



ASIR

REVISTA DE LITERATURA

HOMENAJE A MARTI



A MARTI — JOSE BERGAMIN

EN EL CENTENARIO DE MARTI — DIONISIO TRILLO PAYS

SINTESIS BIOGRAFICA DE MARTI — DIONISIO TRILLO PAYS

UBICACION LITERARIA DE MARTI — DOMINGO L. BORDOLI

EL AMERICANISMO DE MARTI: NUESTRA AMERICA

IMAGENES del MUNDO y del TRASMUNDO en los "VERSOS SENCILLOS"—R. IBARFZ

LUZ Y SOMBRA EN LA POESIA DE MARTI — ANGEL RAMA

ANTOLOGIA POETICA DE MARTI — ANGEL RAMA

ANALISIS DE "LA NIÑA DE GUATEMALA" — ANGEL RAMA

LA PALABRA DE JOSE MARTI — GUIDO CASTILLO

ANTOLOGIA DE PROSAS DE MARTI — ARTURO S. VISCA

UN HEROE AMERICANO: JOSE ANTONIO PAEZ

UN POETA DE AMERICA: OLEGARIO ANDRADE

UN CUENTO PARA NIÑOS: NENE TRAVIEZA

ULTIMOS DIAS DE MARTI: APUNTES DE UN VIAJE

MARTI PERIODISTA: LOS BOLETINES DE ORESTES

MARTI EPISTOLAR: DE LA SELECCION DE ANDRES IDUARTE

CIEN PENSAMIENTOS DE MARTI — SELECCION DE DOMINGO L. BORDOLI

CAMINO DE MARTI — FELIX LIZASO

BIBLIOGRAFIA DE MARTI

30-31

MARZO ABRIL 1953

U R U G U A Y

11

ASIR

CERCANO ESTA, MAS ES DIFICIL DE ASIR EL DIOS PATMOS. — *Holderlin.*

DIRECTORES

REDACTORES RESPONSABLES:

WASHINGTON LOCKHART

DOMINGO L. BORDOLI



CONSEJO DE REDACCION

LÍBER FALCO, ARTURO S. VISCA

HÉCTOR BORDOLI, GUIDO CASTILLO

ADMINISTRADOR:

OROSMÁN MARTÍNEZ ANDRADA



30-31

MARZO - ABRIL 1953
U R U G U A Y

FUNDADORES:

H. PEDUZZI ESCUDER, M. L. DE KLINGER, W. LOCKHART.

18 DE JULIO 535, MERCEDES, URUGUAY

S U M A R I O

	Pá-
	g.
A MARTI — JOSE BERGAMIN	5
EN EL CENTENARIO DE MARTI — DIONISIO TRILLO PAYS	11
SINTESIS BIOGRAFICA DE MARTI — DIONISIO TRILLO PAYS	14
EL AMERICANISMO DE MARTI — D. T. P.	31
UBICACION LITERARIA DE MARTI — DOMINGO LUIS BORDOLI	38
— LUZ Y SOMBRA EN LA POESIA DE MARTI — ANGEL RAMA	43
ANTOLOGIA POETICA DE MARTI — ANGEL RAMA	55
ANALISIS DE LA NIÑA DE GUATEMALA — ANGEL RAMA	65
LA PALABRA DE JOSE MARTI — GUIDO CASTILLO	79
IMAGENES DEL MUNDO Y DEL TRASMUNDO EN LOS "VERSOS SENCILLOS" — ROBERTO IBANEZ	82
ANTOLOGIA DE PROSAS DE MARTI — ARTURO SERGIO VISCA	94
MARTI EPISTOLAR — SELECCION DE ANDRES IDUARTE	123
CIENT PENSAMIENTOS DE MARTI — SELECCION DE D. L. BORDOLI	130
CAMINO DE MARTI — FELIX LIZASO	137
BIBLIOGRAFIA DE MARTI	144

ANÁLISIS DE "LA NIÑA DE GUATEMALA"

por
Angel Rama

A pesar de cuanto realizó el modernismo en poesía sensual, auditiva y visual, me parece que sigue siendo "la niña de Guatemala" el poema más donoso, el de ritmo más cimbreante que se haya escrito en la América Latina.

Gabriela Mistral.

*Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.*

Antonio Machado.

BASE DE HECHO REAL

Recordemos, antes de leer el famoso poema IX de *Versos sencillos*, conocido por "la niña de Guatemala", que fué Martí quien dijo: "La poesía debe tener la raíz en la tierra y base de hecho real".

Efectivamente un hecho real motiva el poema, y a él se atiene su desarrollo que refiere un suceso ocurrido en Guatemala durante la permanencia de Martí en los años 1877 y 1878, y del que fué partícipe secundario. El hecho es conocido, y la trasposición poética que en él opera Martí respetuosa de sus términos generales, tal como han llegado a nosotros.

A poco de su arribo a Guatemala procedente de México donde se ha comprometido con la que más tarde será su esposa, Carmen Zayas Bascón, conoce Martí a María García Granados, la niña de Guatemala, segunda de las cinco hijas del general Miguel García Granados. Éste había sido presidente de la República y gozaba de gran predicamento oficial y popular. La familia del general lo recibe cordialmente, como a un integrante más, y para él, que amó y deseó siempre la vida hogareña, reemplaza a la familia suya dejada en México, también formada por numerosas mujeres.

Un vínculo sentimental se establece pronto entre María García Granados y Martí, el "profesor torrente", como le llamaban, de la Escuela Normal Central, quien contaba en esa fecha 24 años. La naturaleza del mismo y especialmente la actitud que correspondió a Martí, han quedado para nosotros en la penumbra. Sabemos lo que dice líricamente en dos composiciones poéticas que le dedicó en 1877; en ellas han visto

sus biógrafos una notoria reticencia de sentimientos. Como si atraído amorosamente por la niña de Guatemala, le impidiera hablar, obedecer a esa atracción y responder al amor ofrecido, el recuerdo de Carmen Zayas Bazán.

*Esa que ves, la del amor dormido
en la mirada espléndida y suave,
es un jazmín de Arabia comprimido
en voz de cielo y en contorno de ave.*

*La rubia Adela, en cuya trenza dora
su rayo el sol, del brazo de María
copia es feliz de Ruth la esvigaora
ciñendo el talle a la arrogante Lia.*

*Caricia —más que acento— su palabra,
si los jardines de su boca mueve,
temores da de que sus alas abra
y al Padre Cielo su alma blanca lleve.*

*Si en la fiesta teatral —corrido el velo—
desciende la revuelta escalinata,
su pie semeja cisne pequeñuelo
que el seno muestra de luciente plata.*

*Siervo si sigue el tenue paso blando
de la bíblica virgen hechicera,
y leyes dicta, si, la frente alzando,
echa hacia atrás la negra cabellera.*

*Quisiera el bardo, cuando al sol la mece,
colgarle al cuello esclavos los amores;
¡si se yergue de súbito, parece
que la tierra se va a cubrir de flores!*

*¡Oh! Cada vez que a la mujer hermosa
con fraternal amor habla el proscrito,
duerme soñando en la palmera airosa,
novia del Sol en el ardiente Egipto.*

No es, evidentemente, poesía erótica, pero sí poesía enamorada. Se manifiesta, a través del lenguaje con que Martí inicia la creación exterior —decoración y palabras— del modernismo, una ternura contenida y viva. Ese proscrito, que habla con fraternal amor, es el mismo a quien en otro poema dedicado a María en 1877 escapa la expresión reveladora de sus sentimientos:

*¡Cuán otro el canto fuera
si en hebras de tu trenza se tañera!*

Nos interesa este poema porque comprueba que para Martí la poesía tenía la raíz en la tierra de una experiencia viva profundamente emotiva; nos interesa por lo que nos permite sospechar acerca de la calidad e intensidad de esa conmoción indispensable nacida de un hecho

real; y también por las referencias al personaje femenino que volveremos a ver, catorce años después, en el poema IX de *Versos sencillos*.

Aquí la describe artificiosamente, merced a una convención casi teatral; emplea para sus comparaciones un aparato de referencias históricas muy del gusto de su época, que diluye lo concreto en una vaguedad estereotipada; emplea los cisnes, bardos y alusiones exóticas que sabrá dignificar y transmutar en poesía Rubén Darío. Pero ya encontramos la mención de su frente: el verso conciso y gráfico —*desciende la revuelta escalinata*—; algunos hallazgos permanentes del modernismo como el *verso en voz de cielo* y *en contorno de ave*, de los que Martí sabrá luego prescindir.

Sentimentalmente oscila entre el amor y la amistad, sin resolverse. Se ampara o desfigura bajo la palabra “fraternal amor” lo que podría ser pasión del momento, fugaz, olvidadiza de compromisos anteriores. Si pensamos en la situación de los dos actores de la historia, hay un primer desencuentro: dos actitudes de sentir diferentes aunque no opuestas, incapaces de concertarse mutuamente. Ambos impulsos se rozan, participan de instantes comunes, pero se esquivan porque, sea cual fuere el sentimiento de Martí, tienen distinta naturaleza y apuntan a distintos fines.

La peligrosa ambigüedad de este desencuentro alejó a Martí de la casa del general García Granados, y resuelta su situación económica, vuelve a México para casarse. De su partida sólo conocemos ciertamente lo que Martí nos cuenta en su poesía: la almohadilla de olor, el beso en la frente, el subir al mirador para verlo partir, aunque este hecho lo coloca Mañach en el regreso del poeta.

Poco después de volver con su esposa ocurre la tragedia. El estado de melancolía y depresión de la joven se acentúa, enferma a consecuencia de un enfriamiento al bañarse en el río y muere. El funeral congrega a todo el pueblo guatemalteco y a él asiste Martí en compañía de Izaguirre y Palma.

De la trasmutación poética que Martí opera en el hecho real dijimos que es fiel a su verdad tal como la conocemos. Pero hay algún momento en que la exposición de los hechos está forzada por la interpretación que de los mismos realiza el autor.

Efectivamente, los hechos reales, viene a decirnos el poeta, son pasibles de doble interpretación: para todos o para una gran mayoría, la niña muere de frío; para él, que está en el secreto de sus acciones, muere de amor. He aquí el primer desequilibrio que vemos en el poema y no es el único. Porque si la poesía proviene de un hecho real, los hechos reales no tienen contextura, “no existen”, hasta el momento en que son interpretados y por lo tanto relacionados dentro de un sentido coherente que los supera. Y este sentido no procede ya del acontecer real —material, corpóreo, histórico— sino de un conjunto de lazos espirituales. Para “existir”, el hecho real se transmuta en “hecho espiritual” e ingresa dentro de unas coordenadas espirituales. Eso hace Martí al afirmar: “yo sé que murió de amor”, y apenas dicho, la historia cobra un sentido su-

person. Para obtener una afirmación de esa índole, se tratará de un hecho íntimo, que en la poesía se cuenta en sí mismo.

Es este el primer desmentido que se opone en el poema y que reparte entre los dos versos, empujados al límite común.

*Dicen que murió de frío;
yo sé que murió de amor.*

Aquí se enfrenta legítimamente la visión personal con que Martí expone el tema de la historia y la visión exterior y mayoritaria. Esta es débil y la elección del lector cae fácilmente del lado de la visión subjetiva, porque la que Martí enfrenta es la historia del enfermo, que es narración exterior y casi objetiva a la que corresponde *ella y que murió de frío*, con la historia secreta del amor de la niña expresada en una serie de pensamientos hechos sólo conocidos por él y que en reveladores de la afirmación: *ella se murió de amor*. Enfrenta la verdad oficial con una versión diferente de los mismos hechos, sino en la narración del desenlace: el entierro. Lo que opone son dos tiempos sucesivos y el segundo no admite dobles interpretaciones; las admitiría en cambio el primero, pero de él sólo tenemos una **visión parcial**.

En un determinado momento, sin embargo, aparece un hecho que autoriza la legítima oposición de ambas versiones: se trata de la muerte de la niña. Dice Martí fuera de la exposición de los hechos y nos los dice de un modo ambiguo favorable a su interpretación subjetiva. Este es un vertiginosamente el proceso de su enfermedad y muerte, **tal vez el doctor no entienda de cómo ocurrió puede creerse en presencia del suicidio**, lo que releva exteriormente, la sospecha de que su muerte por amor.

*Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor;*

No queda tiempo intermedio entre su sufrimiento en el río y su muerte, y el entierro, que del punto de vista de la poesía es legítimo, tiende en este caso a alterar la verdad de los sucesos y presentarlos como suicidio. ¿Acaso Martí llegó a sospecharlo? ¿Acaso, dado el delirio de la joven, todos sus actos pueden verse, sin falsearlos, como un voluntario acrecimiento a la muerte? Por otra parte ese doctor culpable de improvisar el final del verso parece restaurar la sucesión normal de los hechos, el relato objetivo que corresponde a la mayoría. Hay un verdadero disturbio en el sentido de estos dos versos que no se explica sólo el deseo de abreviar el desarrollo del cuento, ni por el deseo de hacer la interpretación del suicidio, ni por respetar de algún modo la versión objetiva y mayoritaria del suceso, y en el cual debemos ver la consecuencia de un propósito artístico: la sujeción del tema a un tratamiento plástico, su transformación en un fecho prerrafaelista como lo hizo G. Mistral.

El paralelismo de las dos versiones se ha hecho presente aquí para imponerse de inmediato con un desequilibrio que favorece la interpretación del poeta. En adelante esta creencia en la muerte por amor que

desde el principio venía expresándose como versión subjetiva, se re-
tecerá, ganará la mayoría de los lectores, se objetivará poéticamente
al clausurarse el poema tendremos la convicción absoluta de la
día.

Nos queda, por último, otra alteración de los hechos reales
ativada por un silencio: el que guarda Martí acerca de los motivos
conducta. En su poema no explica por qué, amando a la joven, se
y vuelve con su esposa. Tenía poderosos motivos en su defensa,
embargo ha preferido un silencio culpable. Se ha disminuído para
var la figura de la niña de Guatemala, acreciendo la pureza y
ción de ese amor juvenil.

QUE QUEPA EN MUSICA LO VIENE DE FUERA DE ELLA.

Recordemos también que fué Martí quien dijo: "Lo que se
para después es perdido en poesía, puesto que en lo poético no se
entendimiento lo principal, ni la memoria, sino cierto estado de
ritu confuso y tempestuoso, en que la mente funciona de mero auxi-
poniendo y quitando, hasta que quepa en música lo que viene de fuera
ella".

Finísima observación, aunque no totalmente cierta por cuanto
zombraría la intervención cualificadora de la memoria, en tanto
memoria poética. Para esta fecha Bécquer había enunciado sus prin-
pios, considerando que no se escribe al día, bajo el dictado de la
ción, sino cuando ésta se ha decantado en el tiempo y en el alma
poeta. "Todo el mundo siente, —escribió Bécquer—. Sólo a algunos
res les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo
han sentido. Yo creo que estos son los poetas. Es más, creo que
camente por esto lo son".

A pesar de la afirmación de Martí, esta ley que enuncia Béc-
rica la composición del poema IX, porque, escrito catorce años después
de los sucesos que lo motivan, en él está presente la "memoria viva"
del amor adolescente de la niña y de ese minuto de su propia vida.
No es el único caso; algunos de los mejores poemas de *Verros* tam-
llos responden a una evocación de sucesos de su adolescencia, así
su infancia, como el poema XXVII que, a estar a Lisazo, se refiere
a la insurrección habanera de 1859 en que participó el Martí de
dieciséis años.

Ese tiempo que separa el acontecer histórico (1877-78) y la fecha
de composición del poema (1890-91), debe contar en primer término
para explicar los problemas que plantea. La tamización que de la ex-
periencia opera en la memoria el tiempo transcurrido, contribuye po-
derosamente a su intelección profunda. El poeta ve como la experiencia
se incorpora naturalmente a su propia vida, participa de su sustancia
trínseca de tal modo que entre ambas no hay va oposiciones sino
sentido de una coincide con el de la otra. El proceso puede formular-
de otro modo: son las diversas experiencias las que van zafando

diación en la personalidad humana, y al cabo ésta se reconoce incluso en aquellos trastornos pasados que alguna vez parecieron oponerse a su desarrollo, pero que ahora ve como factores creadores de su vida. Al fin de los años logran ubicarse dentro del armónico desarrollo de la vida consciente y el poeta puede verlos en su doble faz: como el desequilibrio y trastorno que significaron en un momento; como el elemento que contribuyó a su propia vida. ("Agrios caminos de la vida fea que también os doráis al sol poniente", dirá Machado).

En cambio nos parece particularmente feliz, y representativa de la poesía de *Versos sencillos*, su definición de la intervención del espíritu en la creación literaria. Significa respetar el estado de conciencia previo a la creación en toda su verdad, vida, auténtica connotación, complejidad, dinamismo. Esa confusión y tempestad agita al espíritu, remueve sus más hondos limos, pone en descubierto sus secretos escondrijos, expone sin el más pudor —desnuda, sinceramente—, un espíritu íntegramente connotado.

En el punto respeta el poeta la totalidad, confusa y verdadera, de su espíritu, que le otorga a la mente un papel secundario de carácter mecánico. Su función consiste en aplicar el mecanismo necesario para materializar ese estado de espíritu. Verlaine había reclamado para la poesía una "primera función musical, de la *musique avant toute chose*", pero en la "parte poética" no llegó a deslindar con la agudeza de Martí el proceso transformador de la poesía por el cual termina siendo música lo que no tiene que ver con ella. Verlaine aludía a la elaboración musical de una poetarria por sí misma musical. Martí trasmuta en melodía lo que es experiencia humana, inmersa en lo real, con la raíz en la tierra. El proceso de alquimia melódica en que para él reside el arte poético, exige un perfecto ajuste de las partes. "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".

En la aplicación de este criterio se centran los problemas que plantea el poema IX. Si efectivamente hay un desequilibrio entre verso e idea y si existe, ¿a qué debemos atribuirlo? Si a un pecado del verso, como dice Martí, o a una interpretación más sajastada del pensamiento que el alma, de aquella experiencia viva de amor en su juventud.

EQUILIBRIO Y ASIMETRÍA.

Lo sorprendente de este poema, lo que en buena parte crea su leve encanto y explica el clima misterioso que lo envuelve, es el hábil juego de oposiciones, irregularidades, desajustes, en fin, asimetrías, mediante el cual ha sido construido. Todos ellos, sin embargo, concurren a una armonización superior, de exclusiva y pura procedencia poética. Hay en él desequilibrios parciales de distinta naturaleza, algunos de los cuales, vistos como tales, que se originan en una ley interna de asimetría. Es ella la que ordena y contrapone los materiales en su manifestación poética.

No olvidemos, sin embargo, que un poema logrado es como un ser vivo: sus elementos no se suman mecánicamente, sino que entran en mutua interacción. Los desequilibrios que anotamos en el poema IX con-

fluyen dinámicamente unos sobre otros y se resuelven en una ley superior de equilibrio. Pero este equilibrio es ya de un orden espiritual elevado y su expresión fatalizada es el lirismo.

No es este poema el único caso en las artes de armonía establecida sobre un juego de asimetría. Recordemos el ejemplo analizado por Malraux en la estatuaría antigua. Observando como un artista romano, al intentar copiar fielmente una cariátide del Erecteion, la desfigura y adapta a un nuevo criterio estético, Malraux señala que esta escultura, modelo de armonía y equilibrio del arte griego, está realizada mediante una oposición de partes asimétricas. Más aún: es justamente en esa oposición donde reside a su juicio la expresión del genio del autor.

"Ocultese la parte izquierda. luego la parte derecha del original; se descubren dos obras profundamente diferentes y el genio de su autor está en esta oposición. La copia (romana) ha devenido simétrica a pesar de su aparente fidelidad racionalizada".

MELODIA Y TEMA.

Ha sido Gabriela Mistral, que con tanto tino ha hablado de la poesía de Martí, quien llamó la atención sobre la curiosísima situación de este poema que cuenta una trágica historia del amor merced a una gozosa melodía.

"¿La historia de amor —ha escrito Gabriela— fué no más que un tema musical que le dejó en el alma ese haz de ritmos leves, casi dichosos? Porque el metro de pura canción da al poema también un aspecto de juego melódico que no se aviene con el grave asunto, que lo banaliza un poco, a pesar de la belleza definitiva de la composición". No creo que este juego melódico del poema IX lo banalice, sino que, al contrario, es parte decisiva de su encanto misterioso. Una de las numerosas oposiciones irregulares sobre las que está sabiamente construido y que venimos viendo.

Esta perpleja comprobación nos coloca en el centro de la creación martiana. No dudamos de la autenticidad del poeta. Sabemos que su poesía surge desnuda de su alma y no miente ni se miente. Cuando en Cast-kill Mountains escribe Martí su poema, lo que vive en él, después de haber transcurrido tantos años del hecho real, es una melodía leve y nostálgica, no una tragedia.

La actitud del poeta inauténtico hubiera sido la inversa: dejándose llevar por el significado temático habría aplicado una receta, contando la historia de la joven que muere de amor con metro, rima y acentos funerales. Es decir colocándose desde fuera, aplicando recetas, eludiendo la verdadera poesía. Martí habla desde dentro, cuenta la melodía peculiar con que en él se conserva la historia — "ritmos leves, casi dichosos" — instaurando así un desequilibrio extraño que nos sorprende y seduce.

El desequilibrio se acusa más si reparamos en la intensidad emocional que llega a adquirir el tema cuando al poeta se le escapa como

un grito la confesión: *la frente que más he amado en mi vida*, dislocando repentinamente la impersonalidad con que se deslizaba el poema. Al carácter terminante de esta afirmación amorosa, que compromete íntegramente al hombre que la profiere, podemos enfrentar la ligereza nostálgica de la melodía que cuenta, la que se adscribe desde el primer verso bajo el signo de la levedad:

*Quiero a la sombra de un ala
contar este cuento en flor.*

Conviene observar de cerca esta melodía verbal, "su tono de canción-cioncilla", como ha dicho Gabriela Mistral, para explicarnos el desequilibrio anotado.

La cuarteta de versos octosílabos con rima consonante alternada, tiene un tono leve de canción y baile popular, pero no basta, pues el mismo metro es frecuente en *Versos sencillos* donde no adquiere sin embargo ese tono. Veamos otros aspectos, y en primer término el ajuste poético gramatical por el cual los períodos gramaticales se reducen y amoldan exactamente a la medida del octosílabo, correspondiendo a uno o dos versos como mínimo. La frase gramatical se superpone al verso con todo rigor, entrando dentro de sus estrechos límites formales. De este modo las frases pueden escindirse en grupos de ocho y dieciséis sílabas. Del primero se señalan once casos y del segundo nueve. Sólo quedan dos excepciones en el poema, correspondientes a las estrofas segunda y sexta, de las cuales sólo cuenta esta última que analizaremos más adelante. El acomodamiento de frase y verso es el que más contribuye al ritmo cimbreado del poema, porque equipara la pausa gramatical con la rítmica de final de verso y aún la acrecienta. La prueba por el absurdo de que esta superposición ha sido buscada por el poeta la demuestra el poema XLV donde se aplica un sistema totalmente opuesto, imponiendo detenciones constantes en mitad del verso.

Puede agregarse otro elemento: las catorce rimas agudas terminadas en consonante fuerte (r) de las cuales diez son en *or* y cuatro en *er* y la mitad de las primeras corresponde a una misma palabra: amor.

Pero hay un rasgo más característico del punto de vista melódico. Consiste en que sobre el poema se ajusta un esquema melódico que no se corresponde con el desarrollo emocional interno de la composición. En tanto que la línea quebrada, registra varios tiempos, adquiere su mayor intensidad en las estrofas 1, 2 y 3, luego suavizarse, el esquema melódico es 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000-1001-1002-1003-1004-1005-1006-1007-1008-1009-1010-1011-1012-1013-1014-1015-1016-1017-1018-1019-1020-1021-1022-1023-1024-1025-1026-1027-1028-1029-1030-1031-1032-1033-1034-1035-1036-1037-1038-1039-1040-1041-1042-1043-1044-1045-1046-1047-1048-1049-1050-1051-1052-1053-1054-1055-1056-1057-1058-1059-1060-1061-1062-1063-1064-1065-1066-1067-1068-1069-1070-1071-1072-1073-1074-1075-1076-1077-1078-1079-1080-1081-1082-1083-1084-1085-1086-1087-1088-1089-1090-1091-1092-1093-1094-1095-1096-1097-1098-1099-1100-1101-1102-1103-1104-1105-1106-1107-1108-1109-1110-1111-1112-1113-1114-1115-1116-1117-1118-1119-1120-1121-1122-1123-1124-1125-1126-1127-1128-1129-1130-1131-1132-1133-1134-1135-1136-1137-1138-1139-1140-1141-1142-1143-1144-1145-1146-1147-1148-1149-1150-1151-1152-1153-1154-1155-1156-1157-1158-1159-1160-1161-1162-1163-1164-1165-1166-1167-1168-1169-1170-1171-1172-1173-1174-1175-1176-1177-1178-1179-1180-1181-1182-1183-1184-1185-1186-1187-1188-1189-1190-1191-1192-1193-1194-1195-1196-1197-1198-1199-1200-1201-1202-1203-1204-1205-1206-1207-1208-1209-1210-1211-1212-1213-1214-1215-1216-1217-1218-1219-1220-1221-1222-1223-1224-1225-1226-1227-1228-1229-1230-1231-1232-1233-1234-1235-1236-1237-1238-1239-1240-1241-1242-1243-1244-1245-1246-1247-1248-1249-1250-1251-1252-1253-1254-1255-1256-1257-1258-1259-1260-1261-1262-1263-1264-1265-1266-1267-1268-1269-1270-1271-1272-1273-1274-1275-1276-1277-1278-1279-1280-1281-1282-1283-1284-1285-1286-1287-1288-1289-1290-1291-1292-1293-1294-1295-1296-1297-1298-1299-1300-1301-1302-1303-1304-1305-1306-1307-1308-1309-1310-1311-1312-1313-1314-1315-1316-1317-1318-1319-1320-1321-1322-1323-1324-1325-1326-1327-1328-1329-1330-1331-1332-1333-1334-1335-1336-1337-1338-1339-1340-1341-1342-1343-1344-1345-1346-1347-1348-1349-1350-1351-1352-1353-1354-1355-1356-1357-1358-1359-1360-1361-1362-1363-1364-1365-1366-1367-1368-1369-1370-1371-1372-1373-1374-1375-1376-1377-1378-1379-1380-1381-1382-1383-1384-1385-1386-1387-1388-1389-1390-1391-1392-1393-1394-1395-1396-1397-1398-1399-1400-1401-1402-1403-1404-1405-1406-1407-1408-1409-1410-1411-1412-1413-1414-1415-1416-1417-1418-1419-1420-1421-1422-1423-1424-1425-1426-1427-1428-1429-1430-1431-1432-1433-1434-1435-1436-1437-1438-1439-1440-1441-1442-1443-1444-1445-1446-1447-1448-1449-1450-1451-1452-1453-1454-1455-1456-1457-1458-1459-1460-1461-1462-1463-1464-1465-1466-1467-1468-1469-1470-1471-1472-1473-1474-1475-1476-1477-1478-1479-1480-1481-1482-1483-1484-1485-1486-1487-1488-1489-1490-1491-1492-1493-1494-1495-1496-1497-1498-1499-1500-1501-1502-1503-1504-1505-1506-1507-1508-1509-1510-1511-1512-1513-1514-1515-1516-1517-1518-1519-1520-1521-1522-1523-1524-1525-1526-1527-1528-1529-1530-1531-1532-1533-1534-1535-1536-1537-1538-1539-1540-1541-1542-1543-1544-1545-1546-1547-1548-1549-1550-1551-1552-1553-1554-1555-1556-1557-1558-1559-1560-1561-1562-1563-1564-1565-1566-1567-1568-1569-1570-1571-1572-1573-1574-1575-1576-1577-1578-1579-1580-1581-1582-1583-1584-1585-1586-1587-1588-1589-1590-1591-1592-1593-1594-1595-1596-1597-1598-1599-1600-1601-1602-1603-1604-1605-1606-1607-1608-1609-1610-1611-1612-1613-1614-1615-1616-1617-1618-1619-1620-1621-1622-1623-1624-1625-1626-1627-1628-1629-1630-1631-1632-1633-1634-1635-1636-1637-1638-1639-1640-1641-1642-1643-1644-1645-1646-1647-1648-1649-1650-1651-1652-1653-1654-1655-1656-1657-1658-1659-1660-1661-1662-1663-1664-1665-1666-1667-1668-1669-1670-1671-1672-1673-1674-1675-1676-1677-1678-1679-1680-1681-1682-1683-1684-1685-1686-1687-1688-1689-1690-1691-1692-1693-1694-1695-1696-1697-1698-1699-1700-1701-1702-1703-1704-1705-1706-1707-1708-1709-1710-1711-1712-1713-1714-1715-1716-1717-1718-1719-1720-1721-1722-1723-1724-1725-1726-1727-1728-1729-1730-1731-1732-1733-1734-1735-1736-1737-1738-1739-1740-1741-1742-1743-1744-1745-1746-1747-1748-1749-1750-1751-1752-1753-1754-1755-1756-1757-1758-1759-1760-1761-1762-1763-1764-1765-1766-1767-1768-1769-1770-1771-1772-1773-1774-1775-1776-1777-1778-1779-1780-1781-1782-1783-1784-1785-1786-1787-1788-1789-1790-1791-1792-1793-1794-1795-1796-1797-1798-1799-1800-1801-1802-1803-1804-1805-1806-1807-1808-1809-1810-1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-1821-1822-1823-1824-1825-1826-1827-1828-1829-1830-1831-1832-1833-1834-1835-1836-1837-1838-1839-1840-1841-1842-1843-1844-1845-1846-1847-1848-1849-1850-1851-1852-1853-1854-1855-1856-1857-1858-1859-1860-1861-1862-1863-1864-1865-1866-1867-1868-1869-1870-1871-1872-1873-1874-1875-1876-1877-1878-1879-1880-1881-1882-1883-1884-1885-1886-1887-1888-1889-1890-1891-1892-1893-1894-1895-1896-1897-1898-1899-1900-1901-1902-1903-1904-1905-1906-1907-1908-1909-1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916-1917-1918-1919-1920-1921-1922-1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1930-1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025-2026-2027-2028-2029-2030-2031-2032-2033-2034-2035-2036-2037-2038-2039-2040-2041-2042-2043-2044-2045-2046-2047-2048-2049-2050-2051-2052-2053-2054-2055-2056-2057-2058-2059-2060-2061-2062-2063-2064-2065-2066-2067-2068-2069-2070-2071-2072-2073-2074-2075-2076-2077-2078-2079-2080-2081-2082-2083-2084-2085-2086-2087-2088-2089-2090-2091-2092-2093-2094-2095-2096-2097-2098-2099-2100-2101-2102-2103-2104-2105-2106-2107-2108-2109-2110-2111-2112-2113-2114-2115-2116-2117-2118-2119-2120-2121-2122-2123-2124-2125-2126-2127-2128-2129-2130-2131-2132-2133-2134-2135-2136-2137-2138-2139-2140-2141-2142-2143-2144-2145-2146-2147-2148-2149-2150-2151-2152-2153-2154-2155-2156-2157-2158-2159-2160-2161-2162-2163-2164-2165-2166-2167-2168-2169-2170-2171-2172-2173-2174-2175-2176-2177-2178-2179-2180-2181-2182-2183-2184-2185-2186-2187-2188-2189-2190-2191-2192-2193-2194-2195-2196-2197-2198-2199-2200-2201-2202-2203-2204-2205-2206-2207-2208-2209-2210-2211-2212-2213-2214-2215-2216-2217-2218-2219-2220-2221-2222-2223-2224-2225-2226-2227-2228-2229-2230-2231-2232-2233-2234-2235-2236-2237-2238-2239-2240-2241-2242-2243-2244-2245-2246-2247-2248-2249-2250-2251-2252-2253-2254-2255-2256-2257-2258-2259-2260-2261-2262-2263-2264-2265-2266-2267-2268-2269-2270-2271-2272-2273-2274-2275-2276-2277-2278-2279-2280-2281-2282-2283-2284-2285-2286-2287-2288-2289-2290-2291-2292-2293-2294-2295-2296-2297-2298-2299-2300-2301-2302-2303-2304-2305-2306-2307-2308-2309-2310-2311-2312-2313-2314-2315-2316-2317-2318-2319-2320-2321-2322-2323-2324-2325-2326-2327-2328-2329-2330-2331-2332-2333-2334-2335-2336-2337-2338-2339-2340-2341-2342-2343-2344-2345-2346-2347-2348-2349-2350-2351-2352-2353-2354-2355-2356-2357-2358-2359-2360-2361-2362-2363-2364-2365-2366-2367-2368-2369-2370-2371-2372-2373-2374-2375-2376-2377-2378-2379-2380-2381-2382-2383-2384-2385-2386-2387-2388-2389-2390-2391-2392-2393-2394-2395-2396-2397-2398-2399-2400-2401-2402-2403-2404-2405-2406-2407-2408-2409-2410-2411-2412-2413-2414-2415-2416-2417-2418-2419-2420-2421-2422-2423-2424-2425-2426-2427-2428-2429-2430-2431-2432-2433-2434-2435-2436-2437-2438-2439-2440-2441-2442-2443-2444-2445-2446-2447-2448-2449-2450-2451-2452-2453-2454-2455-2456-2457-2458-2459-2460-2461-2462-2463-2464-2465-2466-2467-2468-2469-2470-2471-2472-2473-2474-2475-2476-2477-2478-2479-2480-2481-2482-2483-2484-2485-2486-2487-2488-2489-2490-2491-2492-2493-2494-2495-2496-2497-2498-2499-2500-2501-2502-2503-2504-2505-2506-2507-2508-2509-2510-2511-2512-2513-2514-2515-2516-2517-2518-2519-2520-2521-2522-2523-2524-2525-2526-2527-2528-2529-2530-2531-2532-2533-2534-2535

El desequilibrio entre melodía y tema se sustenta, falsa superposición de un impulso vivo de la conciencia por lo tanto se modula libremente sin rigor numérico, y un esmos isócronos.

IMPERSONALISMO Y PARTICIPACION AMOROSA.

El desequilibrio más curioso se origina en el tono impersonal que Martí plantea el poema y trata infructuosamente de resolver.

El poema tiene una presentación y una clausura indicadas de tal modo que queda limitado y aislado de todo posible desarrollo. Se transforma merced a ese sistema en lo que expresamente quiere ser: un cuento. Y de la técnica narrativa del cuento, especialmente del cuento infantil o cuento de hadas con el que se identifica por su tono, toma la vocación y capacidad para ajenarse. La definición del cuento infantil: —Había una vez un rey...; Érase una... deja vertiginosamente del momento presente la acción que se va a narrar y, por más que se señale una geografía y un tiempo en que ocurre el mundo que crea se sustenta en lo maravilloso y en el puro juego de la imaginación. Se logra así desvincular la narración del tiempo presente, de la persona que cuenta y de quienes oyen: se remite al campo de la fantasía libre donde nada compromete totalmente sentimientos o sentimientos.

Del mismo modo procede Martí en la primera estrofa del poema donde anuncia su propósito de contar un cuento y expresa luego cuáles es su tema:

*Quiero a la sombra de un alta
contar este cuento en flor.
La niña de Guatemala,
la que se murió de amor.*

Esta forma objetiva de presentar el tema, condensándolo en la simple enunciación del personaje y de las causas de su muerte, ratifica la impersonalidad con que se propone desarrollarlo.

La segunda estrofa nos agrega un dato que acerca al narrador a la historia pero sólo en calidad de espectador de ella. Participa de ella en la misma medida que los demás, en un plural indiscriminado: *la enterramos en una caja*

A partir de la tercera estrofa comienza el desarrollo del cuento amoroso poetizada por Martí en tercera persona. El personaje de lo ocurrido pero no como su actor principal. El narrador se transforma en "ella" y el propio Martí se convierte en "él", que canta y en "él", participe del drama. Son sin embargo los personajes des-encontrados, los personajes ideales de los cuentos de hadas que parecen de nombre y a los que se conoce así, por el procedimiento de todo lo dice, "él" y "ella", o a veces por sus títulos. El narrador o van apareciendo las manifestaciones del dulce amor que sobreviene almo-hadilla de olor, el salir a verlo al mirador, el salir a verlo al re-

... en esposa, que es un silencio y dadas las circunstancias.

La historia se ha ajenado enteramente: así lo manifiesta esta objetividad del autor para contarla como si sus actores fueran dos seres conocidos pero lejanos, de los cuales la peor parte corresponde a "él".

Pero al llegar a la estrofa sexta, se produce una total subversión a consecuencia de la cual pasamos a sospechar que ese "él" es el propio poeta que cuenta. A los datos conocidos de las relaciones entre ambos va a agregar otro, el más íntimo y triste: el beso de despedida en la frente. El recuerdo del beso aproxima de pronto la criatura viva y enamorada; por primera vez aparece en el poema su figura corporal, y esa presencia provoca un repentino disturbio. Se borra el ritmo ligero de canción popular con que venía corriendo el cuento, suplantado por un tono más hondo, severo y firme. Por primera y única vez el período verbal sobrepasa el límite de uno o dos octosílabos que rige el poema y alcanza hasta la mitad del tercer verso; es un impulso expresivo poderoso que se intensifica por el comparativo con que se inicia y la colocación al final de verbo y sujeto, a los que el lector debe apresurarse por llegar para comprender el período.

Obedeciendo a esta intensa evocación se rompe el impersonalismo con que venía exponiendo Martí la historia, y entonces exclama, parece que se le escapa la afirmación amorosa: *la frente que más he amado en mi vida*. Por este período desciende categóricamente la intensidad acumulada por lo comparación anterior y parece que se descarga con fuerza la contención prudente y pudorosa que estaba implícita en el impersonalismo del poema. Una gráfica de esta estrofa nos daría una línea ascendente sin vacilación que corresponde a los dos primeros versos, una breve horizontal que representa el equilibrio de *era su frente*, y una línea descendente en que se descarga el clímax obtenido: *la frente que más he amado en mi vida*.

Pero su fuerza no deriva sólo de la colocación en el poema, sino sobre todo de lo absoluto de la afirmación que no admite rotaceos. Es por eso que comparándola con el impersonalismo de las cinco primeras estrofas resuena como una explosión largo tiempo contenida.

"Que yo he amado" dice el poeta, que es como decir "yo estoy a todo sentimentalmente por este recuerdo", aunque no necesariamente: "yo soy el actor de este drama". En efecto, el poeta no revela la identidad de ese "él", ni dice explícitamente que donde se lee "él" deba entenderse "yo". Promueve un desequilibrio entre la tercera persona que ocupa las cinco estrofas que vimos, y la primera persona a la que corresponden las restantes. Ese desequilibrio es de tal índole que el lector no se llama a engaño y reconoce el tono autobiográfico del poema, el cual se le ha revelado cuando ingresó al verso la presencia física de la niña de Guatemala.

En adelante no le será posible el impersonalismo, y el estribillo con que venía marcando rítmicamente la composición: *Ella se murió de amor*, se trasmuta para significar también la directa participación del poeta: *Yo sé que murió de amor*. El efecto emocional de esta modi-

ficación es consecuencia directa de la revelación de su amor fundado anteriormente, y también de que aquí se opone a la otra interpretación de los hechos, la de los que *dicen que murió de frío*.

La octava estrofa describe sobriamente la despedida en el cementerio. El poeta no necesita insistir: el beso en la mano y en los ojos es suficiente, porque viene cargado emocionalmente por la revelación anterior y su valor no es el escueto de las palabras sino el que corresponde a un estado de conmoción anímica.

La conclusión, en cambio, nos sorprenderá de igual modo que el comienzo. Decíamos que el poema se abre y cierra como un cuento: se proyecta a la distancia y se clausura rotundamente para que no produzca ninguna contaminación con el ambiente en que nace. Pero era sorprendente el tono de cuento infantil con que se iniciaba, y más lo es la redundancia trágica con que concluye.

*¡Nunca más he vuelto a ver
a la que murió de amor!*

Marca la conclusión del poema, la conclusión de la historia, también la definitiva conclusión del sentimiento del poeta; su salida del ambiente en que aún pesaba angustiosamente el recuerdo, como si el poema lo hubiera liberado. Pero estas sugerencias no bastan para explicar estos versos enigmáticos, pues en ellos tanto puede verse la comprobación de lo irremediable de la muerte, como una nostalgia ternura y pesar por haberla perdido.

El mismo proceso de impersonalidad y participación amorosa que vimos, queda registrado en el estribillo. Todas las estrofas impares cluyen con un verso semejante de acuerdo al siguiente orden:

*La que se murió de amor.
Ella se murió de amor.
Ella se murió de amor.
Yo sé que murió de amor.
A la que murió de amor.*

La distribución del estribillo corresponde a las mismas fases que acabamos de ver: la primera vez, presentación escueta y objetiva; segunda y tercera, impersonalidad narrativa; la cuarta, participación amorosa; y la quinta, desenlace nuevamente objetivo, clausura del cuento del mismo modo que como se inició.

TIEMPO Y POESIA.

Recordábamos la técnica del cuento de hadas al hablar de la presentación del poema y de la referencia a los personajes. Hay un aspecto en que el poema se separa radicalmente de esa técnica: en la alternancia de tiempos distintos.

Ya Ibáñez observó que se suceden contraponiéndose, diversos

pos de la historia. Efectivamente, alejándose del cuento infantil que historia los hechos con riguroso orden cronológico, el poema IX establece un juego de oposiciones temporales al parecer arbitrarias y que no siguen un esquema simétrico. Estas oposiciones tampoco se corresponden en puridad con las dimensiones y proporciones de la obra.

~Véase cómo varía la temporalidad del poema. Los cuatro versos de la primera estrofa corresponden al momento en que se escribe el poema, digamos 1890; la segunda estrofa se ubica repentinamente en el entierro 1878; en la tercera estrofa hay dos tiempos: los dos versos primeros corresponden a la despedida, 1877, y los restantes al regreso, 1878; la cuarta estrofa nuevamente el entierro; la quinta estrofa reitera el esquema de la tercera, a no ser que sus primeros versos, como cree Mañach, correspondan a una escena del regreso del poeta a Guatemala; la sexta estrofa nuevamente la despedida, 1877, con esa ruptura que vimos y por la cual aparece el tiempo en que está hablando el poeta, 1890; la séptima estrofa cuenta la tragedia en 1878 con una reflexión final que se agrega de lo temporal; las dos restantes cuentan el desenlace y establecen una lejanía con los dos últimos versos en que el poeta se separa radicalmente de la historia.

Este juego de asimetrías temporales proporciona al poema una extrema movilidad, acorde con su ritmo ligero, pero disgrega la intensidad de la historia al otorgarle un nuevo interés de carácter lúdico, supuesto o confundido con su interés dramático.

LUZ SIN CALOR.

Gabriela Mistral comprobó la efusión de una luz sin calor en este poema y hemos tratado de ver merced a qué elementos se producía este desequilibrio, apuntando de pasada algunas de sus causas.

Sobre ellas no se ha expresado categóricamente la poetisa chilena. Iduarte, comentando sus palabras, explica de este modo el poema: "Nosotros vemos en él la conjunción de la etapa pecadora de la juventud de Martí y de su madurez melancólica, ya redimida de las pasiones por años de sufrimiento. Desde sus cuarenta años vividos y ya encaminados con seguridad al sacrificio, Martí canta el amor agríduce y la puñalada merecida que recibió a los veinticinco. No hay delectación diabólica; hay la serenidad de saberse perdonado, y la conversión del pecado en belleza pura".

En sentido parecido pueden recordarse las observaciones formuladas sobre el doble sentido que adquiere la experiencia en el alma del poeta pasados los años. Pero también conviene evocar, pues se aproxima más al sentido del poema, el desacuerdo primero entre ambos sentimientos amorosos, el que encontraríamos cuidadosamente respetado a lo largo de la obra en esta sucesión de asimetrías y desacuerdos que acabamos de poner de relieve. Como si su creación hubiera sido presidida por la conciencia de un enfrentamiento de partes disímiles que se rigen en la vida por una ley de fatalidad. (¿No podemos traducir ley de fatalidad por ley de asimetría en este caso?). Ese enfrentamiento se re-

petiría multiplicándose a lo largo de la obra, llegando a establecer un esbozo de contrapunto.

Estas explicaciones afinadas exclusivamente en el terreno de lo psicológico y en la inmediata trasposición poética de los estados psíquicos no nos resultan sin embargo suficientemente satisfactorias. Justificar y explicar lo humano en el terreno de lo psicológico puede ser aceptable, pero no basta cuando nos referimos a una obra poética. Este nuevo hecho, la poesía, debe intervenir de modo preponderante en la explicación que exigimos.

Una frase de Martí nos revela esta transformación y exaltación de lo vivido por la poesía: "Mi maestro Rafael Mendive ha dicho que por el dolor se entra a la vida; por la poesía se sale de ella". Este tránsito a la poesía produce una verdadera transustanciación. Merced a ella no se descualifica el objeto ni su realidad pero ésta deriva hacia una nueva categoría, adquiere nuevo cuerpo, vive mediante una luz distinta.

La historia amorosa real, y el tratamiento métrico, rítmico, temporal a que ha sido sometida, dependen de un desacuerdo, de un tenso oponerse y eludirse de las partes. Pero sobre ellos hay algo más por cuanto ingresan por un proceso misterioso, y tan misterioso que para referirnos a su significado hablamos de transustanciación, a una armonía superior, de sentido estrictamente espiritual, y que fatalmente existe por el lirismo.

Se instaure así una nueva verdad, superior a la psicológica, y también a la verdad paralela que veíamos en la estructura del poema: la verdad poética. Esta verdad poética no podemos explicarla con razones psicológicas, ni métricas, ni rítmicas, ni melódicas, pues ella postula sus leyes propias y distintas, su territorio y sus relaciones. Si por la poesía hemos salido de la vida, no ha sido para desdeñarla, sino para comprenderla con un sentido más elevado de índole espiritual, para solucionar sus contrastes y oposiciones en una expresión iluminada, de luz pura como quería Martí.

Recordemos la frase de Martí, por la cual se pone en música lo que viene de fuera de ella; del mismo modo se efectúa este pasaje de una historia vivida dolorosamente a un poema donde se la musicaliza, y este poema con todos sus desacuerdos se resuelve en una armonía superior, en la luz de un decidido y firme lirismo.