

# BARROQUISMO Y MODERNISMO EN JOSÉ MARTÍ: UNA SÍNTESIS DECISIVA EN LA HISTORIA DE NUESTRA LENGUA LITERARIA

CARLOS JAVIER MORALES  
*Universidad de La Rioja*

Aunque para los estudiosos de la historia literaria de Hispanoamérica resulta ya indiscutible el efecto radicalmente novador del movimiento modernista, que se gestó en aquellas tierras y determinó la briosa e inmediata evolución de las letras castellanas a ambos lados del Atlántico, tal convicción no cuenta aún con el respaldo necesario de los historiadores de la literatura propiamente española<sup>1</sup>. Para éstos y para los peritos en la vertiente específicamente lingüística de la historia literaria peninsular, la trascendencia del modernismo sigue requiriendo estudios interdisciplinarios que prueben desde diversos ángulos este hecho decisivo en la evolución contemporánea de las letras de España, pues en las de América este fenómeno se ha hecho evidente.

Por ser la prosa, antes que el verso, la manifestación literaria que ilustra con mayor explicitud sobre la generalización de un fenómeno lingüístico, me interesa atender aquí al efecto que la prosa modernista hispanoamericana imprimió en la evolución de la lengua española escrita. Y no procedo así por una razón meramente metodológica, sino porque los mismos historiadores y críticos de las letras de América convenimos hoy en reconocer que el modernismo afectó cronológicamente *antes* a la prosa que al verso<sup>2</sup>. Desde que el Rubén Darío ya maduro afirmara que, para él y para los demás modernistas, «el periodismo fue una gimnasia de estilo», se produjo un largo intervalo de silencio sobre este fenómeno, que sólo a partir de me-

---

<sup>1</sup> Si bien el estado de esta cuestión se halla prácticamente consolidado, aún no cesan de surgir audaces y desmedidas tentativas de trastocar sus mismos fundamentos. Como prueba de esto, debo citar la propuesta aún vigente del hispanista Richard Cardwell, que en 1985 volvió a encender la polémica (cfr. R. CARDWELL, «Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante transatlántico?», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXI, 1985, pp. 315-330).

<sup>2</sup> Así lo explicamos José Olivio JIMÉNEZ y yo en nuestro reciente libro *La prosa modernista hispanoamericana (introducción crítica y antología)*, Madrid, Alianza Editorial, 1998. Véanse especialmente el estudio introductorio y toda la sección dedicada al género ensayístico.

diados de este siglo ha comenzado a esclarecerse progresivamente por la investigación más concienzuda. Si no se repara en la repercusión decisiva de la prosa modernista del Nuevo Mundo, la renovación de la prosa hispánica contemporánea se nos muestra incomprensible. La explicación tradicional, al menos para el caso de España, entiende que la evolución de la prosa castellana, durante el siglo XIX y primeras décadas del XX, se inició con el enfático estilo oratorio que perduró durante todo el romanticismo histórico (y aún después), pasó luego por la dicción objetiva y pretendidamente aséptica de emociones que practicaron los grandes narradores del realismo, para culminar en la sobria y emocionada individualidad expresiva que alcanzaron las figuras mayores de la llamada «generación del 98».

¿Cómo puede entenderse ese brusco cambio de sensibilidad en la prosa española que se observa entre los dos últimos estadios, es decir, entre la precisión y exhaustividad objetiva de un Galdós o un Clarín y, después, la vibración emotiva y lírica de un Unamuno, para quien «el estilo es el hombre», o de Valle Inclán, que aplicaba a Galdós el malicioso mote de «Don Benito el garbancero»? Cambio brusco e incomprensible si sólo contamos con estos elementos. Dicho fenómeno se ha explicado cómodamente aludiendo al triunfo en España de la poesía modernista durante los últimos años del XIX y los primeros del XX, al ritmo de la publicación de las *Prosas profanas* (1896) y los *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío<sup>3</sup>. Se trata de una vaga y dudosa explicación si tenemos en cuenta que la gran masa de la poesía modernista española fue una fácil exacerbación retórica y ornamental de las galas expresivas de Darío; poesía que, naturalmente, sufrió muy pronto el rechazo de los nuevos prosistas, desde el implacable Unamuno hasta el mismo Valle Inclán, que aún la satirizará con vigor, bien entrado nuestro siglo XX, en sus *Luces de bohemia* (1920). Otro caso sería el modernismo poético de figuras tan excepcionales como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, cuyo modernismo —y todo sea dicho— tardó muchos años en ser aplaudido, pues el éxito que a ambos les tocó en vida respondía más bien a producciones posteriores que aparentemente guardaban escasa relación con el lenguaje expresivo del modernismo.

Sirvan estas breves consideraciones para empezar a buscar el «eslabón perdido» que, una vez excluida la poesía modernista, nos permita explicar el cambio de registro lingüístico entre las dos últimas generaciones de la prosa española finisecular.

Pero no es éste el objeto directo que persigo en las líneas siguientes. Lo que trataré de demostrar es el carácter sincrético que presenta la prosa de José Martí (1853-1895), la rara virtud de encarnar su moderna visión del mundo en un lenguaje que revitaliza el esplendor del castellano del siglo XVII a la vez que lo consustancia con las técnicas expresivas más avanzadas para su época. Sólo después de abordar esta cuestión, nos encontra-

<sup>3</sup> Aun Rafael Lapesa, en la última edición de su *Historia de la lengua española* (Madrid, Gredos, 1981), y a pesar de su agudeza crítica y su paciente documentación, sólo registra como paso intermedio entre unos y otros prosistas la fascinación que produjo la poesía de Rubén Darío (pp. 440-450).

remos en condiciones para valorar el protagonismo que la lengua literaria martiana ejerce en la renovación de la prosa hispánica inmediatamente posterior, tanto en América como en España.

El cubano formuló, en 1883, una de las normas fundamentales que rigieron desde el principio su creación en prosa y en verso: «Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas»<sup>4</sup>. Martí fue, sin duda, un audaz aventurero que se situó desde su adolescencia en la encrucijada más amplia de tradiciones literarias, antiguas y modernas, para ir recorriéndolas poco a poco en el transcurso de su vida. Siempre supo, no obstante, que la lengua castellana había configurado su estructura mental y que a su rancia historia debía acudir una y otra vez. Desde los quince años, en la escuela habanera de Rafael Mendive, se familiarizó con los clásicos españoles de los Siglos de Oro y a su lectura siguió dedicando voluntariamente buena parte del tiempo que vivió en Madrid como deportado (1871-1873). Fascinado por la singularidad y aun el virtuosismo expresivo de nuestros grandes escritores del quinientos y del seiscientos, y consciente de que la literatura hispánica de su época se encontraba ayuna de nuevas propuestas estilísticas, no dudó en asimilar numerosos recursos de sus mayores en la lengua y, sobre todo, la exigente personalidad estilística que éstos conquistaron siglos antes. Así, como reconoce Fina García Marruz, «no creemos que cuando Martí recuerda ocasionalmente a Gracián o a Santa Teresa, a Saavedra Fajardo o a San Juan, sea necesario admitir un influjo directo [entiéndase *voluntario*] que toda teoría del arte rechazaba. Más bien creemos que Martí los recuerda porque no se parece a ninguno de ellos en particular, sino porque tiene de ellos la misma imparidad en el idioma, el mismo arranque primigenio, y sobre todo, la misma raíz ética»<sup>5</sup>.

De entre los grandes autores de la prosa áurea atenderé especialmente, por el concienzudo artificio que imponen a su lenguaje, a los que definen el barroco histórico de nuestra literatura. Para ellos la palabra novedosa y la frase sorprendente por su oscuridad interpretativa se constituyen en los puntales de su expresividad. La novedad de la palabra puede residir en su origen cultista, en su virtud imaginativa de carácter metafórico o en la superposición implícita de varias significaciones en el uso del mismo vocablo. La oscuridad sorprendente de la frase viene dada por el empleo de tales palabras o por una complejidad sintáctica que violenta las leyes de la lógica (no así de la gramática), con el fin de provocar un efecto rítmico brillante y eficaz en la emoción del lector o de imprimir a la idea un aparente hermetismo que invite a la reflexión y al desciframiento del mensaje. La lectura se carga de un interés inusual y del asombro que origina el descubrimiento de un saber oculto. Para mantener viva la atención, el escritor barroco no puede agotar todo el esfuerzo de comprensión de que

<sup>4</sup> *Obras completas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1975, tomo 15, p. 361.

<sup>5</sup> Cintio VITIER y Fina GARCÍA MARRUZ, *Temas martianos*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1969, p. 199.

son capaces los lectores. Por esto se hace necesario conferir al discurso unas cualidades oratorias (figuras de repetición, fundamentalmente) que arrastren al que lee, así como unas sentencias clave que resuman lo dicho con una brevedad y una claridad compensatorias.

Por los caracteres escuetamente apuntados, podemos concluir que tales escritores pretenden exhibir y suscitar el ingenio. Los mecanismos de interpretación apelan al ejercicio de la razón, a la capacidad de discurrir que todo acto de ingenio lleva consigo.

Martí hace uso de estos recursos expresivos siempre que trata de concentrar y agudizar la capacidad comprensiva del lector. Pero la peculiaridad que lo distingue de cualquier prosista barroco (y lo mismo ocurre en el gongorismo de muchos de sus poemas) es su renuncia a las sutilezas del ingenio y a todo exceso de raciocinio. Muy al contrario, su discurso tiende a despertar las facultades emotivas e irracionales muy por encima del ejercicio puramente intelectual. Cuando su sintaxis se encrespa en sinuosas construcciones, la distorsión de la lógica obedece más bien a la complejidad de la emoción y a la inefabilidad del contenido que al intento de sorprender con artificios verbales. Los escritores del Barroco, inscritos en la poética de corte clasicista que perdurará hasta el Romanticismo histórico, poseen una concepción de las figuras retóricas y de cualquier mecanismo expresivo como piezas de carácter aún funcional. El arte literario sigue siendo para ellos el arte del ornato que recubra la desnudez fría de la idea; y esta concepción se mantiene vigente aunque para ellos el ornato adquiera un protagonismo inusitado. De ahí precisamente la conciencia de la *desmesura* que invade a autores y lectores del Barroco: desmesura en cuanto que se otorga un protagonismo excesivo a unos elementos que, por natufaleza, sólo tienen una finalidad ornamental.

Para Martí, heredero de la tradición romántica en lo que a concepción estética y poética se refiera, los recursos expresivos de la prosa o del verso nunca poseen una finalidad meramente funcional u ornamental, sino que se consideran elementos *constitutivos* del lenguaje poético y del contenido mismo que éste transmite. Su convicción de que la armonía entre el contenido y la forma del texto literario ha de ser esencial y no accidental —fruto del mero artificio— le lleva a pronunciar sobre la calidad del verso esta sentencia que muy bien puede aplicarse a sus escritos en prosa: «No ha de ser el verso como la rosa centifolia —advierte en 1882—, toda llena de hojas, sino como el jazmín de Malabar, muy cargado de esencias»<sup>6</sup>. Y aunque en su escritura encontremos mecanismos expresivos de estirpe claramente barroca, o su discurso se nos presente con una abundancia verbal expansiva e irrefrenable, el autor —y el lector avisado— no va a experimentar la sensación de una desmesura verbal artificiosa, como ocurría en el lenguaje barroco, sino la impresión de hallarse ante un contenido de tal densidad intelectual y emotiva, que no puede prescindir ni de una sola palabra, por numerosas que éstas resulten.

<sup>6</sup> *Obras completas*, ed. cit., tomo 7, p. 234.

Para apreciar esta peculiar revitalización del barroquismo lingüístico que opera José Martí en el último tercio del siglo XIX, comparemos ahora dos textos que, desde el punto de vista sintáctico, se han apropiado de los mismos recursos; para luego advertir la diferencia de propósito y de efecto que por tales recursos se verifica. En el primero de ellos, tomado de *El Crítico* de Gracián, la Malicia describe y advierte contra las obras terribles de la Mentira:

Ella es la autora de toda maldad, fuente de todo vicio, madre del pecado, arpía que todo lo inficiona, fitón que todo lo anda, hidra de muchas cabezas, Proteo de muchas formas, centimano que a todos pelea, Caco que a todos desmiente, progenitora al fin del Engaño, aquel poderoso rey que abarca todo el mundo entre engañadores y engañados, unos de ignorancia y otros de malicia<sup>7</sup>.

En el siguiente párrafo del ensayo martiano titulado *Guatemala* (1877) subrayaré la secuencia donde el autor utiliza los mismos dispositivos estilísticos:

Así, rápidamente, a modo de gigantes niños, a manera de fantasmas de oro, acaban de pasar a nuestra vista inmensos campos, vastas haciendas, soledades regias, esperanzas, adelantos, glorias, gérmenes. *El café que empieza, el nopal que expira, el cacao que resucita, el ganado que muge impaciente, el pasto que se ofrece, el extranjero a quien se llama, la fortuna que se brinda, el libro en que se aprende, la riqueza pública por el trabajo individual*, base futura de gran gloria<sup>8</sup>.

Las enumeraciones y la acumulación de frases de sustantivo con proposición adjetiva delatan la influencia provechosa de Gracián en el cubano. Sin embargo, en el primer ejemplo advertimos una serie de imágenes reiterativas de efecto pretendidamente amplificatorio y cuya función es la de reforzar una misma idea, racionalmente clara desde el principio, que permanece invariable a lo largo de toda la elocuente descripción.

En el párrafo martiano, muy al contrario, las primeras imágenes, sorprendidas por lo irreales (no por lo ingenioso), nos trasladan a una atmósfera de misterio que sólo los elementos posteriores, ya sean reales o imaginarios, podrán despejar. Y así como las metáforas gracianescas apuntaban todas hacia un mismo significado que se comprendía desde el principio (reiteración racionalmente innecesaria), en la descripción de Martí, sobre todo a partir de la secuencia subrayada, las imágenes se suceden sin ninguna relación aparente entre ellas (*el café que empieza, el nopal que expira, el cacao que resucita, el ganado que muge impaciente...*). Sólo en virtud de la emoción

<sup>7</sup> Baltasar GRACIÁN, *El Crítico*, ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1987, p. 150.

<sup>8</sup> *Obras completas*, ed. cit., tomo 7, p. 157.

que provocan —es decir, por vía irracional—, al final del párrafo podemos constatar que los elementos de la descripción tienen en común la sugerencia de una idea de «vitalidad incesante» que permite augurar un futuro esperanzador para la nación guatemalteca. Por otro lado, tales elementos imaginarios, además de aportar su significación por vía emotiva, son también elementos reales en la descripción del paisaje guatemalteco: esto es, contienen dos significados, uno real o literal y otro simbólico. Estas imágenes han dejado de ser metáforas tradicionales para convertirse en símbolos, un clase de tropos que se generaliza en la literatura contemporánea —desde el último tercio del XIX en adelante—, aunque cuenta con señeros antecedentes en toda la historia de la literatura universal.

Desde una sintaxis de filiación barroca, con recursos de larga tradición, Martí ha logrado una expresividad original gracias al empleo de otros mecanismos poéticos (de la metáfora ha pasado al símbolo) que persiguen un fin ciertamente distinto al de la escritura graciesca: de la sutileza del ingenio, con toda su carga de artificiosidad y complejidad verbales, se ha pasado al derroche de emoción en la comunicación de un pensamiento que de suyo es también más complejo. Por tanto, la complejidad del lenguaje martiano no obedece, como en el Barroco, a una intención puramente formal, sino a la misma complejidad del contenido.

He querido reparar en este ejemplo por la función ilustrativa que posee sobre un fenómeno constante que se da en Martí a diferencia de los prosistas barrocos con los que muestra tantas afinidades lingüísticas. Al rescate de estos recursos expresivos de la prosa áurea, el cubano añadirá todos los instrumentos que la modernidad literaria de otras lenguas ha puesto a su alcance: el despliegue de sensaciones que cristaliza en inauditas sinestesias, muchos más frecuentes y misteriosas que las de Góngora y sus escritores coetáneos; despliegue de sensaciones que también se verifica por procedimientos de nuevo cuño, como el símbolo de irrealidad, que da lugar a construcciones impresionistas y expresionistas inconcebibles en la gran parte de la prosa del barroco histórico<sup>9</sup>, aunque en ella aparezcan muy ocasionalmente. La musicalidad de la prosa martiana presenta, asimismo, un espectro de posibilidades expresivas mucho más amplio que el de los escritores áureos: la alternancia de ritmos se produce con mayor espontaneidad y capacidad emotiva. Y todo este caudal de instrumentos expresivos, por sensuales e irracionales que puedan parecer, no va en detrimento de la precisión de la idea, el gran objetivo de la novela realista.

Esta maestra conjugación de recursos estilísticos barrocos y propiamente modernistas (amén de otros de distintas procedencias) afinan la artística

---

<sup>9</sup> Una de las más completas y originales explicaciones sobre el símbolo contemporáneo se la debemos a Carlos BOUSONO, que la desarrolla, entre otras lugares, en *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1981. Sobre la utilización del símbolo en la obra de José Martí la investigación más exhaustiva se debe a Ivan SCHULMAN, en su extenso estudio *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1960. Y en mi libro *La poética de José Martí y su contexto* (Madrid, Verbum, 1994, pp. 339-414) se ofrecen nuevas aportaciones y precisiones sobre la doctrina y la práctica del símbolo en la escritura de Martí.

prosa de Martí desde mediados de la década de los setenta del siglo XIX hasta la misma hora de su muerte, en mayo de 1895. Nuestro autor ha buceado en la gloriosa tradición de la literatura castellana pretérita y en las ofertas de la modernidad poética de otras lenguas europeas: de este modo consiguió renovar la prosa castellana en un momento donde el énfasis oratorio de un romanticismo ya anacrónico y la escasa imaginación y emotividad de la narrativa realista reclamaban nuevas vías de expresión que explotaran al máximo las posibilidades de nuestra lengua.

Su influencia en la prosa hispanoamericana inmediatamente posterior es un hecho evidente, pues su difusión a través de los más importantes rotativos del Nuevo Mundo le granjeó desde el principio las mayores admiraciones<sup>10</sup>. Pero también en la prosa española se perciben sus efectos decisivos, aunque en la Península no fuera conocida directamente hasta mucho más tarde. Nos consta que Unamuno la admiró desde muy pronto y que más tarde cautivó a Juan Ramón Jiménez, pero su ingénita virtud fecundadora de grandes prosistas llegó enseguida a nuestro país a través de la vasta obra en prosa de Rubén Darío, quien reconoció a Martí como su mayor maestro en lengua castellana. Y la influencia de Darío en los prosistas españoles de principios de siglo debe ser objeto de una gran consideración para los historiadores de nuestra lengua literaria.

Como colofón de estas líneas sobre la trascendencia posterior de la prosa martiana, pueden ser muy útiles estas palabras escasamente conocidas del mismo Rubén Darío, entre otras muchas, donde el genio nicaragüense proclama uno de sus más vivos deseos: «Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí! O ¡si José Martí pudiera escribir su prosa en verso!»<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Cfr. mi libro *La poética de José Martí y su contexto*, ed. cit., pp. 496-541.

<sup>11</sup> Recogido por Alberto GHIRALDO en *El archivo Rubén Darío* (Buenos Aires, Losada, 1943, p. 314).