyen, pero alzando la voz para alcanzar un nivel simbólico, pasa del símil a la metáfora y confiere un sentido más entrañable al líquido que fluye:

Mi verso es como un puñal
que por el puño echa flor:
mi verso es un surtidor
que da un agua de coral.
(V, 5-8).

Es decir, declara que su verso es un filoso instrumento que penetra hasta el corazón y desde allí florece en perfume y color. Y a continuación de esa imagen, anticipatoria del surrealismo, tras los dos puntos llega a la consecuencia lógica de los dos precedentes: lo que brota del surtidor, y del verso, es un irrestañable chorro de sangre.

[11] Martí, teórico de su propia poesía, expresa claramente su credo en uno de los poemas de *Flores del destierro*: "Contra el verso retórico y ornado / el verso natural ..." (*Obras completas*, II, 1412). Es ésta una postura que comparte no sólo con Hernández sino también con Bécquer y Rosalía de Castro pues obedece a ideas, puestas en boga por el Romanticismo, que circulaban en todo el mundo hispánico.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

Tal parece, pues, como si los dos Josés, el argentino y el cubano, se hubiesen puesto de acuerdo para echar sus versos convergiendo en los temas y diferenciándose en la clave en que impostan la voz. La del argentino es más grave; la del cubano, más alta. Hernández, obligado a cantar como gaucho, lleva a la cima de la tradición gauchesca el verso popular, natural, folclórico, remozado por los románticos. Martí lo recibe en la cumbre y desde allí lo continúa y lo trasciende: cantando con su propia voz, y valiéndose de un registro más amplio, crea el verso plástico, luminoso, musical, que será uno de los mayores logros del Modernismo.

Si fuesen estos ejemplos los únicos, quizá pudiera pensarse que he querido extraer consecuencias generales de lo que pudiera haber sido un fortuito paralelismo. Pero no es ése el caso. La misma tendencia a coincidir temáticamente se repite tan a menudo que, para no pecar de prolijo, me limitaré a seleccionar sólo un ejemplo más: el de las penas. La "pena estrordinaria" de Fierro, como ha demostrado Ezequiel Martínez Estrada, eran los maltratos que el gaucho sufría a manos de militares y gobernantes venales [12].

> Hoy tenemos que sufrir
> males que no tienen nombre,
> (X, 1723-24).

exclama el gaucho a quien, privándole de su libertad, le echaron a la frontera para que exterminara al indio, y así lograran los aprovechados de Buenos Aires quedarse con la tierra de ambos. Y Martí, compartiendo y generalizando la "pena estrordinaria" de Fierro, la identifica con la de todos los que en el mundo carecen de libertad. Y adviértase que en esta ocasión, en busca del alcance más amplio posible, abandona el lenguaje de los símbolos para expresarse en palabras elementales, directas, poderosas, cuya eficacia emocional asciende hasta la exclamación que queda vibrando en los dos versos finales:

---

[12] EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, 1948, 2 vols.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

Yo sé de un pesar profundo
entre las penas sin nombres:
¡La esclavitud de los hombres
es la gran pena del mundo!
(XXXIV, 5-8).

De la pena principal ambos poetas pasan a otra que es como consecuencia o corolario de la primera: el hogar deshecho. Canta Fierro:

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera
¡y que iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera.
(III, 289-294).

Y Martí, que comparte el pesar de un hogar deshecho, concuerda y de nuevo eleva su dolor personal a un sentimiento universal. Y regresa al lenguaje metafórico, hallando esta vez la imagen apropiada en la barca que cantaba Lope de Vega en su tradicional *Romancillo*. Y así, bebiendo en las aguas de la poesía popular, canta en copla de romance:

Corazón que lleva rota
el ancla fiel del hogar,
va como barca perdida
que no sabe a donde va.
(VIII, 17-20).

En fin, que debido a la tendencia a contemplar la realidad literaria como una serie de acontecimientos aislados más bien que como un proceso continuo, no se había señalado el hilo unificador que ata la obra martiana y la poesía gauchesca. Como han pasado inadvertidas otras posturas comunes, dentro del fondo general romántico, de ambos autores: la exaltación del yo, el enaltecimiento de lo popular, el amor a la libertad, la lucha contra la injusticia, la identificación con el paisaje, la idealización del pasado, la sensibilidad emocional. Sus simpatías y correspondencias no son, pues, fortuitas. Com-

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

partiendo la misma devoción a la poesía tradicional, popular, 'natural', y comprometidos con los problemas políticos y sociales de su tierra y de su tiempo, el verso es para los dos comunicación y consuelo, deber y necesidad, espada y escudo. Por eso, salvando sus personales diferencias en tono y estilo, se dieron la mano en la cima. Y por eso, continuidad.

MARTI Y CASAL, O LAS POLARIDADES DE UNA GENERACION

De la recia línea de continuidad entre las generaciones pasemos a examinar las dispares posturas que algunos escritores asumen dentro de una misma generación. Tampoco esto ha de sorprender. La generación, según se ha expuesto en otra parte, "es una realidad compleja, en la cual hay tendencias predominantes y también corrientes sumergidas y opuestas... Y un autor no pierde su individualidad porque marche por el ámbito de la historia en compañía de sus coetáneos y tenga cierta semejanza interna con todos ellos" [13]. Acudiendo de nuevo al símil de la cadena, es como si estos autores se polarizaran, por sus rasgos individuales y sus consiguientes preferencias, hacia los extremos del mismo eslabón. Y para ejemplificar este otro aspecto nos proponemos puntualizar ciertas coincidencias y diferencias entre un poema de Martí y otro de Casal.

A la inversa de las relaciones entre Hernández y Martí, las similaridades entre Martí y Casal son casi abrumadoras. Ambos son cubanos, hijos de padre español, nacidos en la misma ciudad y en la misma zona de fechas. Ambos asisten en condición de estudiantes pobres a las mejores escuelas de La Habana, padecen el mismo ambiente sofocante creado por el gobierno colonial al cual se oponen, y mueren, en circunstancias totalmente románticas, casi el mismo año. Para colmo de coincidencias, sus nombres de pila corresponden de un modo extraordinario: José Julián es el nombre completo de Mar-

[13] *Esquema generacional*, pág. 223.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

tí, José Julián son los dos primeros nombres de Casal. Y los dos escriben, por diversas razones, sendos poemas sobre una bailarina española [14].

Ahí terminan, empero, las convergencias y comienzan a actuar los rasgos diferenciantes. Martí, voluntarioso, dinámico, comprometido a la acción, elige para su poema una forma abierta: un número indefinido de cuartetas de cambiantes ritmos. Casal, retraído, estático, vuelto sobre sí mismo, escoge una forma cerrada: el rígido esquema de un soneto escrito en dodecasílabos de siete más cinco. Y al desarrollar el tema, Martí evoca el vívido recuerdo de una bailarina en plena acción; Casal pinta una colorida estampa, fija para siempre en su marco.

Ambos poemas tienen, desde luego, su particular encanto. El poema de Casal es uno de tres sonetos que el autor agrupa bajo el rótulo de *Cromos españoles*. Y a estos tres cromos los titula *Una maja, Un torero* y *Un fraile*. El que aquí nos interesa dice así:

UNA MAJA

Muerden su pelo negro, sedoso y rizo,
los dientes nacarados de alta peineta,
y surge de sus dedos la castañeta
cual mariposa negra de entre el granizo.

Pañolón de Manila, fondo pajizo,
que a su talle ondulante firme sujeta,
echa reflejos de ámbar, rosa y violeta
moldeando de sus carnes todo el hechizo.

Cual tímidas palomas por el follaje,
asoman sus chapines bajo su traje
hecho de blondas negras y verde raso,

y al choque de las copas de manzanilla
riman con los tacones la seguidilla,
perfumes enervantes dejando al paso [15].

[14] Sobre Martí pueden consultarse las obras de sus principales biógrafos: Jorge Mañach, Félix Lizaso, Carlos Márquez Sterling y Manuel Isidro Méndez; sobre Casal, las de Mario Cabrera Saqui y José María Monner Sanz.

[15] Cito por José María Monner Sanz, *Julián del Casal y el Modernismo hispanoamericano*, México, 1952, págs. 173-174.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

Es evidente que Casal emplea aquí un procedimiento pictórico. Habiendo abocetado en el título el contorno de la composición (una maja), procede a completar en cada estrofa los detalles que corresponden respectivamente a los cuatro planos o secciones en que ha dividido el cromo. Pintando desde arriba hacia abajo, el primer cuarteto le sirve para acabar el primer plano. Comienza, pues, por el pelo, que pinta mediante tres adjetivos que le confieren color, brillo y textura: "negro, sedoso y rizo". A continuación, con plasticidad parnasiana, dibuja y colorea la peineta de "dientes nacarados". Luego, como encuadrando el rostro apenas presentido, obliga a imaginar los brazos arqueados en cuyos extremos aparecen los dedos, rígidos y relucientes como "el granizo". Y apresada entre los dedos, surge, con símil todavía de gusto romántico, "cual mariposa negra", la castañeta.

En el segundo cuarteto trabaja la sección que corresponde al talle de la bailarina. Pero más que el talle, lo que pinta es la sedosa superficie del mantón que lo moldea. De ahí que destaque, situándolo en las primeras tres palabras de la estrofa, el tema pictórico que habrá de desarrollar ("pañolón de Manila"), que pase inmediatamente a describir su color ("fondo pajizo"), y a resaltar, con pinceladas exactas, el juego cromático que vibra sobre ese fondo ("reflejos de ámbar, rosa y violeta"). El efecto total, por consiguiente, es el de un torso cincelado, estatuesco, inmóvil, firmemente sujeto por el irisado mantón.

Con la siguiente estrofa pasa al tercer plano, en el cual acaba el resto de la figura. Procediendo ahora en dirección ascendente, Casal destaca primero los chapines que asoman, otra vez románticamente, como "tímidas palomas". Y completa los pormenores del traje contrastando tintes y texturas: labrada blonda negra y reluciente raso verde.

Habiendo terminado la figura de la maja, dedica la última estrofa a esbozar un cuarto plano que releva la imagen, ahonda la perspectiva y ambienta la composición. Y a ese efecto crea un espacio en el cual chocan leves copas de manzanilla y se difunden finos aromas de vino andaluz. O sea, en resumen, que Casal nos da una figura sabiamente policromada,

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

fija para siempre en su marco. Y que, una vez terminada, la coloca con gusto exquisito en la galería donde exhibe sus cromos españoles.

El poema de Martí es, desde luego, el que los comentaristas han dado en llamar *La bailarina española*. Pero Martí no le dio ningún título, sino simplemente un número de orden, el X. Y tuvo razón en sólo numerarlo, porque así es más evidente que forma parte de una serie de intensos recuerdos, vívidamente evocados, que pasan vertiginosamente por su memoria, y vertiginosamente pasan también de la memoria al papel.

En total contraste con el cromo de Casal, el poema de Martí presenta una sucesión de imágenes animadas, febriles, captadas en pleno movimiento. El tono, lejos de ser pausado, objetivo, resulta dinámico, subjetivo. Y la estructura corresponde, no a los rígidos planos de un cuadro, sino a las cambiantes etapas de un evento. Y aún mejor, puesto que en el poema predominan, sobre los procedimientos pictóricos, los elementos musicales, corresponde a cuatro secciones de un madrigal.

La primera sección se desarrolla en las dos estrofas iniciales. En los versos 1 a 4, con exaltación romántica del yo, y refiriéndose a sí mismo como "alma trémula y sola", reconstruye su estado de ánimo antes de ir a ver a la bailarina. Y en los versos 5 a 8 recuerda un pormenor puntualmente confirmado por Blanca Zacharie de Baralt: negándose a pasar bajo la bandera española que adornaba la marquesina del teatro, Martí no entró hasta que sus amigos lograron que se retirara el pendón [16]. He aquí las dos primeras estrofas:

El alma trémula y sola
padece al anochecer:
hay baile; vamos a ver
la bailarina española.

Han hecho bien en quitar
el banderón de la acera;

[16] Blanca Zacharie de Baralt, *El Martí que yo conocí*, La Habana, 1945, pág. 84.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

por que si está la bandera,
no sé, yo no puedo entrar.
(X, 1-8).

La segunda sección se compone de tres estrofas dedicadas a describir la intensa impresión que le causa la entrada a escena de la bailarina. Martí se olvida momentáneamente de agobios morales y preocupaciones políticas para lanzar un chispeante chisporroteo de requiebros. Y hay un aire como de scherzo, un alegre juego de ingenio y galantería en ese chisporroteo de líricos piropos. Veamos las estrofas de esa sección:

Ya llega la bailarina:
soberbia y pálida llega.
¿Cómo dicen que es gallega?
Pues dicen mal: es divina.

Lleva un sombrero torero
y una capa carmesí:
¡lo mismo que un alhelí
que se pusiese un sombrero!

Se ve, de paso, la ceja,
ceja de mora traidora:
y la mirada, de mora,
y como nieve la oreja.
(X, 9-20).

El tercer movimiento consta de siete estrofas, y en él Martí nos hará ver, oír y compartir emocionalmente la trayectoria de la danza. En la primera de esas cuartetas crea, con dos rápidas frases, el tono a la vez musical y visual de la escena ("preludian, bajan la luz"). E inmediatamente, ante al garbo de la bailarina, salta un nuevo piropo evocando la belleza de una virgen de Murillo:

Preludian, bajan la luz,
y sale en bata y mantón,
la Virgen de la Asunción
bailando un baile andaluz.
(X, 21-24).

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

Y principia el baile. En los tres versos iniciales concentra verbos y sustantivos que al instante reproducen visualmente los gestos de la danzarina, mientras que en el último, haciéndolo más despacioso con la presencia de un adverbio y un adjetivo, capta el lento movimiento del pie. Y a la estrofa toda, concordando palabras y música, le imprime un ritmo de tres frases musicales por verso:

Alza,/ retando,/ la frente;
crúzase/ al hombro/ la manta:
en arco/ el brazo/ levanta,
mueve/ despacio/ el pie ardiente.
(X, 25-28).

El taconeo comienza en la próxima cuarteta, cobrando un aire de pizzicato (nótese el reiterado *ta - ta - ta - ta* - en "*ta*cones ... *ta*blado ... *ta*bla ... *ta*blado"), e intensificándose el efecto con una imagen que pone al público, unánime y palpitante, literalmente a sus pies:

Repica con los tacones
el tablado zalamera,
como si la tabla fuera
tablado de corazones.
(X, 29-32).

El efecto del baile continúa en la siguiente estrofa, pero internalizado de manera tal que únicamente se descubre en "las llamas de los ojos"; ojos que siguen, obsesionados, el vaivén de los flecos del manto:

Y va el convite creciendo
en las llamas de los ojos,
y el manto de flecos rojos
se va en el aire meciendo.
(X, 33-36).

Los giros del baile cobran entonces un compás prestísimo. Y Martí al instante dinamifica y acelera su ritmo. Comienza con un vivaz adverbio de tiempo ("súbito"), que con innata maestría coloca al principio del verso para imponer

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

con el esdrújulo la sensación de raudo fluir. Y tras una animadísima frase adverbial ("de un salto"), sigue un asíndeton de cuatro verbos de rápida acción ("arranca, húrtase, se quiebra, gira"), para aquietarse de nuevo al final del cuarto verso con la presencia del único adjetivo en toda la cuarteta (bata *blanca*):

Súbito, de un salto arranca:
húrtase, se quiebra, gira:
abre en dos la cachemira,
ofrece la bata blanca.
(X, 37-40).

Y en las dos estrofas que completan esta sección, el tempo comienza a decrecer lentamente, retardándose en anáforas e iteración de rimas internas, hasta terminar en un adagio pianísimo "como en un suspiro...":

El cuerpo cede y ondea;
la boca abierta provoca;
es una rosa la boca:
lentamente taconea.

Recoge, de un débil giro,
el manto de flecos rojos:
se va, cerrando los ojos,
se va, como en un suspiro ...
(X, 41-48).

El baile ha terminado, y también el tercer movimiento. Para cerrar la composición, Martí agrega sólo una estrofa que es, pese a su brevedad, resumen, comentario y retorno al estado de ánimo inicial:

Baila muy bien la española,
es blanco y rojo el mantón:
¡Vuelve, fosca, a su rincón
el alma trémula y sola!
(X, 49-52).

Adviértase que el último verso es justamente el mismo con que comenzó el poema: "El alma trémula y sola / padece al

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...
Centro Virtual Cervantes

anochecer". O sea que Martí, como Casal, también ha enmarcado su composición. Pero lo que Casal enmarcó fue un objeto, fijado en incambiables colores, y lo que Martí ha enmarcado es un recuerdo, externalizado en una serie de dinámicas visiones. Aunque escriben sobre el mismo tema, Martí y Casal se han polarizado hacia los extremos del mismo eslabón.

En resumen, de la comparación de Hernández y Martí se desprende que entre las generaciones existen correspondencias, coincidencias, nexos en una ininterrumpida línea de continuidad. Y de la comparación de Martí y Casal, al asumir ambos poetas posturas emocional y artísticamente opuestas, que las generaciones, como las estrellas, inclinan, pero no obligan. Y en ambos casos, que si ocurre así en las letras es porque así también ocurre en la vida.

José Juan Arrom.

Yale University.

THESAURUS. Tomo XXVIII. Núm. 1 (1973). José Juan ARROM. Martí y el problema de ...

Centro Virtual Cervantes