

Los versos libres¹ de José Martí: *Poeta en Nueva York*

Enrique Foffani
Universidad Nacional de La Plata

Dos razones para pedir prestado el título de este ensayo a Federico García Lorca: una es la que pone de manifiesto la relación contigua entre poesía y ciudad (y en ese caso -no es ocioso explicitarlo aun más-: entre poesía y las grandes ciudades, inscriptas en su funcionamiento socio y psicológico en los trabajos pioneros de Georg Simmel sobre “die Grosstädte”² a fines del siglo XIX y comienzos del XX) y la otra es la que hace explícita la relación poesía y metrópolis pero focalizada ahora desde un sujeto que habla y, al mismo tiempo, se sitúa. Es un *ubi* y, por tanto, una específica localización, donde lo referencial del nombre en sus dos versiones: New York o su doble en lengua traducida Nueva-York, parece abrir, en la historia de la poesía latinoamericana, otro *ubi*, esta vez, un *ubi* figurado. Por un lado, es la referencia a una gran urbe como Nueva York por parte de

un sujeto que se define a sí mismo como poeta; por otro, en cuanto a lo que consideramos más relevante del enunciado de Lorca, ese sujeto se dice a sí mismo *poeta* y, al hacerlo, se sitúa en el proceso de su enunciación lírica en una metrópolis-paradigma de la modernidad que es ajena y extranjera para ese sujeto en el doble sentido territorial y lingüístico de la extrañeza. A su vez, este enunciado parece plantear un oxímoron o, al menos, un sentido contradictorio capaz de ironizar sobre un vínculo en colisión en la medida en que no sería posible ser poeta en NY. O más exactamente: Nueva York es un acontecimiento que adviene como amenaza para el poeta, dado que las grandes ciudades condensan en sí el proceso de alienación propio de la modernidad capitalista.

Si la poesía tiene como una de sus más preciadas utopías la des-alienación del individuo, entonces se trata de un enunciado típicamente moderno, en el sentido marxiano según el cual lo moderno está preñado de su contrario, esto es, *poeta en Nueva York* es una antítesis: la poesía es lo contrario de la urbe, el poeta se opone a NY. Las relaciones entre una y otra, entre la poesía y las grandes ciudades, han dado siempre pie para que el poeta se aboque a ejercer una crítica acerba, corrosiva, despiadada, contra los efectos del capitalismo tan visibles en el texto de la urbe. Si la experiencia del poeta deviene una lectura de la ciudad, es porque la ciudad es un texto, una lengua, un discurso, un palimpsesto. Quizás “El hombre de la multitud”²³ de Edgar Allan Poe sea el texto emblemático que, en los umbrales de la modernidad, condensa el relato de muchedumbre alienada; un relato éste, en el que se efectúa además una referencia metaliteraria orientada, como reflexión, hacia la práctica de la lectura. En él Poe plantea que el hombre de la multitud no se deja leer, que camina y recorre las calles de una gran ciudad como Londres y es llevado y traído y, finalmente, devorado por esa corriente

humana; en realidad, habría que leer des-humana en algún sentido o, como plantea W Benjamin un sujeto autómatas que preanuncia al payaso del Luna-Park⁴, blanco de empellones, pisotones, empujado por la masa.

Hay, por tanto, una experiencia común a los tres poetas mencionados, aun si pertenecen a tres momentos bien diferenciados en el transcurso diacrónico de la modernidad: nos referimos al hecho de que esos sujetos están situados en una extraterritorialidad espacial y lingüística. El Londres de Poe es equivalente al Nueva York de Martí y Lorca: es *otro* lugar, por más que Londres simbolice el ligamen de una antigua metrópolis colonial, puesto que en ese relato funciona concretamente como la capital bursátil de un Imperio, la sede por antonomasia del dinero. El relato comienza a alterar a su modo la lengua en la que se escribe: el epígrafe en francés y la cita-clave en alemán y otra en griego son las salidas de Poe de su lengua materna. Las dos ciudades Londres y Nueva York se parecen bastante a una Babel de la modernidad, donde las diversas lenguas rearticulan el mito en función de los nuevos signos descifrables y legibles en otro caos cuya lógica es abiertamente mercantil y canjeable a través de una economía dineraria: Babel como compraventa, como operación financiera, como sede de una práctica de valores corrientes, como el bazar urbano de las mercancías: en *Versos libres* —que será el texto que leeremos de José Martí— el sujeto define esta babelización de las mercancías: *O al más alto postor, cual bestia en cueros/vende el rematador la mercancía./Feria es el mundo*⁵. La primera observación acerca de la lengua martiana. Notemos que, de un lado, el comerciante es descrito en términos infrahumanos cuya bestialización remite sin dudas a una visión bárbara de la modernidad, como si ésta con su progreso conservara todavía lo regresivo y, del otro, llamar “feria” al mercado no deja de ser un anacronismo que será

propio del estilo-Martí: un uso arcaizante de lo moderno pues la “feria” permite suponer una operación precapitalista en la medida en que los precios son negociables. Es la práctica del regateo lo que la “feria” propone y, de alguna manera, Martí acierta en la elección del término ya que el poema habla de la prostitución urbana a través de una analogía con las ofertas del remate. Pero el estilo acierta más allá de su ceguera: en el poema se comienza a regatear con la lengua, a no aceptar el precio de la oferta, la imposición del remate, las prerrogativas de una economía del dinero.

Las lecturas críticas han hecho hincapié, con toda justeza, en los principios morales de Martí confirmados en dos textualidades privilegiadas, a saber, en el texto de la vida, donde se puede leer el prócer-mártir y la cuestión del ideario revolucionario y -concretamente en lo que a *Versos libres*, que es nuestro objeto, se refiere- en el texto lírico donde se entreteteje lo que hay de correlativo con la persona empírica y pueda funcionar como su *alter ego*, construido en el espacio del poema; allí tiene lugar la siguiente confesión del yo poético que es (fue) leído como una expansión lírica de la persona biográfica: *Yo soy honrado. Y tengo miedo*. El lector supone -y no sería desacertado- que es el propio Martí el que habla en esos versos. Pero si la persona empírica ante la previsible pérdida de la honradez ha superado siempre ese peligro, el sujeto poético liga una experiencia presumiblemente real (en el sentido de efectivamente vivida como tal) con un plano imaginario tal; esto es lo que deja entrever en unos versos anteriores a los citados en los cuales el temor de esa pérdida se define en conjunción con el ámbito alegorizado de la ciudad: *¡Me espanta la ciudad ! Toda está llena/de copas por vaciar, o huecas copas !/¡Tengo miedo ! ¡Ay de mí ! de que este vino/ tósigo sea, y en mis venas luego/cual duende vengador los dientes clave!*⁶. Este poema es

“Amor de ciudad grande” considerado por muchos una de las composiciones-calve de *Versos libres*.

Quisiéramos detenernos en este punto de peligro para el sujeto en la ciudad en tanto *poeta en Nueva York* teniendo en cuenta que ese sujeto está fuera de su patria (Cuba en las garras de dos “águilas”: la colonia española y el otro imperio, EEUU) pero dentro de su lengua materna, un interior bastante particular pues está en contacto con “otras lenguas” que la extraterritorializan desde su propio adentro. El centro de nuestra indagación en *Versos libres* es la relación del sujeto en la ciudad en la línea marcada por una mirada alegórica como “facies hippocrática”⁷, como rostro fúnebre, esto es, la ciudad que envenena al sujeto. A propósito de veneno, Martí se inclina nuevamente por la voz arcaica: el tósigo (que es el *tóxicon fârmakon*) participa de una doble naturaleza que es moral y física al mismo tiempo, que afecta al alma y al cuerpo. A partir de esta zona de peligro, interrogar los *versos libres* para saber hasta qué punto el sujeto moderno, que allí aparece, ejerce la libertad como contraofensiva a la experiencia urbana en tanto amenaza de aquélla. Nos importa interrogar en la relación sujeto y ciudad, el poeta y Nueva York, el modo como, por debajo de una experiencia puesta siempre al límite, José Martí funda la ciudad moderna paradójica pero emblemáticamente en el destierro y hace de Nueva York la primera ciudad moderna de la poesía latinoamericana. Fundar aquí debe entenderse, menos en el sentido fuerte de “el fundador” o “el adelantado” que en el de aquél que procesa y elabora una experiencia que anticipa otras en la poesía latinoamericana: nuestra hipótesis es hasta qué punto Martí no sólo es un poeta moderno sino también hasta qué punto también es capaz de inscribir esa experiencia en el registro imaginario de nuestra cultura.

Martí ensaya evidentemente en su escritura la avidez del lector que descifra, asocia, describe, conecta e interpreta los signos de la tradición: de allí que en la densidad textual de sus *versos libres* pueda leerse, como en un palimpsesto, su polémica con Sarmiento. Al respecto, en el poema “Copa con alas”, se habla de la experiencia amorosa pero no ciertamente desde las prerrogativas románticas (aun cuando Martí parece no abandonarlas del todo) sino desde su inserción en esa experiencia devastadora y demoledora de la ciudad. Ese sujeto se lamenta y afirma: *perdí el mundo de vista, y sus ruidos/ y su envidiosa y bárbara batalla*⁸. La barbarie proviene de la ciudad, ése es su origen; ya no es el lugar utópico sarmientino, ese lugar nítidamente ideal -como escribe Julio Ramos— “de una ciudad y una vida pública racionalizadas”⁹. La experiencia urbana, y aquí Martí es moderno en el mismo sentido que lo es Baudelaire, no sólo es ruidosa y causa de ceguera/ enceguecimiento (la “envidia” de la que habla como siempre es procesada en un estilo arcaizante que apela a lo envidioso y a la pulsión escópica en cuanto modos de percepción afectados al sentido de la vista: perder la vista y envidia apuntan nuevamente a la moral y al cuerpo) sino también y sobre todo “bárbara”. Esta barbarie tiene al menos tres capas de sentido, lo que demostraría el carácter de una textualidad-palimpsesto en la que Martí elabora su concepción de la modernidad. Julio Ramos acierta en ver lo moderno como catástrofe en tanto metáfora-clave de *lo otro* por antonomasia *de la racionalidad*. Pero no habría que descuidar, además, la dirección señalada por Baudelaire, para quien lo moderno es la fuerza complementaria de lo antiguo, el proceso de interpenetración por el cual toda la vivencia vivida alrededor de lo nuevo trabaja por asemejarse a lo antiguo y por inyectarle a la reacción las dos maneras opuestas que se polarizan entre lo pasado y lo presente. Las prácticas de la barbarie están contenidas en lo moderno a partir de “esa forma

de deslumbramiento” -como la define Walter Benjamin- que es la mirada alegórica. La historia aparece como decadencia, como calamidad; deslumbra o destella como un fragmento desprendido y, a la vez, conectado con el pasado remoto (los pueblos bárbaros, la inscripción primitiva de la horda salvaje) o le pasado más cercano (la dicotomía sarmientina civilización vs barbarie). El tercer sentido corresponde a la escenografía moderna tal como la define Lewis Mumford en su libro *The City in the History*¹⁰ al plantear que entre 1820 y 1900 la destrucción y el desorden que tiene lugar en el seno de las grandes ciudades son análogas a un “campo de batalla”. Usamos el concepto de *escenografía* como la puesta en escena por parte de la escritura de este tipo de escenas urbanas atravesadas por la retórica de la guerra; desde esta perspectiva, la descripción de Mumford tiene la virtud de conectar los aspectos más visibles de la ciudad en el curso mismo de su transformación, captar su desarrollo a través de ensanches/remodelamientos/demoliciones, otorgándoles el valor de un proceso en expansión que construye y reconstruye pero a partir de la destrucción. *Versos libres* recurre más de una vez al imaginario de la batalla, a la figura del luchador/gladiador, a la guerra como instancia legítima de la lucha por la liberación política de su patria. La metáfora del “campo de batalla” de Mumford abre un espacio significativo en la medida en que se sobreimprimen, en el caso específico de José Martí, el texto urbanístico y el discurso *de y sobre* la guerra. Julio Ramos en “El reposo de los héroes”¹¹ y Arcadio Díaz Quiñones en “Martí: la guerra desde las nubes”¹² ya han analizado esta cuestión conectando, el primero, el discurso de la guerra con los aspectos autonómicos de la literatura (el nuevo espacio de la autonomía literaria) y, el segundo, quien tomando como punto de partida el tópico clásico de “las armas y las letras”, lo ligará a los modelos de “héroes” que Martí parece extraer de la literatura, la historia, la tradición

latinoamericana y los *prohombres* surgidos de la guerra civil de EEUU. Nuestro análisis se aprovecha de estas lecturas pero se orienta en otra dirección relativa a la premisa de la relación del poeta con la metrópolis.

Sylvia Molloy en un ensayo que consideramos imprescindible a instancias del vínculo entre la poesía de Martí y la figura de Walt Whitman (se trata de *Jose Martí reads Walt Whitman*¹³), define al poeta cubano de una manera obvia y, al mismo tiempo, sorprendente y lo hace al pasar, ya que parece no retomar esa definición en ningún otro tramo de su trabajo: lo llama *ese inveterado flaneur de las calles de New York*. Ya bastante se ha pasado revista al Martí *chroniqueur*, al periodista-corresponsal, el observador moderno de los acontecimientos de la actualidad en el centro de la escena moderna. Sin embargo, los *versos libres* puede documentar, en muchísimas de sus composiciones, no tanto el resultado de sus flaneries que van a parar a la crónica sino al callejeo en sí en su etapa previa al refugiarse nuevamente en el *interieur*-escritorio, es decir, en ese momento donde el flaneur deambula y se deja arrastrar por la masa (aunque en él aparece una definición más proletarizada que la de Baudelaire: la multitud para Martí es “un rebaño” de obreros que sale a la madrugada y que sólo puede volver a la casa por la noche). Lo que es sorprendente en la definición de Molloy es la cualidad que le atribuye: es un *flaneur inveterado*, esto significa, Martí es un flaneur indudablemente pero anticuado. Tal vez el atributo de “anticuado” puede referirse oblicuamente, en el ensayo de Molloy, a la denegación que Martí hace del amor homosexual de los poemas de Walt Whitman en una significativa “misquoting”, esto es, una interpretación que se quiere errónea. Sin embargo, nos parece que el atributo podría actuar en consonancia con el estilo-Martí y su recurrencia a la elección de una palabra arcaica o arcaizante para definir

los sentidos nuevos de lo moderno. Benjamin en su famoso ensayo sobre Baudelaire anota una observación valiosa: el apego del autor de *Les fleurs du Mal* por al aguafortista Meryon se debe a que éste sacó a la luz “el rostro antiguo de la ciudad sin abandonar uno solo de sus adoquines”. En este sentido, para Martí también lo moderno es esta contigüidad *deslumbrante* entre el pasado y el presente, lo antiguo y lo moderno, lo histórico y lo actual. Deslumbrante quizás porque un rostro aparece en lugar del otro o éste hace ver a aquél. Como diría Baudelaire de la música de Wagner: lo moderno es la sustancia (en el poema de Martí es el ruido de las grandes ciudades; no olvidemos que, partir de la sociología de los sentidos de Georg Simmel, hasta qué punto debió ser para el hombre moderno una experiencia de shock o de alucinación de la auditividad) y, lo antiguo, en cambio, es la construcción (en el poema, el tema de la barbarie).

Esta doble rostreadad de lo moderno es lo que está, a su vez, en el centro de la alegoría tal como la define Walter Benjamin en su *Trauerspiel*. Allí el crítico alemán plantea el arcaísmo como un vocablo propio del talante barroco en la medida en que su esencia es el ejercicio de una violencia que arrasa con los substratos propios de la lengua. Es sorprendente la reflexión que José Martí es capaz de formular en sus *Cuadernos de notas* en esta dirección, a saber, en aquella que recubre precisamente lo que nosotros denominamos más arriba “una consonancia” entre la práctica del flaneur anticuado y la práctica de la lengua arcaizante. El propio Martí escribe que un tal Manlau encontró en el Diccionario de la Academia más de siete mil palabras en desuso de las cuales más de cuatro mil resultaba que habían caído “en desuso injustamente”. Esta reflexión un poco formulada al pasar se vuelve de pronto una señal de cómo los ideales de justicia en el orden de las ideas y de la acción encuentran también en el

registro de lo lírico su lugar. Me refiero, claro, a “la justicia poética”. Pero, además, a la férrea decisión de un vocabulario que el uso -el lenguaje expuesto como mercancía en las ferias o remates como leemos en “Amor de ciudad grande” en tanto “frutas estrujadas”- somete a un poder desde ya arbitrario y, por ende, tiránico. En el mismo cuaderno 5 de los *Cuadernos de Apuntes* Martí escribe:

En las palabras, hay una capa que las envuelve, que es el uso: es necesario ir hasta el cuerpo de ella. Se siente en este examen que algo se quiebra, y se ve en lo hondo. Han de usarse las palabras como se ven en lo hondo, en su significación real, etimológica y primitiva, que es la única robusta, que asegura duración a la idea expresada en ella¹⁴

Los *versos libres* buscan el lenguaje capaz de expresar la visión de esa experiencia; González Echevarría¹⁵ lo plantea, en su ensayo sobre este libro inédito, en términos de un lenguaje que no puede articularse sino en una tensión irresuelta entre las armonías modernistas y la disgregación del sujeto moderno, entre el ritmo de la visión romántico-simbolista y la arritmia fragmentaria y discontinua de una nueva temporalidad: un desfasaje, en fin, que lleva al crítico mencionado a plantear certeramente que Martí es más moderno que modernista. A partir de la cita que acabamos de transcribir de sus *Cuadernos de apuntes*, leemos además otras inflexiones que consideramos cruciales respecto de la conformación de un lenguaje poético moderno, cuyo carácter fundacional puede leerse en la poesía escrita en español después de Martí. González Echevarría, entre otros críticos, confirma esta empresa: *Martí inaugura en Versos libres la poesía contemporánea de la ciudad (...) Versos libres es una*

*ruptura*¹⁶. El mismo Martí, también en sus *Cuadernos de apuntes* es plenamente consciente de esta fundación:

*Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakeapeare o el Cervantes los americanismos sino **aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, amedulladas** (...) Lenguaje del propio materno reciba el molde y de las lenguas que hoy influyen en la América soporte el necesario influjo con antejuicio suficiente para grabar lo que ha de quedar fijo en esta época de génesis, y diseñar lo que en ella se anda usando lo que no tiene condiciones de fijeza, ni se acomoda a la índole esencial de nuestra lengua madre, harto bella y por tanto poderosa, sobre serlo por su sólida estructura, para ejercer a la postre, luego del acrisolamiento, dominio sumo, tal ha de ser el lenguaje que nuestro Dante hable.*

Más adelante, Martí termina la reflexión afirmando que es ésta la literatura a fundar. Condensamos de las citas las nociones que nos interesa: 1. el rechazo del uso corriente en aras de una expresión honda y primigenia, es decir, no el envoltorio o la capa sino el cuerpo de las palabras (preanuncio de alguna manera del descubrimiento moderno de la poesía según Mallarmé); 2. la lengua materna y su relación con las lenguas extranjeras (nítida referencia a la extraterritorialidad propia de la modernidad) y 3. la idea recurrente de una lengua que “exprese” y “hable” (se trata, ahora, de recuperar las voces en función de un expresionismo “avant-la-lettre”). Esta tres vías formularían el carácter fundacional del lenguaje poético y sería redundante repetir, una vez más, la pasmosa

lucidez martiana frente al lenguaje. Lo que no sería redundante, creemos, es el hecho de que Martí encuentra en la ciudad la horma o el molde de nociones secularizadas en las que gravitan aún restos bíblicos y que Martí —en más de una oportunidad— denomina “odres” en alusión a los recipientes, las copas, los vasos y sucedáneos que la ciudad le ofrece al sujeto en su visión titilante de lo alegórico. Esta es la mejor metáfora que la ciudad presta a Martí en su fundación de lo moderno: dejar ver en las copas nuevas los cálices antiguos, es decir, dejar ver la dimensión de un sentido que se impone allí donde aparece, al mismo tiempo, su propia caducidad. Martí nos muestra Nueva York sin nombrarla para que la lengua haga de la elipsis la expresión del vacío que se genera en la experiencia urbana. De algún modo, en la tensión que se establece entre entre ethos y pathos, entre épica y lírica, *los versos libres* procesan de un modo visible (esto es, legible) la violencia de la vida urbana y son ellos mismos los blancos de las continuas agresiones que el cuerpo del sujeto padece en el proceso de su fragmentación:

*Cuando va a la ciudad, mi Poesía/ me vuelve
herida toda; el ojo seco/ como de enajenado; las
mejillas/ como hundidas, de asombro; los dos
labios/gruesos, blandos, manchados; una que
otra/ gota de cieno en ambas manos puras/y el
corazón, por bajo el pecho roto/ como un cesto
de hostigas encendido¹⁷*

El cuerpo de la Poesía con mayúsculas es, también, el cuerpo del poeta. Los versos finales del poema “La poesía es sagrada” define este proceso de fragmentación del sujeto: *¡Maldiga Dios a dueños y tiranos/que hacen andar los cuerpos sin ventura/ por do no pueden ir los corazones !¹⁸* Escisión del sujeto en un metro endecasílabo es el modo “en

extremo” con que Martí enfrenta los términos de una situación inconciliable recurriendo una vez más al recurso barroco de la paradoja. Esta escisión del sujeto es vista como una ruptura sustancial (sujeto roto en pedazos, restos, residuos, estrujado son algunos de los atributos más recurrentes en *Versos libres*). Y el estilo de Martí lleva esa ruptura del sujeto encabalgándolo al verso. De allí que el otro encabalgamiento entre el sentido y lo fonológico produzca cortes eléctricos en el plano de la sintaxis: el arcaísmo es la infracción al uso de las palabras y una labor espeleológica que remueve sus capas como si también la lengua demoliera, ensanchara y remodelara en analogía con las reestructuraciones de la ciudad. Trabajo urbanístico de la lengua, lo moderno deja ver el rostro de la muerte: en “Pórtico”¹⁹ se habla de una construcción arquitectónica en la cual entre “los toscos andamiajes y las nacientes paredes” aparece un “cráneo”. Las ciudades modernas devienen ciudades-sepulcro, ciudades-cementerio como en “Canto de Otoño”:

*Este es el santo Salem, éste el Sepulcro/
hombres modernos (...) Puede ansiosa/ la Muerte,
pues, de pie en las hojas secas,/esperarme
en mi umbral.con cada turbia/tarde de otoño
y silenciosa puede/irme tejiendo con helados
copos/ mi manto funeral²⁰.*

Es en este teatro de la muerte puesto en escena mediante la alegoría donde se vislumbra el papel protagónico de la temporalidad moderna que Martí define en el prólogo al Poema de del Niágara de Pérez Bonalde. Bajo esta mirada alegórica, la temporalidad deviene infernal y se seculariza en el espacio de la ciudad. Pero las grandes urbes no son el ámbito de las manifestaciones del Infierno, las grandes urbes son *el* Infierno mismo. Desde esta perspectiva, la

secularización del infierno en la ciudad lo lleva a escribir a su modo sus propias “flores del Mal”: en el poema “No, música tenaz, me hables del cielo”²¹ la referencia a Virgilio y la imagen del fuego determinan la ciudad como un “jardín infernal”. De este modo sus *versos libres* libran la batalla entre el bien y el mal, entre el cielo y la tierra, entre Dios y Satán o —como lo enuncia uno de sus poemas más emblemáticos— entre “yugo y estrella”. Los versos libres no sólo libran esta batalla espiritual sino también liberan al sujeto, como si se tratara de un ensayo de la libertad propia, de la culpa inculcada por *otra* religión: el Capitalismo. Inmuniza al sujeto contra las amenazas de este nuevo culto. “El padre suizo”²² es un poema clave de los *versos libres* porque Martí, casi de un modo escandaloso, confiere una dimensión heroica al suicidio: extraído de la crónica policial, el poema habla de un padre que mata a sus hijos y después se suicida. Ciertamente el padre suizo es la figura en negativo de Martí pero lo sorprendente es la relación empática —pese al tono impersonal remedando el discurso de la fuente periodística— que el poeta establece con ese *otro* que ejerce la voluntad y aun así, contra posibles contradicciones en su propio moral, no se duda en considerar heroica.

Todos estos rostros de la metrópolis que Martí lega a los poetas que vendrán después y a quienes, es evidente, les abre camino, pertenecen a New York. Desde este lugar de destierro transfiere no solamente una experiencia personal de proscripción sino también se habla de la *otra* proscripción propia de la gran ciudad, esa que irrumpe violenta con el rostro antiguo de la Historia. Se trata del mundo desencantado y secularizado donde los dioses han huido y la experiencia se vuelve, de pronto, universal: *El bochorno del hombre es mi bochorno* dirá en *Versos libres*. El “urbi et orbi” se reduce hasta la tautología: la ciudad es el mundo, ya no kosmos. Desde

esta perspectiva, Nueva York absorbe el contenido histórico: si Roma es el Imperio, si London es el Dinero, si París es la Cultura, entonces Nueva York es la central de mando de la *pax americana*. Desde esta central del poder, Martí anticipa la tensión de Vallejo entre lo urbano y lo rural, ese arco tenso entre estar afuera y adentro del lugar de pertenencia y de la lengua; anticipa la ciudades-cementerio de Girondo, el flâneur que deambula por las “residencias en la tierra” de Pablo Neruda, de la el Nueva York de la desolación de Federico Gracia Lorca, el New York goliardesco y polifónico de la poesía niuyorriqueña. Poeta en Nueva York: lugar real pero también imaginario. Como decir: *ubi* real y *ubi* figurado, en el cual la extraterritorialidad de la experiencia se inscribe en el imaginario latinoamericano.

Notas

- ¹ . Todas las citas referidas a este libro pertenecen a la siguiente edición: José Martí. *Poesía completa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Edición crítica, 1985. Nota editorial a cargo de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas del *Centro de Estudios Martianos*.
- ² . Nos referimos a todos aquellos trabajos de Georg Simmel que trabajan alrededor de la problemática urbana: sobre todo los dos que consideramos más relevantes: el ensayo “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” (Hay edición española en el libro *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, ediciones península, 1986) y el libro *Philosophie des Geldes* -es decir: *Filosofía del dinero*- Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.
- ³ . Citamos la traducción de Julio Cortázar de *Obras en prosa, Tomo I: Cuentos*. Barcelona, Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1969. pp.179-188.
- ⁴ . Se trata de un libro fundamental para el estudio de la lírica moderna cuyo título para la edición española es *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* de Walter Benjamin. Madrid, Taurus, 1980. En verdad, nos referimos a los tres ensayos benjaminianos que llevan por título: “En el país del Segundo Imperio de Baudelaire”, “Sobre algunos temas en Baudelaire” y “París, capital del siglo XIX”. La cita a la que aludíamos en relación a Poe pertenece al primero e estos

ensayos y se encuentra en el apartado llamado “El flaneur”. Transcribimos la cita completa: “En la descripción de Poe se prefigura lo que el Luna-Park, que hace de todo hombrecillo un excéntrico, pondrá más tarde en marcha con sus bamboleos y otras diversiones parecidas. Según él, las gentes se comportan como si sólo pudiesen exteriorizarse automáticamente”. p.69.

- ⁵ . Se trata del poema “Todo soy canas ya”. op.cit. pp142-143
- ⁶ . Op. cit. pp.89-90
- ⁷ . El concepto de alegoría que aquí usamos es la que elaboró Walter Benjamin en su libro *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990. Sobre todo en el apartado “El desmembramiento alegórico” del capítulo “Alegoría y Trauerspiel”. pp.151-234.
- ⁸ . op.cit. p.156.
- ⁹ . Julio Ramos desarrolla este tema en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina. literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1989. Y también en sus artículos “Trópicos de la fundación: Poesía y nacionalidad en José Martí” (pp.153-164) y “El reposo de los héroes” (pp.165-175) en: *Paradojas de la letra..* Caracas, Venezuela, 1996. Editado por Ediciones eXcultura (Asociación Civil Crítica de la Literatura y la Cultura Latinoamericana.
- ¹⁰ . Londres, Pelican Books, 1966. Es interesante otro libro de Mumford llamado *Perspectivas urbanas. (The urban Prospect)*, Buenos Aires, Emecé, 1969, en el cual el autor inglés continúa las “perspectivas” de análisis que surgen de su historiografía urbana. Sobre todo el capítulo “La ciudad que desaparece”.
- ¹¹ . Obra ya citada *Paradojas de la letra* . pp.165-175.
- ¹² . Díaz Quiñones. En: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*. Año 5, Número 9, enero-junio, 1997. pp. 33-55.
- ¹³ . Molloy, Sylvia. En: *The places of History. Regionalism revisited in Latin America*. Edited by Doris Sommer, Duke university Press, Durham and London, 199. pp.262-273.
- ¹⁴ . Respecto del *Cuaderno de Apuntes* pertenece a las *Obras Completas* de la Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, Tomo 21. La cita corresponde a la página 164.
- ¹⁵ . Se trata del excelente análisis del poema martiano desarrollado en su artículo “Martí y su *Amor de ciudad grande: notas hacia la poética de Versos libres*” En: *Nuevos asedios al Modernismo*. Edición de Iván Schulman. Madrid, Taurus, 1987. pp.160-174.
- ¹⁶ . Op. cit. de González Echavarría. Lo interesante de este autor es que describe esa ruptura en términos de una ruptura del Romanticismo; escribe al respecto: (para llevar a cabo esa ruptura) tuvo Martí que renunciar con gesto típicamente

moderno a la mitología poética del Romanticismo, que asignaba a la continuidad entre espíritu y naturaleza el papel de pretexto, de lenguaje anterior al poema. Tal renuncia hace de *Versos libres* una obra condenada a la imperfección y a la deficiencia, mientras que la poesía modernista (que había hecho del mundo artificial de la ciudad, pletórico de productos “finos”, de la industria incipiente manufacturados a base de materias primas importadas por el creciente colonialismo, una segunda naturaleza) ostentaba el lustre de su perfección”. pp.162-163.

¹⁷ . op.cit. pp.174-176.

¹⁸ . op. cit. p.166.

¹⁹ . op. cit. p.101.

²⁰ . op. cit. pp.186-188.

²¹ . op. cit. p.169.

²² . op. cit. pp.73-74.