

La voluntad de estilo en José Martí¹⁹⁰

José Antonio Portuondo

I

Cada generación expresa en su producción literaria una dominante visión de la realidad o concepción del mundo que la caracteriza y distingue. La coincidencia en el tratamiento de ciertos temas significativos —temas generacionales— y en el uso de determinados recursos técnicos y lingüísticos —lenguaje generacional—, revelan la unánime voluntad de forma de la generación, sin perjuicio de las radicales diferencias individuales que pueden y deben señalarse entre los escritores más importantes, como soluciones personales del problema estético común, expresiones literarias de actitudes vitales diversas y aun opuestas, a veces, ante el común quehacer generacional, y que constituyen, en cada caso, una individual y característica voluntad de estilo. La voluntad de forma es un fenómeno estético colectivo, determinado por la coincidencia, en aspectos esenciales de la expresión formal —temáticos, técnicos y lingüísticos—, de las diversas e individuales voluntades de estilo en una misma generación¹⁹¹.

¹⁹⁰ Conferencia pronunciada el 19 de mayo de 1953.

¹⁹¹ Como es fácil advertir, en el presente estudio se utilizan, en forma enteramente personal, conceptos estéticos cuya procedencia es necesario aclarar. Así, el de *voluntad de forma* que, implícito en las lecciones de Estética de Hegel, desarrollaron casi un siglo más tarde Alois Riegl y Wilhelm Worringer y del cual extrajo Ortega y Gasset su concepto de “voluntad de estilo”. Posteriormente ha hecho agudas referencias a la “voluntad de estilo”, entendida, como en el caso de Ortega, como fenómeno colectivo, el

La producción literaria de José Martí pertenece, cronológica y estéticamente, a la Generación Modernista, cuyas obras más significativas e importantes aparecen entre 1880 y 1909¹⁹². La naciente voluntad de forma del Modernismo está expuesta y defendida con plena conciencia por Martí ya desde 1881, cuando en el segundo y último número de su *Revista Venezolana*, respondiendo a los reparos de ciertos lectores ante la variedad y riqueza del léxico empleado en el número anterior, aclara:

Está [...] cada época en el lenguaje en que ella hablaba como en los hechos que en ella acontecieron, y ni debe poner mano en una época quien no la conozca como a cosa propia, ni conociéndola de esta manera es dable esquivar el encanto y unidad artística que lleva a decir las cosas en el que fue su natural lenguaje. Este es el color, y el ambiente, y la gracia, y la riqueza del estilo. No se ha de pintar cielo de Egipto con brumas de Londres; ni el verdor juvenil de nuestros valles con aquel verde pálido de Arcadia, o verde lúgubre de Erin. La frase tiene sus lujos, como el vestido, y cuál viste de lana, y cuál de seda, y cuál se enoja porque siendo de lana su vestido no gusta de que sea de seda el de otro. Pues ¿cuándo comenzó a ser condición mala el esmero? Sólo que aumentan las verdades con los días, y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia la atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que

profesor Juan Chabás en su excelente libro sobre *Literatura española contemporánea. 1898- 1950* (La Habana, Cultural, 1952, pp. 13-19). Idéntico aprovechamiento libre y personal se observará en el tratamiento de los factores generacionales, estudiados por J. Petersen en su ensayo sobre “Las generaciones literarias”, incluido en el volumen colectivo editado por E. Ermatinger, *Filosofía de la Ciencia Literaria* (trad., de Carlos Silva, México, Fondo de Cultura Económica, 1946).

¹⁹² Para una determinación más precisa de las generaciones literarias hispanoamericanas, *vid.*, José Antonio Portuondo: “Períodos” y “generaciones” en *la historiografía literaria hispanoamericana*, México, Cuadernos Americanos, 1948.

la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno.¹⁹³

Al año siguiente, en breve prólogo a sus Versos libres, afirmaba: “Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava”¹⁹⁴.

Todavía en 1890, escribiendo en *El Partido Liberal*, de México, sobre las *Poesías* de Francisco Sellén, expone ideas del todo coincidentes con la, ya por entonces expresada unánimemente, voluntad de forma modernista:

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; sino en escoger las palabras de manera que con su ligereza o señorío aviven el verso o le den paso imperial, y silben o zumben, o se arremolinen y se arrastren, y se muevan con la idea, tundiendo y combatiendo o se aflojen y arrullen, o acaben, con la luz del sol, en el aire encendido. Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento sólo, sino el verso con él; y donde la palabra no sugiera, por su acento y extensión la idea que va en ella, ahí peca el verso. Cada emoción tiene sus pies, y cada hora del día, y un estado de amor quiere dáctilos, y anapestos la ceremonia de las bodas, y los celos quieren yambos. Un juncal se pintará con versos leves, y como espigados, y el tronco de un roble con palabras rugosas, retorcidas y profundas. En el lenguaje de la emoción, como en la oda griega, ha de oírse la ola que estalla, y la que le responde y luego el eco. En el aparato no está el arte, ni en la hinchazón, sino en la conformidad del lenguaje y la ocasión descrita, y en que el verso salga entero del horno, como lo dió la emoción real, y no agujereado o

¹⁹³ José Martí: *Obras completas*, Editorial Trópico, La Habana, 1946-1947, t. XX, pp. 32-33.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, t. XLI, p. 111.

sin los perfiles, para atiborrarlos después, en la tortura del gabinete, con adjetivos huecos, o remendarles las esquinas con estuco [...]. Cada cuadro lleva las voces del color que le está bien; porque hay voces tenues, que son como el rosado y el gris, y voces esplendorosas, y voces húmedas. Lo azul quiere unos acentos rápidos y vibrantes, y lo negro otros dilatados y oscuros. Con unas vocales se obtiene un tono, que quedaría con otras falso y sin vigor la idea; porque este arte de los tonos en poesía no es nada menos que el de decir lo que se quiere, de modo que alcance y perdure, o no decirlo.¹⁹⁵

En este mismo artículo, tan revelador de sus coincidencias con la voluntad de forma modernista, se muestran también radicales divergencias de aquella, que caracterizan la peculiar e individualísima voluntad de estilo de Martí. Y es que, para él,

[...] poesía no es, de seguro, lo que corre con el nombre, sino lo heroico y virgíneo de los sentimientos, puesto de modo que vaya sonando y lleve como alas, o lo florido y sutil del alma humana, y la de la tierra, y sus armonías y coloquios, o el concierto de mundos en que el hombre sublimado se anega y resplandece. No es poeta el que echa una hormiga a andar, con una pompa de jabón al lomo; ni el que sale de hongo y chaqué, a cantarle al balcón de la Edad Media, con el ramillete de flores de pergamino; ni el desesperado de papel, que porque se ve sin propósito, se lo niega a la naturaleza; ni el que pone en verso la política y la sociología; sino el que de su corazón listado de sangre como jacinto, da luces y aromas; o batiendo en él, sin miedo al golpe, como en parche de pelear, llama a triunfo y a fe al mundo, y mueve a los hombres cielo arriba, por donde va de eco en eco, volando el redoble. 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

¹⁹⁵ *Ibíd.*, t. XII, pp. 185-186.

pesimista, para que vea el mundo que se es persona de moda, que acaba de recibir la novedad de Alemania o de Francia.¹⁹⁶

Ya sabe él, y lo reprueba, cómo

[...] en América se padece de esto más que en pueblo alguno, porque los pueblos de habla española nada, que no sea manjar rehervido, reciben de España; ni tienen aún, por la población revuelta e ignorante que heredaron, un carácter nacional que pueda más por su novedad poética, que las literaturas donde el genio impaciente de sus hijos se nutre y complace. Ya lo de Bécquer pasó como se deja de lado un retrato cuando se conoce el original precioso; y lo de Núñez de Arce va a pasar, porque la fe nueva alborea, y no ha de regir la duda trasnochada, porque traiga, por único mérito, el manto con menos relumbrones que el del romanticismo. 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, por lo que mientras se condensa el pensamiento nuevo, pulen y rematan la forma, y tallan en piedra preciosa a veces, cazos de finas y menudas facetas, donde vacían cuanto hallan en lo antiguo de gracia y color, o riman, por gala y entretenimiento, el pesimismo de puño de encaje que anda en moda, y es propio de los literatos sin empleo en la ciudad sobrada de literatura; lo cual no ven de lejos los poetas de imaginación, o toman como real, por el desconsuelo de su vida, los que viven con un alma estética, en pueblos podridos o aun no bien formados.¹⁹⁷

Frente a aquel aspecto de la voluntad de forma colectiva del Modernismo “que corre con el nombre” de poesía, la que “echa una hormiga a andar, con una pompa de jabón al lomo” y se deleita en la imitación de los primores franceses, Martí, cons-

¹⁹⁶ *Loc. cit.*, p. 169.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 183.

ciente del quehacer que su “época de tránsito” y la condición de sus “pueblos podridos o aun no bien formados” le imponen, afirma polémicamente su personal voluntad de estilo. La actitud polémica se expresa con absoluta claridad en la estructura antitética, dialéctica, de los párrafos citados, repetida en tantos textos martianos: “poesía no es..., sino...”; “no es poeta el que..., sino el que...”. Su voluntad de estilo se afirma, en este caso, como antítesis, frente a determinadas tesis modernistas, de cuya voluntad de forma total participa, no obstante, del modo parcial que hemos visto anteriormente, logrando al cabo la afortunada síntesis estilística que le caracteriza y distingue.

II

Considerada desde el punto de vista ya no negativo, polémico, antitético, sino desde el positivo que constituye el proceso de sus esfuerzos por lograr el dominio de los medios expresivos, la voluntad de estilo en Martí se manifiesta como búsqueda deliberada y gradual de la máxima concreción y sencillez, como propósito constante de alcanzar lo que él designa como “sinceridad” y “honradez” literarias. Sus “cuadernos de apuntes”, referencia indispensable en esta clase de estudios, descubren cómo se nutrió siempre Martí en dos fuentes esenciales: la lectura cuidadosa, crítica, analítica, de los escritores de muy diversas literaturas, pero predominantemente de los españoles, y la observación constante, amorosa, de los modos poéticos y lingüísticos de la expresión popular. En el más antiguo de dichos cuadernos que conocemos, correspondiente a su primera deportación a España, hay una extensa nota, fechada el 31 de mayo de 1872, en la que juzga con agudeza a Espronceda y confiesa la influencia que ejerciera el cantor del pirata y del cosaco en su adolescencia literaria¹⁹⁸. Nada más fácil, por otra parte, que señalar huellas esproncedianas en el heroico blandir de las “rudas cimitarras” de “Abdala” (1869). Como es asimismo evidente la imitación del paralelismo bíblico y de los trenos

¹⁹⁸ Vid. José Martí: *Apuntes inéditos*, Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, La Habana, 1951, vol. XXX, pp. 23-26.

de los grandes profetas políticos, Ezequiel, Jeremías, en las páginas apocalípticas de *El presidio político en Cuba* (1871):

Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas. Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás.

Nace con un pedazo de hierro; arrastra consigo este mundo misterioso que agita cada corazón; crece nutrido de todas las penas sombrías, y rueda, al fin, aumentado con todas las lágrimas abrasadoras.

Dante no estuvo en presidio.

Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su Infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor.

Si existiera el Dios providente, y lo hubiera visto, con la una mano se habría cubierto el rostro, y con la otra habría hecho rodar al abismo aquella negación de Dios.

Dios existe, sin embargo, en la idea del bien, que vela el nacimiento de cada ser, y deja en el alma que se encarna en él una lágrima pura. El bien es Dios. La lágrima es la fuente de sentimiento eterno.

Dios existe, y yo vengo en su nombre a romper en las almas españolas el vaso frío que encierra en ellas la lágrima.

Dios existe, y si me hacéis alejar de aquí sin arrancar de vosotros la cobarde, la malaventurada indiferencia, dejadme que os desprecie, ya que yo no puedo odiar a nadie; dejadme que os compadezca en nombre de mi Dios.

No os odiaré, ni os maldeciré.

Si yo odiara a alguien, me odiaría por ello a mí mismo.

Si mi Dios maldijera, yo negaría por ello a mi Dios.¹⁹⁹

¹⁹⁹ *Ibíd.*, t. 1, pp. 35-36.

El presidio político en Cuba es el primero, cronológicamente, de los grandes momentos del estilo de Martí. Nacido de una honda y perdurable emoción en un adolescente de 18 años, revela, sin embargo, un dominio casi perfecto de los recursos estilísticos. En los párrafos iniciales que hemos citado están ya, en esencia, los rasgos dominantes de la expresión martiana definitiva: la larga cláusula periódica que desarrolla el pensamiento en sucesivas oraciones envolventes, y la breve y directa que se resuelve en dos simples términos tajantes: sujeto y predicado. Están también las cláusulas condicionales y las negativas, que descubren el pensamiento en reveladores esguinces. Está, sobre todo, la cuidadosa arquitectura del párrafo que corresponde a una sabia gradación de las ideas capitales. El tono poemático, de exaltación, es el más adecuado a una obra destinada principalmente a conmover el ánimo español hacia las desdichas de Cuba. Muy otro es, en cambio, el tono con que, dos años después, escribió Martí su enérgico y razonado alegato, *La república española ante la revolución cubana* (1873).

Es indudable la huella que en el estilo y en la lengua de Martí dejaron sus lecturas de los grandes autores españoles. Conviene, sin embargo, distinguir cuidadosamente entre el deliberado mimetismo de ciertas páginas suyas que aspiran, como escribiera él mismo, a pintar “cada época en el lenguaje en que ella hablaba”, y la asimilación, en gran parte inconsciente, de modos que consueñan con su personal visión del mundo. Así, por ejemplo, cuando en uno de sus cuadernos de apuntes de 1881 comenta la obra de la Madre Castillo, usa el lenguaje teresiano que la monja de Tunja imitara, tardíamente, en el siglo XVIII²⁰⁰. Algo semejante sucede con el artículo sobre las fiestas madrileñas del Centenario de Calderón, publicado, por esa misma fecha, en *La Opinión Nacional* de Caracas, y en el cual imita la construcción barroca de fines del siglo XVII y emplea, además, vocablos de aquella edad que resultaban totalmente incomprensibles para los caraqueños y aun para los

²⁰⁰ José Martí: *Obras completas*, t. LXII, pp. 146-150.

mismos madrileños de fines del siglo XIX. Véase, como muestra, la cláusula, bella e imponente, que cierra el citado artículo:

Mas ni en la abigarrada procesión del 27, que bien pudo ser copia excelentísima de aquellos reales tiempos de Mentidero y Buen Retiro; y galanes de veste noguerada, gregüescos de rizo y recogido fieltro; y damas de guarda infante, porque de ellos les guardaba, y lechuguillo, que daba amparo al blanco seno; ni en los retazos breves de época, que alabanza tan grande recabaron, con lo que se mide cuánto no hubiese la época completa conseguido; ni en las letras mismas impresas, salvo —en lo que ha venido— las de *El Día*, que es maravilla de arte y gracia, halla la mente inquieta, enamorada por humana de aquel poeta potente que dió tipo al ansia de libertad, con Segismundo, y a la de dignidad con *El Alcalde*, cosa tal que responda a lo que de sus hijos bien merece aquel que lo fue glorioso de la humanidad, de España, del teatro y del claustro, y que, torturado de hondos celos, por cuanto no hay dolor más vivo para el ánima alta que el de desestimar a la mujer que ha amado, los dió a sus émulos vencidos con la grandeza de su mente altiva, tantas veces celebrada por el blando ruido de tiernos guantes de ámbar, y por la que, caminito del teatro, arena entonces encendida de burlones chorizos y alborotadores polacos, acariciaron las calles tortuosas tantos breves chapines, y se revolvieron al viento madrileño tantos suaves y diestros mantos de humo.²⁰¹

Resulta, en realidad, sorprendente la capacidad mimética que revela el párrafo citado, escrito con un total dominio de la sintaxis barroca, con su reiteración de oraciones incidentales y complicadas formas ceugmáticas, y la soltura y propiedad con que maneja Martí un vocabulario desusado y pintoresco. La explicación de este alarde técnico la hallamos, una vez más, en sus cuadernos de apuntes, cuando descubrimos en uno de 1879, cuidadosamente anotadas, frases, palabras y anécdotas del tiempo de Felipe IV, tomadas al paso de la lectura de autores finisecu-

²⁰¹ *Ibíd.*, t. XLVII, p. 128.

lares del xvii. Allí encontramos anotaciones como estas: “guantes de ámbar o atezados”; “noguerado: anticuado, de color de nogal”; “gracioso fue también aquel Fco. Rupert, aquel Francho, que por haberse venido sin chorizos al entremés, y burlarse del caso en las tablas con donaire, dió para spre. el nombre de compañía de los Chorizos a su gente: —Como del alborotador P. Polaco vino la de Polacos a la pandilla antagonista”.²⁰²

Importa mucho más, desde luego, lo asimilado por Martí de sus modelos literarios e incorporado, como cosa propia, a su estilo. Ya han dicho otros, y con razón, cuánto de aliento y aun de timbre teresiano y quevedesco hay en sus escritos, y hay también de Calderón y de Lope y, menos de lo que se dice, de Gracián²⁰³. Acaso sus simpatías por Echegaray, manifestadas más de una vez en artículos y conferencias en México y en Cuba y, sobre todo, en los inocultables rasgos echegarayescos de *Adúltera*, se debieran, más que nada, a la común devoción calderoniana. Hay octosílabos de los *Versos sencillos* que traen a la memoria otros de Lope, y “Los dos príncipes” es absolutamente fiel al patrón de los romances viejos.

Hasta 1882, sin que falte en su obra simplicidad y concreción, predomina el lujo verbal, de acuerdo con la voluntad de forma modernista. En los *Versos libres* (1878-1882) expuso en diversas ocasiones su poética, y en la más afortunada escribió:

Mis versos van revueltos y encendidos
Como mi corazón: bien es que corra
Manso el arroyo que en el fácil llano
Entre céspedes frescos se desliza:
Ay!; pero el agua que del monte viene
Arrebatada; que por hondas breñas
Baja, que la destrozan; que en sedientos
Pedregales tropieza, y entre rudos
Troncos salta en quebrados borbotones,

²⁰² *Ibíd.*, t. XLII, pp. 18 y 28.

²⁰³ *Vid.* Juan Marinello: *Españolidad literaria de José Martí*, Molina y Cía., La Habana, 1942.

¿Cómo, despedazada, podrá luego
Cual lebrel de salón, jugar sumisa
En el jardín podado, con las flores
O en pecera de oro ondear alegre
Para querer de damas olorosas?

Inundará el palacio perfumado,
Como profanación: se entrará fiera
Por los joyantes gabinetes, donde
Los bardos, lindos como abates, hilan
Tiernas quintillas y rimas dulces
Con aguja de plata en blanca seda,
Y sobre sus divanes espantadas
Las señoras, los pies de media suave
Recogerán, —en tanto el agua rota,
Falsa, como todo lo que expira,
Besa humilde el chapín abandonado,
Y en bruscos saltos destemplada muere!²⁰⁴

No puede hacerse una crítica más certera de lo más deleznable del Modernismo de Darío, usando los símbolos mismos de Rubén, lugares comunes después en manos de sus epígonos. Y esto, con un lustro, casi, de anticipación.

Por ese tiempo anda Martí empeñado en hallar una expresión sintética y elocuente para la prosa y el verso. La busca aún por vías estrictamente literarias, y en uno de sus cuadernos de apuntes anota: “¿Por qué en vez de diluir las ideas en largos artículos, no han de sintetizarse, a modo de odas, en prosa, cuando son ideas madres —en párrafos cortos, sólidos y brillantes”.²⁰⁵ Y pone en seguida la idea en ejecución en la última parte de una crónica sobre sucesos españoles publicada en *La Opinión Na-*

²⁰⁴ José Martí: *Obras completas*, t. XLI, p. 176. Se ha añadido un segundo artículo *el* al tercer verso para completar el endecasílabo que en la edición de Trópico aparece cojo por errata indudable.

²⁰⁵ *Ibíd.*, t. LXII, p. 164.

cional de Caracas, en 1882, que bien pudiera titularse, “Poema en prosa a la muerte de un torero”:

En tanto, pálido y agonizante, estaba en su lecho el torero Ángel Pastor. Lució al sol el vestido azul y oro; echó al aire, ante el palco del rey, la montera de negros alamares; tomó trémulo la muleta de capear y la cortante espada; y el toro, airado, clavó su asta en el cuerpo del torero. ¡Eran toros muy buenos, que sembraron la plaza de hombres heridos y caballos despedazados! Expirando le sacaron de la plaza, con la hostia le tocó en la plaza misma el sacerdote los cárdenos labios; vacía quedó la plaza, y llena la calle de gente que iba tras la camilla del torero. Y al pie de su cama, su mujer llorosa y sus temblantes hijos. Y la casa llena de nobles y de enviados de Palacio. Y en la pared, manchado de sangre, el traje azul y oro. Y Madrid alegre.²⁰⁶

Adviértase la perfecta estructura poemática del párrafo, pero de poema en prosa, sin fáciles concesiones a la prosa rítmica, a los versos embebidos en la prosa. El poema —que así puede en justicia llamársele— es una narración en tono de romance, dividida en dos porciones: la corrida y la muerte, separadas por una cláusula exclamativa, de acento esencialmente lírico, que destaca el horror de la cogida, con imagen que no desdeñaría cualquier exigente poeta surrealista. En la primera parte las escenas se suceden con rapidez, expuestas en latigueantes oraciones yuxtapuestas. Aún sigue el ritmo afiebrado, cortante, del asíndeton en el comienzo de la segunda que narra las escenas finales en la plaza y en la calle, y en la cual se repite la palabra plaza con insistencia de *ritornello*. Después, la reiteración de la y inicial, anáfora más que polisíndeton, impone su ritmo grave de marcha fúnebre, rematada con la nota breve y profunda de la ciudad alegre en que prosigue, indiferente, la vida. No es posible encontrar en nuestra lengua un poema semejante, en prosa o verso, hasta la aparición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca. Aquí también Martí se adelantó a su siglo.

²⁰⁶ *Ibidem*, t. XLVII, pp. 15-16.

De 1882 es asimismo *Ismaelillo*, acierto insuperable de expresión apretada, sintética, en que se conjugan la riqueza de imágenes más audaz, la ternura más fina y el eco suave de romancillos, de seguidillas y de villancicos de Lope o Valdivielso, hecho carne y sangre propias ya por el poeta cubano:

Dígame mi labriego
Cómo es que ha andado
En esta noche lóbrega
Este hondo campo?
Dígame de qué flores
Untó el arado,
Que la tierra olorosa
Trasciende a nardos?
Dígame de qué ríos
Regó este prado,
Que era un valle muy negro
Y ora es lozano?²⁰⁷

Heptasílabos, exasílabos y pentasílabos, asonantados los pares, dan a los versos una dulce musicalidad que conviene perfectamente con la ternura que notifican, mientras imágenes contrapuestas con valentía expresan, de manera muy personal, la lucha interior:

El aire está espeso,
La alfombra manchada,
Las luces ardientes,
Revuelta la sala;
Y acá entre divanes
Y allá entre otomanas,
Tropiézase en restos
De tules, —o de alas!
Un baile parece

²⁰⁷ *Ibíd.*, “Valle lozano”, t. XLI, p. 43.

De copas exhaustas!
Despierto está el cuerpo,
Dormida está el alma;
¡Qué férvido el valse!
¡Qué alegre la danza!
¡Qué fiera hay dormida
Cuando el baile acaba!

Detona, chispea,
Espuma, se vacía,
Y expira dichosa
La rubia champaña:
Los ojos fulguran,
Las manos abrasan,
De tiernas palomas
Se nutren las águilas;
Don Juanes lucientes
Devoran Rosauras;
Fermenta y rebosa
La inquieta palabra;
Estrecha en su cárcel
La vida incendiada,
En risas se rompe
Y en lava y en llamas;
Y lirios se quiebran,
Y violas se manchan,
Y giran las gentes,
Y ondulan y valsan;
Mariposas rojas
Inundan la sala,
Y en la alfombra muere
La tórtola blanca.
Yo fiero rehusó

La copa labrada;
Traspaso a un sediento
La alegre champaña;
Pálido recojo
La tórtola hollada;
Y en su fiesta dejo
Las fieras humanas;
Que el balcón azotan
Dos alitas blancas
Que llenas de miedo
Temblando me llaman.²⁰⁸

Martí sabía demasiado bien que sus símbolos poéticos habían de causar extrañeza, y, en carta a Diego Jugo Ramírez, fechada en New York el 23 de mayo de 1882, enviándole un ejemplar de *Ismaelillo*, le explica:

No lo lea una vez, porque le parecerá extraño, sino dos, para que me lo perdone. He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay ahí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones. Tan vivamente me hirieron esas escenas, que aun voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas.²⁰⁹

²⁰⁸ *Ibíd.*, “Tórtola blanca”, t. XLI, p. 43.

²⁰⁹ *Ibíd.*, t. XX, p. 118. No es posible realizar un definitivo análisis estilístico de la producción en prosa y verso de Martí, sin un previo esclarecimiento de la genealogía y desarrollo de sus símbolos e imágenes poéticos, y para esto se hace indispensable la confección de una completa “concordancia martiana” que sustituya científicamente al estéril y superficial entretenimiento de jugar con algunas de las que se reputan como sus “palabras claves” y que, en la mayor parte de los casos, están muy lejos de serlo. *Ismaelillo* plantea

Hay en estas palabras de Martí toda una explicación de su poética. El poeta no hace más que poner en versos sus visiones o, de otro modo, escoge libre y voluntariamente la forma de hacer comunicables sus símbolos poéticos. Estos, por otra parte, vienen a él de modo involuntario, sin que los solicite. Ellos, no obstante, notifican la actitud vital del poeta, su posición frente a las circunstancias. Las imágenes, símbolos de una realidad cuyas apariencias cotidianas trascienden, apuntando a lo esencial, rodean en todos los instantes al escritor cuya existencia, en los días en que redacta y publica *Ismaelillo*, es como “un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas”. Como es sabido, Martí vivía en 1882 un instante crítico de su drama familiar, que para él fue siempre, al mismo tiempo, tragedia moral, agravada entonces por amargas preocupaciones de carácter político. La dedicatoria de *Ismaelillo* es todo un grito de dolor que pugna por hacerse esperanzado:

Hijo:

Espantado de todo, me refugio en tí.

Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en tí.²¹⁰

Estas son las “grandes aves blancas” que vuelan en el “gran espacio oscuro” de la existencia del poeta. Los símbolos poéticos expresan cabalmente su visión de la realidad.

III

Los años que median entre 1882 y 1890 son, sin duda, los más fructíferos, literariamente hablando, de José Martí. A 1882 pertenecen, como ya sabemos, *Ismaelillo* y la recopilación definitiva de los *Versos libres*. En 1885 aparece, en forma de folletín, *Amistad funesta*, que en una mediocre estructura novelesca encierra primores de lenguaje y de estilo. De 1887 es la traducción de *Ramona*, de Helen Hunt Jackson, que, lingüísticamente al menos, y con mayor razón aún, pertenece a Martí tanto como a Quevedo

algunos de los más interesantes problemas de simbología poética martiana, que aquí no podemos ni siquiera esbozar.

²¹⁰ *Ibíd.*, t. XLI, p. 41.

sus versiones de Séneca y de San Francisco de Sales o al P. Isla la de LeSage. En 1889 se publican los cuatro únicos números de *La Edad de Oro*, el logro más alto de literatura infantil en lengua española. Y en esos siete años florece, sobre todo, la más rica porción de su labor de periodista, de crítico y de conferencista literario y político. Sus cuadernos de apuntes nos revelan, una vez más, su voluntad de estilo. En uno de 1882 escribe:

El escritor diario no puede pretender ser sublime. Semejante pujo para en extravagancia. Lo sublime es la esencia de la vida: la montaña remata en pico: lo sublime es como pico de montaña. Es como quien quisiera andar a pasos naturales por sobre picos de montaña. Cae en el abismo. Los empedrados no son de cúspides, sino de pedrezuelas. Esa perpetua actitud queda para los que son dueños de sí mismo, y pueden esperar la hora de la inspiración, en que el cuerpo se agiganta, y se hincha la vela de la vida, como vela de barco, a vientos desconocidos, y se anda naturalmente a paso de monte, y se es por un instante como co-rey de la Naturaleza.

Pero el que no es dueño de sí, y no puede esperar la hora, ha de aprovecharla, si le sorprende, pero no ha de forzarla. Que la inspiración es dama, que huye de quien la busca, el escritor diario, que puede ser sublime a las veces, ha de contentarse con ser agradable.²¹¹

Martí sabe que “el escritor diario” “no es dueño de sí”. Lo encadena el imperativo económico a la cotidiana redacción del artículo o la crónica que no deben aspirar a lo sublime, sino contentarse con lo agradable. Y en el mismo cuaderno, muy cerca de la anotación anterior, hallamos esta:

El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea.²¹²

²¹¹ *Ibíd.*, t. LXIII, p. 41.

²¹² *Loc. cit.*, p. 43.

Y así ocurre precisamente en las crónicas de Martí. Tómese al azar cualquiera de sus “escenas norteamericanas” y se advertirá este ajuste perfecto de idea y lenguaje que no consiente alteraciones ni supresiones sin mengua de la expresión cabal. Véase, por ejemplo, este párrafo que describe la escena final de la ejecución de los anarquistas de Chicago en 1887:

Plegaria es el rostro de Spies; el de Fisher, firmeza; el de Parsons, orgullo radioso: a Engel que hace reír con un chiste a su corchete, se le ha hundido la cabeza en la espalda. Les atan las piernas, al uno tras el otro, con una correa. A Spies el primero, a Fisher, a Engel, a Parsons, les echan sobre la cabeza, como el apaga-velas sobre las bujías, las cuatro caperuzas. Y resuena la voz de Spies, mientras están cubriendo las cabezas de sus compañeros, con un acento que a los que lo oyen les entra en las carnes: “La voz que vais a sofocar será más poderosa en lo futuro, que cuantas palabras pudiera yo decir ahora”. Fisher dice, mientras atiende el corchete a Engel: “Este es el momento más feliz de mi vida!” “¡Hurra por la anarquía!” dice Engel, que había estado moviendo bajo el sudario hacia el alcaide las manos amarradas. “¡Hombres y mujeres de mi querida América...” empieza a decir Parsons... Una seña, un ruido, la trampa cede, los cuatro cuerpos caen a la vez en el aire, dando vueltas y chocando. Parsons ha muerto al caer, gira de prisa y cesa: Fisher se balancea, retiembla, quiere zafar del nudo el cuello entero, estira y encoge las piernas, muere: Engel se mece en su sayón flotante, le sube y le baja el pecho como marejada, y se ahoga: Spies, en danza espantable, cuelga girando como un saco de muecas, se encorva, se alza de lado, se da en la frente con las rodillas, sube una pierna, extiende las dos, sacude los brazos, tamborinea: y al fin expira, rota la nuca hacia adelante, saludando con la cabeza a los espectadores.²¹³

²¹³ *Ibíd.*, t. XXXV, pp. 86-87.

Obsérvese la admirable arquitectura del párrafo en el que cada detalle está cuidado con máxima intención expresiva. Hay un orden riguroso en la descripción de los reos: Spies, Fisher, Parsons, Engel —levemente alterado al describir la colocación de las caperuzas para situar a Engel en penúltimo lugar y en el postrero a Parsons—, que se mantendrá luego en el orden de las palabras finales y que se invierte en la descripción de la agonía y de la muerte. Spies abre y cierra el párrafo, y no es por casualidad, sino porque en el grupo que moría Spies era el cerebro conductor, el filósofo, el más destacado. El asíndeton, yuxtaponiendo las oraciones, mantiene el ritmo afiebrado de las cláusulas. Y, por encima del puro valor comunicativo de los vocablos, se impone lo que Husserl llamaría la “intuición impletiva” que nos lleva, de manos del autor, a contemplar la dimensión trascendente de aquel simple episodio judicial, que nos hace vibrar con emoción semejante a la que experimentara frente a él el poeta. Y todo ello logrado con máxima economía de elementos, con encaje perfecto e irrompible de ideas y de frases.

Esta es la concreción y el ajuste que hallamos en los versos y en la prosa de *La Edad de Oro*. ¿Se puede condensar acaso en menos y más justas palabras la emoción provocada por un gesto infantil que en la estrofa tan sabida de “Los zapaticos de rosa”:

Se vió sacar los pañuelos
A una rusa y a una inglesa;
El aya de la francesa
Se quitó los espejuelos.²¹⁴

En ella se expresa toda la emoción de la escena en una forma al parecer ingenua, difícilmente trivial, pero que implica una profunda sabiduría poética, un dominio absoluto de los materiales expresivos. La lengua de cada día se pliega dócil a la intención significativa, simbolizante, del poeta, a su inmanejable voluntad de estilo, y vocablos como “pañuelos”, “rusa”, “inglesa”, “aya”, “francesa”, “se quitó” y “espejuelos”, rampantes

²¹⁴ *Ibíd.*, t. XXIV, p. 195.

y vulgares en su puro valor designante, se conjugan para revelarnos todo un mundo de emoción trascendente.

Así será también, y con mayor agudeza, si cabe, cuando, desde 1890, no quiera solo Martí inspirarse en la realidad cotidiana, sino que aspire a reformarla. Ya en uno de sus cuadernos de apuntes de 1881 había escrito: “Acercarse a la vida —he aquí el objeto de la Literatura: —ya, para inspirarse en ella; —ya para reformarla, conociéndola”.²¹⁵ Y es precisamente a partir de 1890, cuando se acrecienta su labor de revolucionario, de reformador de la vida, cuando abandona sus labores consulares, sus corresponsalías y más de un proyecto puramente literario para darse íntegramente a la lucha por la libertad, cuando alcanza sus notas más altas el estilo literario y vital de Martí.

Más de una vez hemos oído todos lamentarse a divulgadores y estudiosos de la vida y la obra de Martí, del supuesto sacrificio que este hiciera de sus aspiraciones poéticas en aras de lo que juzgaba insoslayable deber patriótico. Se quiere dar a entender que, de haber vivido en paz y sin apremios revolucionarios, hubiera sido él mucho más grande y más logrado escritor. La verdad es exactamente lo contrario: a su condición de militante revolucionario debe José Martí la posición excepcional que ocupa entre los grandes maestros de la lengua castellana. Su voluntad de estilo, afincada en la búsqueda incesante de sencillez y de concreción, en la urgente demanda de sinceridad y honradez literarias, se acrecienta al ritmo ascendente de su pelea por transformar la realidad política de su isla y de todo el continente, en su empeño denodado por “reformar la vida”, logrando sobre la tierra “la dignidad plena del hombre”.

En un estudio reciente, realizado en El Colegio de México, bajo la dirección de José Gaos, y usando el frío y aséptico instrumental fenomenológico, ha examinado Vera Yamuni Tabush los procedimientos expresivos de varios pensadores de lengua española, comparando fragmentos representativos de los mismos de idéntica extensión. Martí estuvo representado principalmente por las primeras cláusulas de su discurso titulado

²¹⁵ *Ibíd.*, t. LXII, p. 188.

“Madre América”, magnífico exponente de su visión del proceso de integración política de todo el continente, pronunciado, como es sabido, en diciembre de 1889. Las conclusiones del estudio de la Srta. Yamuni descubren en el escritor cubano un modo de concebir esencialmente sustancialista y “materialista”, debido “a la tendencia artística a concebir objetos capaces de dar por acompañamiento a los conceptos que los mientan imágenes psicológicas lo más plásticas posibles, que son, en general, las sustancias y, en especial, las materiales”.

La concepción de algunos de los tipos humanos representativos de los períodos históricos implica una idealización ética o estética de la realidad histórica.

Piensa distintos objetos individuales o distintas especies o géneros, u objetos no unidos por relaciones de individuación, especificación y generalización, sino por las relaciones reales que integran el tejido de la historia o que integran las sustancias o son relaciones entre éstas. La unidad de los objetos así pensados es una unidad histórica que se determina como unidad de una historia de libertad.

Pero también piensa por pares de conceptos o de objetos, no por fuerza de la naturaleza de estos últimos, sino por una tendencia personal que está relacionada con el pensar por antítesis y el pensar dialéctico.

Su expresión es magistralmente propia, y justo así precisamente cuando es insólita.

Su “personalismo” tiende a la impersonalidad modesta”.²¹⁶

De los fragmentos analizados por la Srta. Yamuni, solo el de Martí presentaba un claro y militante carácter político y, en comparación con los demás, aparecía como el más rico en lenguaje y estilo. Falta solo añadir que los otros autores examinados se llaman José Enrique Rodó, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y José Vasconcelos.

²¹⁶ Vera Yamuni Tabush: *Conceptos e imágenes en pensadores de lengua española*, El Colegio de México, México, 1951, pp. 251-252.

Pero es que el propio Martí se había adelantado a la quejumbrosa suposición de que un poeta no puede realizar labor revolucionaria a menos que sacrifique a ella sus aspiraciones estéticas. En el artículo que escribiera en 1882, con motivo de la muerte de Augusto Barbier, afirmó:

No hay en tiempos bonancibles poeta grande. No hay tiempos agitados sin poetas; cada gran suceso halla un gran cantor. Mas no puede haber cantor grande allí donde no hay sucesos grandes. Y luego de los tremendos *Yambos* que no fueron por cierto como aquellos risueños e ingeniosos con que la hija de Pan y Echo consoló a la tristísima Ceres, sino como manojos de llamas que el poeta colérico sacudía en la faz de los malvados y de los hipócritas— se dió Barbier a estudiar, no ya en la vida, generosa maestra, sino en libros, maestros muertos... Y 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.²¹⁷

Está, sobre todo, para probar la falacia de aquella doliente afirmación, la obra misma de Martí contemporánea a las más intensas realizaciones de su labor revolucionaria. Están sus *Versos sencillos*, publicados en 1891, concebidos en “aquel invierno de angustia, en que por ignorancia, o por fe fanática, o por miedo, o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos”. Del fragor de aquella pelea por la dignidad e independencia de nuestras tierras nacieron aquellos versos, en cuyo breve prólogo reafirma Martí su inmanejable

²¹⁷ José Martí: *Obras completas*, t. XLVI, pp. 131-132.

voluntad de estilo: “Amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras”.²¹⁸

Una vez más la demanda de sinceridad, que se repite como afirmación tajante en el primer octosílabo del libro: “Yo soy un hombre sincero”. En los *Versos sencillos* alcanza su máxima perfección la musa de Martí. En ellos se aúnan la rica información —y formación— libresca que le vino de su trato constante con los grandes escritores de muchas literaturas, pero sobre todo castellanos, y su conocimiento entrañable de la poesía tradicional y popular. Si “la bailarina española” recuerda más de una vez a Lope y “la niña de Guatemala” une a su melancolía becqueriana trasuntos formales de los cancioneros de la época de Don Juan II, con su estructura antifonal, para ser leído a dos voces, que tanto ha desconcertado a algunos, otras estrofas guardan el eco de la más pura poesía popular, en sus manifestaciones españolas y en sus trasplantes hispanoamericanos. Es esta fidelidad y este amor a la expresión poética del pueblo, reflejada constantemente también en las anotaciones de sus cuadernos de apuntes, lo que pone a los *Versos sencillos*, como a los de Antonio Machado, su único par en la lengua, fuera de toda limitación temporal

²¹⁸ Ibídem, t. XLI, p. 50. En 1894, el año de más intensa lucha por organizar la revolución libertadora, continúa planteándose Martí problemas relativos a la expresión literaria, y en uno de sus cuadernos de apuntes correspondiente a aquel año se lee:

Ortografía.

Por lo menos, hacen falta dos signos:

Coma menor, ,

por ejemplo:

“Juntos de noche, Hafed, juntos de día”.

Así indico que la pausa en *Hafed* ha de ser más larga que en noche: si no ¿cómo lo indico? ¿cómo estorbo que otro pueda leer: “Juntos de noche, —Hafed, juntos de día”, desluciendo el verso, y poniendo a Hafed en el segundo inciso, cuando quiero yo que esté en el primero?

Y el otro signo, *el acento de lectura o de sentido* para distinguirlo del acento común de palabra.

Y otro más, el *guión menor*. Ibídem, t. LXIV, p. 45.

Si se analiza con cuidado la anotación de Martí que hemos transcrito y se la relaciona con su modo personalísimo de usar los signos de puntuación, se llega fácilmente a la conclusión de que, para él, dichos signos le eran principalmente de entonación, y como tales los usaba.

o de escuela, entre las más felices manifestaciones de la poesía esencial y perdurable. En ellos logra plenamente, más aún que en *Ismaelillo*, su anhelo de sencillez y concreción; en ellos, como en ninguna otra parte, predomina la nota personal. Aquella nota de “impersonalidad modesta” que señalaba con acierto la Srta. Yamuni, y que es característica de sus obras en prosa, cede a la presencia avasalladora de su yo. Hágase un simple recuento de las veces que usa Martí el pronombre personal de primera persona en singular en sus tres libros mayores de versos y se descubrirá que en los *Versos sencillos* su número supera ampliamente al que existe en *Ismaelillo* y en los *Versos libres* sumados. Y esto sin contar las variantes pronominales y las formas verbales que ponen igualmente en primer plano la personalidad del poeta.

No significa esto que en la última etapa de su vida se produzca en Martí cierta forma de narcisismo romántico, nada extraña, por otra parte, en una personalidad como la suya tan entrañablemente romántica. Lo que ocurre es que en él la voluntad de estilo se da no solo como urgencia estética sino también como imperativo ético. De ahí el empleo constante de términos que apuntan a la conducta —sinceridad, honradez— aplicados a la forma literaria. En el prólogo de sus *Versos libres* había escrito:

Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también se, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque pueda parecer brutal.

Y en su carta del primero de abril de 1895, a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, que constituye su testamento literario, insiste:

¿Qué habré escrito sin sangre, ni pintado sin haberlo visto antes con mis ojos?... De Cuba, ¿qué no habré escrito? Y ni una página me parece digna de ella: sólo lo que vamos a hacer me parece digno. Pero tampoco hallará palabra sin idea pura y la misma ansiedad y deseo de bien. En un grupo puede poner hombres: y en otro, aquellos discursos tentadores y relativos de los primeros años de

edificación, que sólo valen si se les pega sobre la realidad y se ve con qué sacrificio de la literatura se ajustan a ella. Y Ud. sabe que servir es mi manera de hablar.²¹⁹

En esto consisten la “sinceridad” y la “honradez” martianas, en pintar lo que se ha visto con los ojos, en el ajuste perfecto de literatura y realidad, en la unidad indisoluble del servicio y la palabra, de la vida y la poesía. Y cuando se acerca el momento culminante de la máxima unidad y dación, el poeta ya no habla por todos sino de sí mismo, de su definitivo servicio poético y vital. De aquí el inevitable personalismo de los *Versos sencillos*, por eso también la nota culminante del estilo martiano, no obstante la riqueza que atesoran las páginas de *Patria* —recuérdese, entre muchos, el breve y admirable artículo sobre Julián del Casal—, se halla en las dos partes del diario llevado por Martí, en los últimos días de su vida, de Montecristi a Dos Ríos. Allí está lograda la máxima sencillez y concreción, y las más nimias anotaciones toman la forma de verdaderos poemas en prosa. El 5 de abril anota:

El vapor carguero, más allá de la mar cerúlea de la playa, vacía su madera de Mobila en la balsa que le flota al costado, de popa a proa, en el oleaje turquí. Descuelgan la madera, y los trabajadores la halan y la cantan. Puja el vapor al sesgo por arrimar la balsa a la orilla: y los botes remolcadores se la llevan, con los negros arriba en hileras, halando y cantando.²²⁰

La segunda parte del diario, de Cabo Haitiano a Dos Ríos, que recogiera Máximo Gómez en su diario de campaña, se inicia con estas enigmáticas palabras: “Lola, jolongo, llorando en el balcón. Nos embarcamos”.²²¹ En ellas, la voluntad de estilo hecha ya carne y hábito inconsciente en Martí, le hizo construir, con ritmo de seguidilla, una estrofa estupenda:

²¹⁹ *Ibíd.*, t. I, p. 18. En una ocasión anota: “[...] nos da pena por la dignidad humana ver a hombres que manejan la pluma prestarse a ser, por unos cuantos dineros al mes, repugnantes esbirros. Las letras tienen su decoro, y el que vive de ellas”. *Ibíd.*, t. LXXIII, p. 13.

²²⁰ *Ibíd.*, t. LVI, p. 93.

²²¹ *Ibíd.*, p. 101.

Lola, jolongo,
llorando en el balcón.
Nos embarcamos.

en la cual el juego oleoso de eles y de enes de los dos primeros versos se detiene tajante en el pentasílabo final, definitivo y rotundo como un adiós. Todavía a las puertas de la muerte, en tierras ya de Cuba, tiene el poeta un instante para pintar, en párrafo de encendida belleza impresionista, y en medio del incómodo ajeteo del campamento, la hermosura de la noche tropical:

La noche bella no deja dormir. Silba el grillo; el lagartijo quiquiea, y su coro le responde; aun se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de paguá, la palma corta y espinada; vuelan despacio en torno las animitas; entre los nidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima —es la miriada del son fluido: ¿qué alas rozan las ojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? Se nos olvidó la comida; comimos salchichón y chocolate y una lonja de chopo asado. La ropa se secó a la fogata.²²²

Hasta el último instante, y en él más que en ningún otro, está presente el artista. Por aquellos mismos días andaba de moda entre artistas y escritores, como lema y programa, la afirmación de un gran poeta decadente de que había puesto genio en su vida, y en su obra solamente talento. Martí, como genio auténtico, lo puso por igual en su existencia y en su obra, y cuando, un día como hoy de 1895, cayó peleando en Dos Ríos, no murió solo el revolucionario, divorciado del artista, sino que, vida y poesía aunadas por una sola voluntad de estilo, su caída no fue más que eco y confirmación de lo que había prometido en sus versos:

Yo soy bueno, y como bueno
Moriré de cara al Sol!

²²² Ídem, p. 107.