

COLECCIÓN
ALMANAQUE
Serie
Profesor.a.e

ENSEÑAR A JOSÉ MARTÍ

an en fila
tre las filas
e abrazo a
cen que bebe
u propia sa
enseñanzas a

•
SUSANA ZANETTI

EDICIÓN AL CUIDADO DE:
CAROLINA SANCHOLUZ



VERA editorial cartonera

ENSEÑAR A JOSÉ MARTÍ



COLECCIÓN
ALMANAQUE
Serie
Professor.a.e

ENSEÑAR A JOSÉ MARTÍ

•
SUSANA ZANETTI

EDICIÓN AL CUIDADO DE:
CAROLINA SANCHOLUZ



VERA editorial cartonera

SUSANA ZANETTI, LECTORA DE JOSÉ MARTÍ

•
CAROLINA SANCHOLUZ

Lo primero que hay que hacer es desprocerizar a Martí para que podamos pensarlo con todas sus particularidades.

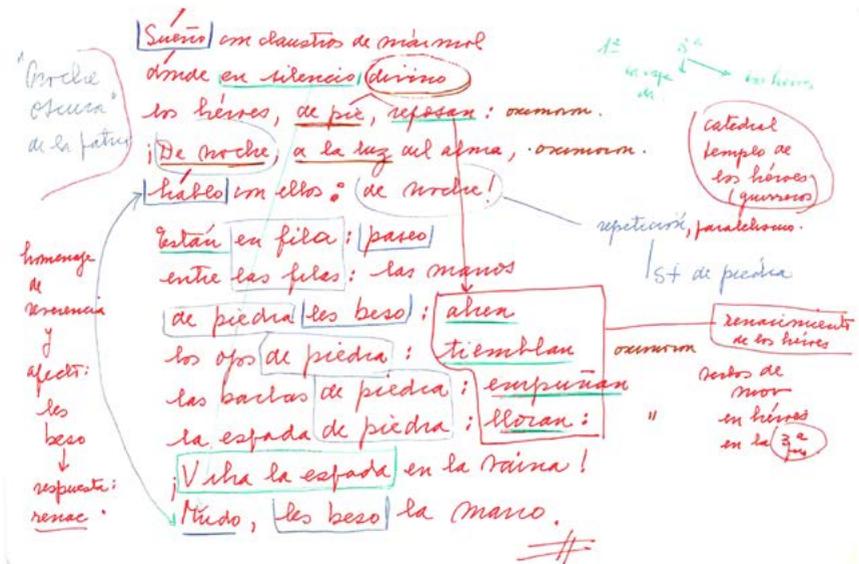
SUSANA ZANETTI

Susana Zanetti (1933–2013) fue una lectora intensa y apasionada. Leía con extremada fruición, en el sentido en que lo define el diccionario, esto es con placer y gozo intenso, desde Sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora, el Inca Garcilaso de la Vega y Bernal Díaz del Castillo; José Asunción Silva, Julián del Casal, Rubén Darío y Ramón López Velarde; Carmen Arriagada, Soledad Acosta de Samper y Teresa de la Parra, César Vallejo, Vicente Gerbasi, José Emilio Pacheco, José Donoso, José Gorostiza (y el repertorio se amplía prolíficamente, por supuesto, corriendo también los marcos geográficos de lo que llamamos literatura latinoamericana). De manera muy sostenida, fue una apasionada lectora de José Martí cuya poesía y otros textos como sus crónicas y sus *Diarios* fueron objeto central de sus clases. Susana ejerció la docencia con notable compromiso, fundamentalmente en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad de Buenos Aires, en la asignatura de Literatura Latinoamericana I.

En los momentos de rearticulación del campo de la literatura latinoamericana con el retorno de la democracia en nuestro país, no dudó en armar las valijas, repletas de libros inhallables que formaban parte de su biblioteca personal, de revistas y apuntes manuscritos, para ejercer la docencia en las Universidades de Rosario, Comahue, Mar del Plata, La Pampa, Salta, Córdoba donde dictó numerosos cursos de grado y posgrado, ocupándose asimismo de dirigir proyectos de investigación, de orientar a tesistas y a becarios, de formar a toda una generación de latinoamericanistas argentinos. Si las huellas de Susana en el ámbito nacional son profundas, sus tareas en la construcción del campo de la literatura latinoamericana se proyectaron a Chile, Brasil, Colombia, Venezuela, México, Perú, Alemania, España, países que la convocaron como profesora visitante, también como Jurado de premios internacionales o formando parte de comisiones académicas de importantes congresos como las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Su infatigable actividad docente en la Universidad Nacional de La Plata le valió su distinción como Profesora Emérita. Dirigió el Departamento de Letras y también la carrera de Doctorado en Letras. Además fue una de las fundadoras y directora de la revista *Orbis Tertius*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).

Susana organizó uno de los primeros Congresos de literatura de América Latina con proyección internacional en La Plata, el *Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí*, en 1991, que convocó a importantes especialistas de nuestro país y del extranjero y afianzó relaciones institucionales de intercambio y cooperación de la Facultad de Humanidades de la UNLP con otras instituciones. En 1993 fue la responsable de la creación de la Cátedra Libre José Martí de la Universidad Nacional de La Plata que organizó el *Coloquio Internacional José Martí* en el año 1998. De ambas actividades nos quedan libros, esos testimonios tangibles tan queridos por Susana, las *Actas del Congreso* (1994) y la compilación *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana* (2000). A ello

debemos sumar el conjunto profuso de clases que Susana dictó, en grado especialmente, pero también en cursos de posgrado donde la obra de Martí, su poesía, sus ensayos, discursos, cartas, *Cuadernos de apuntes* y los *Diarios de Guerra*, fueron el objeto central de múltiples asedios que constituyen otro importante acervo y archivo crítico indispensable para el campo de investigación y de enseñanza de la literatura latinoamericana. En este derrotero, este libro recupera una clase introductoria dedicada al poemario *Versos sencillos* de José Martí. A la desgrabación, transcripción y edición del texto le anexamos un material del archivo de la propia profesora: el escaneo de un manuscrito que revela la preparación de las clases dedicadas al poeta cubano.



Susana Zanetti. Manuscrito para el análisis de un poema de José Martí.

Continúa en página siguiente →

// y opuesto a mudi

|| Hableo con ellos de noche!

|| Están en fila: paseo

|| entre las filas: lloroso

me abraza a un máimol: "Oh máimol,

dicen que beben tus lágrimas

su propia sangre en las copas

venenosas de sus dueños!

¡que hablan la lengua probrida

de tus miferanos!; que comen

junto el pan del apotro,

en la mesa ensangrentada!

¡que pierden en lengua inútil

el último fuego!; Dicen,

oh máimol, máimol dormido

que ya se ha muerto tu raza!" #

alimento

demandas éticas
alimento - pan
eg.

Échame en tierra de un bote

el hombre que abraza: me ase

del cuello: barra la tierra

con mi cabeza: levanto

el brazo, ¡el brazo se luce

lo mismo que un sol! : resuena

la piedra: buscan el canto

las manos blancas: ¡del suelo

saltan los hombres de máimol!

Soy solo en oración
subordinada
y como objeto

problemas | culmine |
se accede

factos hemerol
lupo tradns
"nostalgia
de la braxaña"

situación de
inactividad

entre la del 68 por disputas pers - Hernández Heorles de
actividad ampliamente en JM (Draus)

Este manuscrito permite vislumbrar la preparación minuciosa de las clases de Literatura Latinoamericana I impartidas tanto en la Universidad de Buenos Aires como en la Universidad Nacional de La Plata. En este caso, remite al análisis del poema XLV de *Versos sencillos* de José Martí. La imagen ilustra lo que se desarrolla en la clase transcripta. El uso de colores le permitía a Susana señalar recursos retóricos y poéticos de manera diferenciada, para poder explicar cómo está hecho un poema, cómo lo que el poema dice no puede separarse de cómo está dicho.

Susana publica en las *Actas* de La Plata, por primera vez, un ensayo preciso y precioso dedicado a *Versos sencillos*: «Es pequeño—es mi vida». La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí, incorporado luego en el libro compilado por Mónica Marinone, *Leer en América Latina* en el año 2004. En 1994 se edita su trabajo «*Lucía Jerez* en el marco de la novela moderna hispanoamericana» en un número especial de la revista *Lateinamerika-Studien* coordinado por Ottmar Ette y Titus Heydeinreich. En este ensayo aborda el análisis de la única novela escrita por José Martí, conocida con el título de *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*, publicada por entregas y firmada con un seudónimo femenino. En 1996 aparece «*Lola, jolongo, llorando en el balcón*. La construcción del nosotros en los *Diarios* de Martí» incluido en el libro *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana*, editado por Noé Jitrik; en esta línea se suma su ensayo «El poeta en la guerra: *De Cabo Haitiano a Dos Ríos* de José Martí» en la revista venezolana *Actual* (1997). En el año 2000, en el volumen bajo su coordinación *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*, incorpora el artículo «Las lanzas coloradas: la crónica sobre Páez de José Martí», trabajo que ahonda luego en el año 2010 en un ensayo más amplio y poco difundido, «La conmemoración de las Independencias hispanoamericanas. El intelectual moderno y la guerra», donde se detiene en las figuras de Bolívar, San Martín y Páez cómo las únicas de la Independencia a las cuales Martí dedica discursos y crónicas de tono celebratorio. En el año 1980, en plena dictadura cívico-militar, edita una selección de José Martí, *José Martí, Ismaelillo. Versos sencillos*

y otras páginas, para Centro Editor de América Latina con un estudio preliminar de su autoría en un gesto de intervención crítica destacable en tiempos de oscuridad.

A Susana le gustaba situar su formación intelectual muy especialmente en la sostenida labor que llevó adelante el campo editorial argentino, donde trabajó como brillante editora, primero en la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y luego en el Centro Editor de América Latina (CEAL). Entre los años 1979 y 1983, imposibilitada de trabajar en el ámbito universitario por la dictadura, sorteó la censura, en muchas ocasiones asumiendo el riesgo personal de la tarea, en su trabajo editorialista como Directora de la *Biblioteca Argentina Fundamental* integrada por obras de literatura argentina, prologadas y anotadas. También como Directora de la colección *Las Nuevas Propuestas* dando a conocer textos de autores de nuestro país prohibidos o de circulación sumamente restringida. Ambas colecciones posibilitaron que un número importante de lectores accedieran a materiales de gran calidad: un espacio alternativo y de resistencia para el conocimiento de nuestra literatura y sus obras en momentos de franca intolerancia hacia el conocimiento en general.

En una entrevista maravillosa que Gabriela Tineo y Miguel Leyva Ramos le hicieron en el año 2003 leemos una afirmación que condensa no solo cómo concibe la poesía martiana sino también su modo de pensar en el alcance más amplio de la palabra poética:

Creo que los poemas de Martí, un gran poeta realmente, pueden facilitar el acceso a la complejidad y a la sencillez en la poesía. Digamos que permiten observar los diversos modos a través de los cuales las palabras operan en el interior de un texto y, fundamentalmente, un modo de trabajar el lenguaje que es imprescindible que los hispanoparlantes conozcan. No debe recortarse la posibilidad del conocimiento, el ingreso a la complejidad de la lengua, a la complejidad de los discursos. Y la poesía es, recordemos, una de las formas más altas y, por qué no, hermosa, de entrar en esa complejidad. Martí nos ofrece esta posibilidad. (Tineo y Leyva Ramos, 2003)

A partir de esta afirmación de Susana quiero aproximarme brevemente a dos de sus ensayos señeros sobre el poeta cubano: «“Es pequeño—es mi vida”. La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí» y «El poeta en la guerra: *De Cabo Haitiano a Dos Ríos* de José Martí». Ambos tejen una densa red de sentidos atravesada por ciertos tópicos recurrentes y por una metodología de indagación textual minuciosa conformada a través de la rica urdimbre de citas que iluminan la productividad de la lectura, tanto la de Martí como la de la propia Zanetti, lectora sensible y crítica literaria sagaz. El sentido más profundo que hilvana a ambos ensayos se advierte en el concepto que caracteriza como «tensión autobiográfica»:

Si los *Versos sencillos* se deslizan hacia la autobiografía, es sobre todo en cuanto ello posibilita la expansión de vínculos con frecuencia enigmáticos entre el sujeto y el mundo, entre los pasados y el presente, a partir de escenas que el lector recibe como surgidas de una historia individual, pero que se presentan reacias a la expresión de lo vivido en tanto resultado de un proceso definido y lineal. (Zanetti, 2004)

Precisamente la dimensión autobiográfica se escuda en la recurrencia estratégica de lo velado, veladura que también se halla presente en los *Diarios de guerra* martianos puesto que desafían los marcos supuestos del género como el registro objetivo del acontecimiento bélico para cimentarse en un singular cruce de guerra y poesía. Susana observa en los *Diarios* la construcción de una comunidad que propicia el deslizamiento del yo al nosotros que «se recorta y transfunde la compleja densidad de un sujeto, al resguardo del aparente secreto de un diario, para dar soporte y sentido a su función en la dirigencia revolucionaria» (Zanetti, 1997). Retoma y hace propias las reflexiones que Julio Ramos propone a partir de ciertos interrogantes claves para pensar la figura de Martí en su ensayo «El reposo de los héroes», donde se pregunta sobre las condiciones que hacen posible el pasaje del sujeto poeta al sujeto soldado (Ramos, 1996).

Condiciones que Susana encuentra también presentes en los *Versos sencillos* cuando se detiene en el análisis del poema XLV, conocido como «Héroes de mármol», para afirmar que la poesía permite devolverle a la palabra «todas sus dimensiones sociales y nacionales significativas» (Zanetti, 2004). Este pasaje de lo individual a lo colectivo, ampliado hacia lo general y universal, transmuta las vicisitudes y las percepciones de *Versos sencillos*, como puede percibirse en el poema XXVII, cuando el yo se vuelve comunitario y se desliza hacia un posible nosotros con los «valientes habaneros» que lo acompañan «a la boca de la muerte» ante el ataque del «sable del español».

Si en los *Diarios* emerge la figura del poeta en la guerra, en los *Versos sencillos* cabría invertir la imagen y pensar en el verso como puñal del poema V. Entre ambas textualidades, diario y poemas, cobra una nueva dimensión el tópico de las armas y las letras que Susana invita a leer en *De Cabo Haitiano a Dos Ríos* como «la concreción de una búsqueda, aferrada a algunos de sus presupuestos estéticos más firmes —el vínculo estrecho entre la poesía y lo real, entre acción y escritura» (Zanetti, 1997).

Me gusta pensar en las intervenciones críticas de Susana Zanetti desde lo que llamo su mirada luminosa: aquella que pone el foco, echa luz, articula renovados modos para leer a una figura tan canónica y canonizada como la de José Martí. La mirada luminosa es un dispositivo sensible de lectura que, a su vez, ilumina también su concepción ideológica de la intervención en el campo crítico y en la enseñanza de la literatura latinoamericana:

Yo diría que me interesa el rol, ciertas funciones que cumple el conocimiento, algunos autores en la literatura, en el sentido de que cuando se estudia a alguien con cierta profundidad y se le dedica tiempo, en el fondo esos textos se funden con uno. Incluso la figura imaginada es alguien muy cercano, es alguien en quien a veces se piensa, con quien a veces se dialoga. Sobre todo si son figuras que han tenido un rol y un modo de pensar la vida o sus vidas personales. (Tíneo y Leyva Ramos, 2003)

La apropiación que realiza Susana Zanetti respecto de Martí escritor, Martí poeta, logra su cometido: aproxima su figura a nuestro presente, lo «desprocesariza» para volverlo «alguien muy cercano», tal como lo afirma en la cita precedente y en la clase que aquí se reproduce dedicada a los *Versos sencillos*.

REFERENCIAS

- RAMOS, J.** (1996). *Paradojas de la letra*. eXcultura.
- TINEO G.** y Leyva Ramos, M. (2003). José Martí, una crítica apasionada. Conversando con Susana Zanetti. *CELEHIS*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, (15), 361–389.
- ZANETTI, S.** (1980). Estudio preliminar y selección a José Martí. En *Ismaelillo. Versos sencillos y otras páginas* (pp. 1–xxi). Centro Editor de América Latina.
- ZANETTI, S.** (1994). *Lucía Jerez* en el marco de la novela moderna hispanoamericana. *Lateinamerika-Studien*, (34), 181–196.
- ZANETTI, S.** (1994). Es pequeño—es mi vida. La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí. En *Actas del Congreso de Homenaje a José Martí* (pp. 105–122). UNLP.
- ZANETTI, S.** (1996). *Lola, jolongo, llorando en el balcón*. La construcción del nosotros en los Diarios de Martí. En Jitrik, N. (Ed./Comp.), *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana* (pp. 367–378). UBA.
- ZANETTI, S.** (1997). El poeta en la guerra: De Cabo Haitiano a Dos Ríos de José Martí. *Actual*, (37), 219–240.
- ZANETTI, S.** (2000). *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*. UNLP.
- ZANETTI, S.** (2004). *Leer en América Latina*. Marinone, M. (Comp.). El otro el mismo.
- ZANETTI, S.** (2010). Las lanzas coloradas: la crónica sobre Páez de José Martí. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (41), 229–250.

VERSOS SENCILLOS DE JOSÉ MARTÍ



José Martí escribe *Versos sencillos* entre 1889 y 1890 y se publican en Nueva York en 1891. ¿Por qué «sencillos» y cómo esta preocupación por la sencillez aparece en textos, ensayos y anotaciones de José Martí? Hay una reflexión de Martí que dice que la poesía ha de tener raíz en la tierra y base de hecho real. Pensamiento coincidente con la escritura de *Versos sencillos* y que nos interesa para ver qué transfiguración hay de eso real que menciona.

Después hay otro texto que pertenece a los fragmentos de los *Cuadernos de apuntes* martianos (en el volumen 22 de las *Obras completas*) donde dice: «Adoro la sencillez pero no la que proviene de limitar mis ideas a éste o aquel círculo o escuela, sino la de decir lo que veo, siento o medito en el menor número de palabras posibles, de palabras poderosas, gráficas, enérgicas y armoniosas» (OC, 1975:101). Aquí aparece también la idea de «decir lo que veo» o la relación con alguna experiencia de lo real.

Versos sencillos tiene tres poemas introductorios en los cuales el poeta expresa deseos o, mejor dicho, aparece presente la voluntad: «quiero». Y expresa un saber: «Yo sé». Estos tres primeros poemas como, en general, *Versos sencillos*, se presentan en modo Indicativo y en estos tres predomina el tiempo presente. En general prevalece el presente (alrededor del 75 % de los verbos usados). Luego notamos una tendencia hacia el futuro: verbos en futuro o bien formas verbales que indican futuro.

Estudiante: ¿por qué Martí usa tanto el modo Indicativo?

Zanetti: habría distintas cuestiones que plantear. Cuando se usa el Indicativo la afirmación sugiere cierta objetividad. El sujeto poético habla de un saber. Si yo hablo en presente del Indicativo no hay ninguna duda. Luego hay una distancia entre lo que puede surgir de deseos, de una subjetividad más marcada frente a una afirmación que, uno diría, proviene de una reflexión. Esa es una cuestión.

La otra es que *Versos sencillos* tiene que ver con ciertas experiencias personales referidas por Martí en otros textos y, por lo tanto, más allá de las construcciones que pudiéramos hacer con sus datos biográficos, simplemente él ha dejado esta relación presente. Estas experiencias personales se expresan en Indicativo pero no siempre aluden a situaciones concretas. Muchas refieren visiones, sueños, ensoñaciones. Entonces, allí interpreto que está diciendo que la realidad, la experiencia vivida tiene todas estas otras dimensiones que no integra desde la confesión.

En *Versos sencillos* se podrían trabajar las distancias de ese sujeto que construye una imagen de sí donde, por una parte, estaría la dimensión autobiográfica pero también se aproxima a lo que se llama, en cierto sentido, un autorretrato. Entonces allí aparecen con distinto espesor las distancias del sujeto en los diversos poemas. En cuanto estamos hablando de autobiografía, evidentemente, hay una construcción en la cual participa un pasado que se reconstruye, se reformula y rearticula. Esos fragmentos del pasado son de muy distinta hechura: son episodios aparentemente intrascendentes, impresiones de momento e, incluso, los mismos procedimientos de construcción tienen mucho que ver con la impresión. Sin embargo hay allí un trabajo que parece conjurar la fragmentación de un sujeto donde un hecho, nimio a veces, un instante, cobra el espesor de la permanencia que da el presente y que da el indicativo. Hay una demanda mayor de este sujeto que es buscar relaciones armónicas. Relaciones que se cohesionan y conjugan en el interior de una experiencia que daría como resultado esos tres primeros poemas

que están en presente. Pero es un presente, podríamos decir, de la escritura, como un resultado de ese proceso.

Ahí hay una suerte de enseñanza, algo que ese sujeto puede contener y transmitir, algo que ese sujeto puede poseer como su experiencia de vida. Claro que también hay una demanda de que esa experiencia pueda articularse armónicamente, se pueda unir. Sin embargo encontramos también la presencia de la contradicción, de las oposiciones. Hay procedimientos que usa Martí característicos de *Versos sencillos*: la tendencia a poner el efecto y la consecuencia primero y después una causa cuya relación solo se sutura a través de una interpretación. Queda una zona enigmática para los lectores. Hay un saber, un sujeto que afirma «yo sé esto». Pero no nos dice cómo lo sabe y por qué se relaciona una experiencia con otra. Vamos a ir analizando estas cuestiones.

Un aspecto importante se refiere a las cuestiones métricas. En *Versos sencillos* prevalece el uso de estrofas de cuatro versos octosílabos (cuartetos) y redondillas de las cuales Martí usa una amplia gama. La redondilla «propriadamente dicha» posee un esquema de rimas abab. Pero Martí también usa redondillas abrazadas abba y otra más denominada pareada: aabb. Pero no todos los poemas son redondillas como el XLV conocido como «Héroes de mármol» (aunque ninguno de los poemas lleva nombre sino numeración romana) donde Martí apela al uso del verso blanco, es decir, sin rima. Otro ejemplo es el poema XLIII donde la estrofa se construye como una sextina: una redondilla cruzada más un pareado. La redondilla está en los cuatro primeros versos:

Mucho, señora, daría
Por tender sobre tu espalda
Tu cabellera bravía,
Tu cabellera de gualda:
despacio la tendería,
callado la besaría.

Los dos últimos versos son pareados, constituyen un cambio marcado y el esquema de rimas queda entonces así: abba–aa. Los *Versos sencillos* tienen una gran variedad estrófica en cuanto a las combinaciones de las rimas. ¿Cuál sería la novedad martiana? La novedad es que usando una forma muy tradicional y muy popular como la redondilla y el octosílabo logra algo nuevo en el campo de la métrica y de la rima.

Otro aspecto a subrayar es la elección de verbos que tienen una intensidad de movimiento y la tendencia a suprimir algunos nexos. Suprime el «como» de la comparación lo cual contribuye a tornar enigmáticas algunas significaciones. Si nosotros pensáramos en un «como» quizás se podría encaminar más la interpretación. Pero está suprimido favoreciendo la metáfora.

En *Versos sencillos* desaparece casi del todo la complejidad sintáctica. Solo hay un hipérbaton muy marcado en el poema IX conocido popularmente como «La niña de Guatemala». La distorsión entre el ritmo y la sintaxis está colocada fundamentalmente en el poema XLV que mencionamos antes como «Los héroes de mármol» y, en el XLIII, el cambio más notable se percibe en el uso del subjuntivo y del potencial. En el uso de las rimas hay una tendencia a concretar vínculos entre rimas agudas y graves y tienen relevancia las rimas en eco. Una rima en eco se produce cuando una palabra que rima está contenida en la otra, por ejemplo, en el poema XVII que forma parte de una serie dedicada a la mujer (en este caso Eva). En la primera estrofa leemos:

Es rubia: el cabello suelto
Da más luz al ojo moro:
Voy, desde entonces, envuelto
En un torbellino de oro.

Se produce una oposición entre «moro» y «oro» y la palabra «oro» está contenida en «moro» creando una rima en eco. Hay muchos ejemplos, con lo cual se crean tramas en el interior de los poemas. Si por un lado *Versos sencillos* está construido desde el fragmento, desde la impresión, por otra parte se crean numerosas tramas de vínculos entre los

poemas a partir del léxico y especialmente de la sonoridad. Hoy sería difícil negar que el libro *Versos sencillos* pertenece a la poesía simbolista. La insistencia en los ritmos interiores es una característica de los simbolistas, muy presente en Paul Verlaine. Hay algunos poemas muy novedosos en la presentación de temas, en el modo de trabajar ciertos temas que a veces da ocasión a malentendidos. En el poema III leemos:

Busca el obispo de España
Pilares para su altar.
¡Es mi templo en la montaña,
El álamo es el pilar!

Y la alfombra es puro helecho,
Y los muros abedul,
Y la luz viene del techo,
Del techo del cielo azul.

El obispo, por la noche,
Sale, despacio, a cantar:
Monta, callado, en su coche,
Que es la piña de un pinar.

Martí hace un juego con la ambivalencia de la palabra «obispo», donde en la primera estrofa se refiere al prelado de la iglesia pero en la otra alude a un pájaro cubano que lleva el mismo nombre, obispo. Martí fue muy crítico del clero cubano que apoyaba al gobierno español. El poema cierra señalando esta cuestión aludiendo además al tópico de la naturaleza sagrada (templo), como en el famoso poema «Correspondencias» de Charles Baudelaire.

¡Díganle al obispo ciego,
Al viejo obispo de España
Que venga, que venga luego,
A mi templo, a la montaña!

Hay otra cuestión respecto de la sonoridad tan particular y tan nueva de los *Versos sencillos*, muy tramada en una tradición popular que los volvió muy conocidos por su transmisión oral. Los *Versos sencillos* se han folklorizado, en Cuba sobre todo: han entrado en una suerte de concepción de que son poemas en donde habría una lengua «espontánea», una lengua natural. También hay cierta insistencia de algunos críticos en destacar el uso de lo popular y hacer un Martí menos estetizante de lo que en realidad fue. Martí encontró puentes y equilibrios entre usos de lo popular y una dimensión simbólica de sus poemas muy notable.

La sonoridad es una forma de articular los poemas pero también me interesa otro tipo de articulaciones. Había mencionado que se perciben fragmentos de experiencias vitales que el poeta ha elegido y que suelen ser enigmáticos.

En Martí primero hay una fuerte conciencia y vivencia de la crisis. Vive el proceso de modernización que, además, experimenta como un momento de intensa crisis a la cual intentaría darle un sentido. Podríamos pensar la idea de estos momentos críticos o de crisis con el concepto de *kairos* que presenta Franz Kermode en su libro *El sentido de un final*.

Kermode reformula la idea de *kairos* en relación con la modernidad y la temporalidad. Entre los dos momentos de crisis que analiza, el comienzo y el fin, la idea de *kairos* permite darle forma al paso del tiempo. Por supuesto hay muchos modos: está el almanaque, la sucesión de las estaciones, el día y la noche, el reloj. Kermode toma una idea que pertenece a la ciencia respecto de la medición del tiempo que está dada por el «tic-tac». Para nosotros el tiempo pasa y hay un ritmo de la temporalidad que está dado por estas dos sílabas. La medición del tiempo, que es un problema del ser humano, presenta fracturas, blancos, un tiempo informe, digamos. Los *kairos*, los tiempos de crisis, son también oportunidades. Sobre todo serían tiempos con sentido porque se llenan de una experiencia fundamental para el sujeto y la sociedad.

Podríamos pensar que esas elecciones que aparecen en los *Versos sencillos* son esos momentos. Esos *kairos* que organizarían o permitirían una búsqueda del sentido.

Hay algo particular también en *Versos sencillos*. Un aspecto que señala uno de los críticos más importantes de Martí, el cubano Cintio Vitier, quien dice que ve los versos martianos como una suerte de «ensimismado monólogo», como si fueran fragmentos de un monólogo interior que se transforman en escritura.

Desde esta perspectiva también se pueden ver ciertos cambios de registro: en una redondilla se habla de algo y en la siguiente de otra cosa sin que podamos saber qué significado puede tener. Sin embargo, estas variaciones permitirían pensar al sujeto articulando una unidad o coherencia donde buscaría una remisión de una experiencia vivida en el recuerdo.

En *Versos sencillos* no aparece prácticamente un nosotros. La única relación que el sujeto dice con otro es con el verso, como leemos en la estrofa final del último poema, el XLVI, que dice: «Verso, o nos condenan juntos, / o nos salvamos los dos!». Hay también una búsqueda y una afirmación, en última instancia, de unidad con la naturaleza y de participación en experiencias colectivas que superan la del sujeto individual. Por ejemplo, en la segunda estrofa del poema III dice:

Con los pobres de la tierra
Quiero yo mi suerte echar:
El arroyo de la sierra
Me complace más que el mar.

Si nos fijamos en esta redondilla vamos a notar que es difícil establecer una relación entre los dos primeros versos y los que cierran la estrofa. Sin embargo hay una unidad sonora muy marcada por la rima y, por otra parte, el arroyo que tiene otro ímpetu, parece más humilde, tiene una dimensión menos grandiosa que el mar. En este punto, la búsqueda de unidad con los otros y con la naturaleza va a tener importancia en los *Versos sencillos* o bien porque está explícitamente formulada como en este poema o bien porque hay zonas importantes del recuerdo que remiten a experiencias sociales.

El movimiento de los *Versos sencillos*, si es que uno puede enhebrarlos en alguna consecución temporal, hacia el final presenta la emergencia de recuerdos de la infancia. Esos recuerdos tienen que ver con la guerra (la llamada Guerra Grande, también Guerra de los Diez Años, entre 1868 y 1878, de la insurrección cubana contra España) aunque no esté claramente especificada en los poemas. Son recuerdos de infancia un poco anómalos. Generalmente la infancia tiene que ver con reminiscencias felices o idealizadas. Aquí aparece todo lo contrario y de alguna manera en esta vuelta al pasado más lejano aparecen los «héroes de mármol» (a los que hicimos referencia) en el poema XLV que vamos a analizar con mayor detalle. Aparecería la guerra del 68 a través de la experiencia personal y luego a través de los héroes de esa guerra. Hay un regreso al pasado que incluye lo personal en la historia donde el poeta juega un rol fundamental.

La relación con el mundo natural, con la naturaleza, se puede considerar desde diversos ángulos. Primero con cierto matiz eglógico que, a veces, toman los *Versos sencillos*. Luego con lo que deja casi totalmente de lado como experiencia de la modernidad: lo urbano. *Versos sencillos*, en este sentido, es muy diferente a los *Versos libres*. Si bien aparecen menciones de lo urbano (el hotel, el bazar), son muy escasas. En general conforma un mundo natural que está compuesto por elementos de la naturaleza muy comunes. Elige siempre o casi siempre los mismos, que se reiteran, como el monte. En el léxico elegido estaría también la sencillez de los poemas.

Hay un espacio importante que es la tumba. Hay varias tumbas en los *Versos sencillos*. Está presente en el poema IX, «La niña de Guatemala», en el XLV y en otros como el poema XXIII donde leemos un vínculo entre tumba y naturaleza:

Yo quiero salir del mundo
Por la puerta natural:
En un carro de hojas verdes
A morir me han de llevar.

Aquí aparece un uso reiterado en *Versos sencillos* que es la relación entre el futuro y la muerte. Luego este espacio privilegiado que son las tumbas: la de los próceres (poema XLV), la del amor perdido (poema IX) y la del propio poeta (poema XXIII). Este uso del futuro que va a desembocar en la muerte se ve en muchos otros poemas donde hay desdoblamiento y ciertas duplicaciones que en general tienen que ver con la muerte, como podemos leer en el poema VIII:

Yo tengo un amigo muerto
Que suele venirme a ver:
Mi amigo se sienta, y canta;
Canta con voz que ha de doler.

Aparece este doble del poeta que es un muerto. En el poema IV, donde advertimos otro desdoblamiento, me interesa el final. Habla de una separación amorosa y recuerda la relación. En esa relación que recuerda coloca una suerte de diálogo, entrecomillado. Y lo interesante de este poema es que en algunas de las estrofas no sabemos quién habla:

¡Volveré, cual quien no existe,
Al lago mudo y helado:
Clavaré la quilla triste:
Posaré el remo callado!

Habla de un regreso pero está implícita también la idea de la muerte junto con el uso de los verbos en futuro que quería resaltar.

Es interesante en los *Versos sencillos* la concatenación de los poemas: cuáles son las relaciones que se pueden ir tramando y cuáles son los temas y las cuestiones que ingresan privilegiadamente.

Uno de los temas centrales es la relación del poeta con la poesía, sobre todo porque define la poesía, como podemos leer en el poema V, donde cada una de las estrofas comienza con definiciones de su modo de concebir el verso:

Si ves un monte de espumas
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas.

Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:
Mi verso es un surtidor
Que da un agua de coral.

Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido:
Mi verso es un ciervo herido
Que busca en el monte amparo.

Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,
Es del vigor del acero
Con que se funde la espada.

Si ustedes revisan el poema, por una parte van a notar las reiteraciones, el juego anafórico entre ver y ser y, por otra, un movimiento doble del interior del sujeto al exterior y viceversa en relación con la naturaleza y ese dolor que se convierte en un don hacia quien leería su poesía. Aparece una serie de metáforas que, por una parte, se refiere a elementos y materiales leves, muy refinados, la espuma y las plumas y esto sería, podríamos decir, la belleza que persigue la poesía, pero al mismo tiempo esos elementos, un tanto etéreos y leves, tienen capacidad incisiva, fuerza y vigor como se ve en la última estrofa.

Hay una cuestión importante en Martí: la tensión entre el imperativo de la lucha armada unido a su posible actividad militar y la inclinación, el deseo de la poesía. En el poema V parece conjugar

ambos requerimientos, ambos impulsos o ambas responsabilidades. Para Martí la belleza es un valor alto que tiene un carácter de permanencia e incluso de verdad que las cambiantes filosofías no consiguen alcanzar. Pero la poesía tiene como origen el dolor y a partir de ese dolor se entrega al mundo, como podemos ver en la metáfora del verso como ciervo herido, retornando al vínculo entre la palabra poética y la naturaleza.

Otro tema importante refiere a la experiencia amorosa. La mujer y el deseo ocupan un lugar notable ya que casi la mitad de los poemas de *Versos sencillos* tienen que ver con esta relación del poeta con lo erótico. Yo diría «lo erótico» porque estas relaciones están planteadas, en general, atendiendo a ciertas concepciones de lo femenino. En esa concepción de lo femenino se presentan ciertas figuras emblemáticas, entre ellas Eva que aparece mencionada en diversos poemas que conforman la serie que mencioné antes. Son los poemas XVI, XVII, XVIII, XIX y XX. Y en ellos se configura lo femenino vinculado en varias ocasiones al estereotipo de la mujer fatal. Solo en algunos momentos de *Versos sencillos* aparece esta concepción de lo femenino que se acerca a cierta energía y que es muy propia de la concepción de lo erótico de Rubén Darío pero que, de pronto, irrumpe también en Martí, como lo observa muy bien Guillermo Sucre en su libro *La máscara, la transparencia*.

No voy a detenerme ahora en esta serie porque quisiera, luego de este recorrido muy general por *Versos sencillos*, analizar el poema IX popularizado como «La niña de Guatemala» y, en un segundo momento, el poema XLV.

En el primer caso, se trata de un poema narrativo, como varios de los que integran el libro, que tiene que ver con una situación complicada de la propia biografía de Martí como lo fue su relación con María Granados durante su estancia en Guatemala. María Granados pertenecía a la alta sociedad y su padre había sido presidente del país. Ustedes se preguntarán por qué introduje un dato biográfico. Ya sé que esto en general no les gusta. Uno dice «La niña de Guatemala» y entonces hay una referencia concreta. Pero la pregunta

es por qué Martí introduce en su poesía un tema complicado, controvertido, qué significación tiene. Necesariamente tengo que aludir a esta cuestión, en parte porque en los estudios críticos está constantemente referida y fue un asunto escandaloso para su época. Gabriela Mistral, que escribió un ensayo famoso sobre los *Versos sencillos* publicado en La Habana en 1939 como estudio preliminar de la edición del libro de Martí, señala lo siguiente: «¿Por qué, me he preguntado muchas veces, el poeta sacaría de un tema trágico ese aire que parece silbado por un pastor o nada más que juego poético?». Y añade «Todavía yo no sé contestarme estas interrogaciones. Porque cuesta mucho ver a Martí en coplero del suicidio de su enamorada» (Mistral, 1939). Frente a la acusación de alarde o juego poético que esgrime Mistral, vamos a ver si nosotros podemos buscar otro sentido.

El poema anterior, el VIII, habla de la amistad. Hay en *Versos sencillos* una tensión entre la relación amorosa y la amistad. El poeta elige la amistad donde está además depositada la poesía. El poema siguiente, el X, es como una antítesis de «La niña de Guatemala». Se lo conoce como «La bailarina española» y se destaca por el color, el movimiento verbal, el ritmo, la sensualidad del cuerpo de la bailarina que es la imagen opuesta de la niña angelada del poema IX. «La niña de Guatemala» está construida a partir de una sinécdoque del vuelo y sobre ella, una metáfora. Dice:

Quiero, a la sombra de un ala,
Contar este cuento en flor:
La niña de Guatemala,
La que se murió de amor.

Por una parte Martí recurre al cuento de hadas, como si todo el conflicto amoroso se disolviera en ese clima del cuento de hadas. Las formas verbales que elige, como el comienzo de la segunda estrofa, «Eran de lirios los ramos», donde el verbo «eran» nos remite a las fórmulas de los cuentos. Es algo que podemos leer como elección de algunos poetas simbolistas. La construcción del poema está realizada

sobre un ordenamiento de lo narrado (el poema se presenta como cuento) que se va entramando con cambios en la elección estrófica y con la alternancia de la historia que causa el suicidio y luego el final que es el entierro, el cortejo fúnebre. La causa y la consecuencia que, en general, en *Versos sencillos* tienden a disolverse, a quedar velada, aquí aparecen en escena. Sin embargo, primero se enuncia la consecuencia y luego la causa con un movimiento que va haciendo desde el presente hasta el tiempo inmediatamente anterior. Hay tres tiempos en «La niña de Guatemala». El primero es el tiempo del entierro con un estribillo que va variando: «La que se murió de amor» (primera estrofa), «Ella se murió de amor» (tercera estrofa), «Yo sé que murió de amor» (estrofa 7), «A la que murió de amor» (estrofa final). Hay una alternancia temporal entre el presente y los pretéritos. Se utilizan mucho las reiteraciones, las construcciones anafóricas, los paralelismos marcados. La segunda estrofa está en pretérito imperfecto:

Eran de lirios los ramos,
Y las orlas de reseda
Y de jazmín: la enterramos
En una caja de seda.

Es el momento del entierro, concentrado en las flores blancas (lirios, jazmín) que aluden a la pureza y con rimas en eco (ramos–enterramos y reseda–seda), en versos encabalgados que, evidentemente, estetizan la muerte. En la tercera estrofa comienza a contar la historia. Dice:

... Ella dio al desmemoriado
Una almohadilla de olor:
El volvió, volvió casado:
Ella se murió de amor.

Hay una insistencia en ciertas repeticiones sonoras como la m y la v, repeticiones anafóricas como el verbo «volvió». Y en esta estrofa parecen reunirse el comienzo de la historia y su final trágico.

Otra alternancia significativa se advierte en los pronombres personales: él/ella. La voz poética se distancia de la primera persona para narrar lo que en la primera estrofa designa como «cuento en flor». La siguiente estrofa (la cuarta) regresa a la escena del entierro:

Iban cargándola en andas
Obispos y embajadores:
Detrás iba el pueblo en tandas,
Todo cargado de flores.

Es una estrofa con predominio de acentuación grave, también con una rima en eco (andas–tandas) y con una sonoridad muy marcada. En la estrofa quinta vuelve a la historia y la introduce mediante el uso de puntos suspensivos, como vimos en la tercera estrofa. Dice:

... Ella, por volverlo a ver,
Salió a verlo al mirador:
Él volvió con su mujer:
Ella se murió de amor.

La historia amorosa se cuenta en pretérito perfecto. Entonces, retomando la triple temporalidad, encontramos el uso del presente de la enunciación del poema, luego el pretérito imperfecto que tiene que ver con el entierro y, finalmente, la historia amorosa de un pasado anterior, en pretérito perfecto. Esto es importante porque se establece una distancia: el pretérito perfecto es un tiempo puntual que enuncia una acción terminada definitivamente; el pretérito imperfecto de las escenas del entierro tiene otra duración que parece alcanzar al presente. Por otra parte, este sujeto de la enunciación se hace cargo de la historia. Está hablando de algo que le ha ocurrido a ese «él» pero, en la estrofa sexta, retorna la voz en primera persona del inicio del poema combinando la temporalidad del pretérito imperfecto y del pretérito perfecto en una afirmación importante: «Era su frente ¡la frente/que más he amado en mi vida». La estrofa séptima recrea la escena del suicidio:

... Se entró de tarde en el río.
La sacó muerta el doctor:
Dicen que murió de frío:
Yo sé que murió de amor.

Aquí vuelve a la historia anterior, a la consecuencia de «Él volvió, volvió casado» (estrofa tercera). El que enuncia en el poema vuelve a asumir la primera persona con la afirmación «Yo sé» pero, además, variando el estribillo. Luego usa el pretérito perfecto con repeticiones y construcciones paralelas como se observan en los versos terceros y cuarto de la estrofa séptima. Veamos las dos estrofas finales:

Allí, en la bóveda helada,
La pusieron en dos bancos:
Besé su mano afilada,
Besé sus zapatos blancos.

Callado, al oscurecer,
Me llamó el enterrador:
¡Nunca más he vuelto a ver
A la que murió de amor!

Estas dos últimas estrofas unen las dos historias. El poema en general casi no tiene adjetivos. Por eso cuando aparecen acentúan la importancia de la significación. Hay algunos adjetivos que son estereotipados: la bóveda helada, la mano afilada, los zapatos blancos. Pero otros, como el «bronce candente» de la estrofa sexta que alude a la frente de la amada y connota la pasión, tienen otro peso apoyado además en la sonoridad. El desenlace en la tumba de la última estrofa establece relaciones complejas con la estrofa que inicia el poema, con esa voz poética que afirma «Quiero a la sombra de un ala,/contar este cuento en flor» porque pareciera que la mujer amada, a la que nunca más vio, tiene una presencia en otra dimensión, «a la sombra de un ala», con el juego que hace la voz poética entre

contar y cantar que se vincula mucho con todo el libro dado que, en general, son poemas narrativos. Se está hablando de un cuento que se convierte en canto a partir de este personaje femenino.

«La niña de Guatemala» se puede pensar como una estetización de la muerte y se podría vincular con algunas dimensiones del prerrafaelismo. La llamada «Hermandad prerrafaelista» estaba conformada por pintores y poetas. Uno de sus principales integrantes fue Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), poeta y pintor. ¿Cuáles son los vínculos que tiene el poema IX de Martí con el prerrafaelismo? Por una parte, una imagen femenina que vuelve a figuras muy idealizadas, entre ellas la Beatriz de Dante Alighieri. Son figuras que tienen un carácter ideal. Ese ideal femenino generalmente tiene connotaciones místicas y un carácter inalcanzable. Muchas veces son figuras de mujeres muertas. Hay un célebre cuadro que es una representación de Ofelia en el agua, muerta, yacente, rodeada de múltiples y bellas flores. La pintura es de otro de los miembros de la hermandad Prerrafaelista, el pintor John Everett Millais que toma como modelo a la esposa de Rossetti para realizar el cuadro, uno de los más famosos de los prerrafaelistas donde se nota una clara estetización de la muerte. Los cuerpos femeninos bellos, yacentes, la muerte en el agua, coinciden en el cuadro y en el poema martiano. Evidentemente el poema tiene cierta zona perversa: esta estetización de la muerte, este recuerdo, este asumir una situación tan conflictiva, el rol que va a jugar este personaje convertido en ángel y casi como un ángel guardián de la posibilidad de convertir el cuento en canto, como si fuera un soporte de la poesía, sugiere cierta capacidad develadora de la palabra poética.

El poema está construido sobre la anáfora fundamentalmente. Hay un modo de operar con la redondilla que crea rimas al comienzo y al final del verso que son importantes. Pero quiero destacar la cuestión del ritmo.

En general notamos muchos cambios en los ritmos del poema. Utiliza dos ritmos de redondilla que son el trocaico y el dactílico. En el trocaico el acento rítmico cae en la tercera y en la penúltima sílaba. Se lo esquematiza así: 0000000. En el dactílico el acento

rítmico cae en la primera sílaba, en la tercera y en la penúltima: $\acute{o}o\acute{o}o\acute{o}o\acute{o}$. Hay diferencias entre ambos ritmos. Se suele decir que el ritmo trocaico es más sereno y el dactílico, en cambio, más impetuoso y dramático. El poema «La niña de Guatemala» consta de 36 versos; 16 son de ritmo trocaico, 8 de ritmo dactílico. Pero también encontramos formas mixtas como la que notamos en el verso final de la estrofa 6: «Que más he amado en mi vida». Lo que me interesa es que puedan notar que hay cambios de ritmo. Y para ello les recomiendo que lean los poemas en voz alta porque los acentos suelen fluir normalmente cuando uno los lee a viva voz.

El poema IX, por otra parte, no es de aquellos cuyo punto de partida es una impresión sino momentos que tienen otra envergadura. Es también el único poema donde se puede identificar la figura femenina (las otras son más bien indeterminadas o tienen nombres bíblicos como Eva, Agar). En «La niña de Guatemala» hay una referencia concreta, una historia que se cuenta con todos sus avatares y aparece un personaje claramente definido.

En general en *Versos sencillos* son muy pocas las menciones de lugar. Es más, Cuba aparece de modo indirecto. El poema inicial dice «Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma» que no es necesariamente una mención estricta de Cuba. En el poema XXVII se mencionan a los «valientes habaneros»; en el poema III se nombra a España. El poema IX hace una referencia explícita al espacio desde la primera estrofa cuando, en el tercer verso, la voz poética menciona a «la niña de Guatemala».

En esta muy notable estetización del tópico de la muerte en la poesía hispanoamericana hallamos también el tópico de la tumba que hemos mencionado ya y que se presenta una y otra vez en *Versos sencillos*. Me gustaría detenerme ahora en otra figuración de la tumba. Esta vez como mausoleo como podemos advertir en el poema XLV, «Los héroes de mármol».

El poema está construido en verso blanco, sin rima, con octasílabos sueltos que conforman tres estrofas de variada extensión. Es un uso muy excepcional del verso octosílabo ya que en Martí siempre lo

encontramos en formas estróficas fijas como las redondillas. En este poema hay otro trabajo y, si bien está dividido en tres partes, notamos muchas relaciones por la sintaxis, la puntuación y el ritmo que nos puede hacer pensar en otras agrupaciones posibles de los versos. El poema alude a una visión, a un sueño que remite a su vez a una etapa heroica, a un pasado histórico. Esta cuestión se vincula con la épica medieval, con poemas alusivos al monumento funerario de mármol o de piedra. Generalmente describen figuras yacentes y el ámbito suele ser un espacio sacro, como una iglesia, donde están las tumbas de los guerreros. En cambio en el poema XLV los guerreros están de pie. Es un poema narrativo que, por una parte, tiene mucho de imprecación y de demanda: el sujeto poético establece un diálogo con los héroes de mármol y recibe una reacción violenta de estos próceres, como preludio de la acción, de la resurrección quizás de la acción guerrera. La peculiaridad realmente excepcional de este poema se advierte en el vínculo extraño entre el ritmo y la sintaxis. Un ritmo muy violento, muy dramático que, en realidad, evidencia o acompaña desde lo sonoro esa lucha, esa violencia que el propio poema tematiza. El poema está trabajado sobre los verbos que a veces tienen sentidos contradictorios. La característica es la insistencia en los verbos al final. Leo el poema completo y lo iremos analizando con mayor detenimiento:

XLV

Sueño con claustros de mármol
Donde en silencio divino
Los héroes, de pie, reposan:
¡De noche, a la luz del alma,
Hablo con ellos: de noche!
Están en fila: paseo
Entre las filas: las manos
De piedra les beso: abren
Los ojos de piedra: mueven
Los labios de piedra: tiemblan
Las barbas de piedra: lloran:

¡Vibra la espada en la vaina!:
Mudo, les beso la mano.

¡Hablo con ellos, de noche!
Están en fila: paseo
Entre las filas: lloroso
Me abrazo a un mármol: «¡Oh mármol,
Dicen que beben tus hijos
Su propia sangre en las copas
Venenosas de sus dueños!
¡Que hablan la lengua podrida
De sus rufianes! ¡Que comen
Juntos en pan del oprobio,
En la mesa ensangrentada!
¡Que pierden en lengua inútil
El último fuego! ¡Dicen
Oh mármol, mármol dormido
Que ya se ha muerto tu raza!»

Échame en tierra de un bote
El héroe que abrazo: me ase
Del cuello: barre la tierra
Con mi cabeza: levanta
El brazo, ¡el brazo le luce
Lo mismo que un sol!: resuena
La piedra: buscan el cinto
Las manos blancas: ¡del soclo
Saltan los hombres de mármol!

Hay momentos que van a estar marcados por el cambio en las estructuras y por la reiteración de algunas de estas estructuras. Por ejemplo, el estribillo: «Hablo con ellos: de noche». Cuando aparece por segunda vez se suprimen los dos puntos y se sustituyen por una coma. En esta lucha entre el ritmo y la sintaxis prevalece el ritmo pero, en el fondo,

es el lector quien elige. Es muy difícil leerlo de acuerdo al ritmo pero, de todos modos, se impone. Hay un trabajo de ruptura del verso: en el sentido de la rima (el poeta elige los versos blancos) pero también en los encabalgamientos constantes entre los versos.

Es un poema importante y complejo en su interpretación por la relación del propio Martí con algunos héroes de la Guerra Grande o Guerra de los Diez Años que luego van a formar parte del ejército insurrecto que organiza Martí en 1895, entre ellos, el General Máximo Gómez y José Antonio Maceo. En general las interpretaciones de este poema privilegian el homenaje: la respuesta violenta e indignada de los seres de mármol al reclamo es fabulada por el poeta que, al mismo tiempo, responde con la misma violencia de sus versos. Hay toda una imaginería de fábula que distancia y mediatiza la relación muy directa con estos personajes aludidos, muchos de ellos, los más importantes, vivos y activos. Hay alusiones a la situación de opresión colonial: «Dicen que beben tus hijos/ Su propia sangre en las copas/ Venenosas de sus dueños!/ ¡Que hablan la lengua podrida/ De sus rufianes!». El verso también posee esa potencia que tienen los héroes de mármol aunque no tiene la misma capacidad de violencia: quien limpia la «lengua podrida» es generalmente el poeta más que un guerrero. Al mismo tiempo que es también el verso el que permite despertar y hacer reaccionar a estos héroes que no pudieron limpiar la lengua podrida. Se establecen tensiones y significaciones muy antitéticas y complejas. Son importantes las exclamativas, por ejemplo «¡Vibra la espada en la vaina!» (Primera estrofa) y en la estrofa siguiente «¡Hablo con ellos, de noche!», pero entre ambos versos exclamativos hallamos al sujeto «mudo» («Mudo, les beso las manos.»). Esta reverencia a los héroes aparece aquí muy marcada por el adjetivo «mudo», en la tensión entre «Hablo con ellos» y «Vibra la espada...». Los héroes saltan del soclo movidos por la palabra del poeta y por el ritmo del poema. La palabra «soclo» deriva de un galicismo y es un neologismo que quiere decir zócalo. Asimismo hay enumeraciones de movimientos que se ven claramente en la colocación de los verbos en la última estrofa, desde el inicio

hasta el final: échame–barre–luce–resuena y luego buscan–saltan que le imprimen una intensidad rítmica notable al poema.

Otro aspecto que podemos señalar es la relación que se establece entre la noche y el mármol del cual solo al final se va a destacar su blancura. El blanco del mármol del final se opone a las menciones a la sangre que hay en los versos que citamos antes, «Dicen que beben tus hijos/ Su propia sangre en las copas», o aquel que dice «En la mesa ensangrentada». Hay ciertos vínculos que nos remiten a la estética parnasiana: imágenes muy definidas de figuras como estatuas, materiales duros como el mármol. Lo interesante es el efecto: en ningún momento se disuelve el peso y la contundencia de estas figuras que son, al mismo tiempo, una visión.

En este poema XLV, casi al cerrar el libro, hay una demanda de salvación. Una salvación que no tiene proyecciones universales sino que está concentrada en cierto grupo que, cualquiera hubiera pensado, eran los cubanos de la isla. Sin embargo la cuestión era más complicada porque había tensiones (como las hay ahora) entre los grupos de cubanos en el exilio y entre los cubanos de Cuba. Esto es importante en el momento en que José Martí decide entregarse completamente a la lucha ya que uno de sus mayores desafíos era lograr reunir a todos los cubanos, de acá y de allá, para que juntos pudieran llevar adelante la guerra de independencia.

Estudiante: ¿cuánto duró la primera guerra de independencia?

Zanetti: la guerra duró diez años, entre 1868 y 1878. Por eso se la llama Guerra de los Diez Años y también Guerra Grande. Martí se refiere a ella en numerosos textos pero en el poema XLV pareciera que se están procesando también sus conflictos entre militares e intelectuales aunque asumiéndose absolutamente como poeta. Podríamos decir que cobra dimensión nacional el sueño heroico: si la poesía impulsa a la acción, si puede hacer renacer a los héroes de las empresas guerreras del pasado, puede también regenerar la palabra devolviéndole todas sus dimensiones sociales y nacionales significativas.

Hay otros poemas que se articulan con la experiencia de la guerra, con referencias a vivencias del inicio de la guerra de 1868, como podemos notar en los poemas XXVII, XXVIII, XXXI. Así en el poema XXVII se nombra al «enemigo brutal» y al «sable del español» en una escena de intensa violencia y represión donde también hay lugar para la transmutación de lo individual a lo colectivo ampliado hacia lo general y universal. Cito dos estrofas para que se vea más claro este pasaje:

No hay bala que no taladre
El portón: y la mujer
Que me llama, me ha dado el ser:
Me viene a buscar mi madre.

A la boca de la muerte,
Los valientes habaneros
Se quitaron los sombreros
Ante la matrona fuerte.

De una estrofa a la otra la figura de la madre, tan marcada por la reiteración («me ha dado el ser», «mi madre»), se transfigura en esa otra que se nombra acudiendo a la palabra latina matrona que connota, en el lazo familiar, el linaje y hace posible la relación con otros antepasados, otros «padres» diseñadores de una estirpe con la que se tienen deberes. En un nivel elevado serían los «héroes de mármol» y, en otro, son los surgidos en la cotidianidad de la guerra. Los encontramos en varios poemas en los cuales la exigencia ética ante la patria subordina el afecto individual. Así sucede en los poemas XXVIII y XXXI. En la estrofa final de este último dice:

Vamos, pues, hijo viril:
Vamos los dos: si yo muero,
Me besas: si tú... ¡prefiero
Verte muerto a verte vil!

La exigencia ética se objetiva y generaliza en el episodio del padre muerto («un bravo de guerra», poema XXVIII) que desde la tumba mata al hijo traidor. En el poema XXX se cuenta un episodio que nos remite a un recuerdo de la infancia. No aparece en primera persona sino que el sujeto es un niño que asume un compromiso y lo proyecta hacia el futuro ante la visión del esclavo muerto. Por un lado, hay un movimiento que llega a un momento lejano, de la infancia; por el otro, ese movimiento va también hacia la historia. Ambos se van cruzando. En este poema es interesante la representación de la naturaleza que, por una parte, se muestra indiferente al sufrimiento de los esclavos pero que, por otra, pareciera hacerse cargo de la violencia. Hay un sujeto de la enunciación diferente al sujeto del enunciado pero que puede reconocerse en ese niño que proyecta su promesa y compromiso hacia el futuro. Leo las dos redondillas finales que dicen:

Rojo, como en el desierto,
Salió el sol al horizonte:
Y alumbró a un esclavo muerto,
Colgado a un seibo del monte.

Un niño lo vio: tembló
De pasión por los que gimen:
Y, al pie del muerto, juró
Lavar con su vida el crimen!

Todos estos poemas que fuimos señalando en relación con la infancia se caracterizan por su indeterminación. Lo mismo ocurre con algunos otros recuerdos, como aquellos que se refieren a su experiencia temprana de destierro en España. Por ejemplo, el poema VII reúne una serie de alusiones históricas a los españoles: «Para Aragón, en España,/ tengo yo en mi corazón/ Un lugar todo Aragón/ Franco, fiero, fiel, sin saña». Allí, en ese conjunto de recuerdos personales, aparecen referencias a hechos históricos. Dice: «Estimo

a quien de un revés/ echa por tierra a un tirano: lo estimo, si es un cubano; lo estimo, si aragonés». En este poema y en varios otros están presentes las ideas de Martí respecto de lo que debe ser la revolución futura en Cuba y notamos la firme convicción de que el español no es enemigo si no está contra la república cubana. Recuerda episodios que se pueden vincular, por ejemplo, a una defensa de sus fueros que habían hecho los aragoneses en 1591 contra Felipe II y también a un episodio de la resistencia de Zaragoza en 1874 frente al golpe militar en contra de la Primera República española.

Los *Versos sencillos* van diciendo claramente las elecciones martianas en el campo social, podríamos decir, y siempre a través de exigencias éticas. Pero todo esto pensado, evidentemente, por un sujeto que apuesta a la búsqueda de la belleza y de la armonía que, en última instancia, descansa en cierto tratamiento de las palabras y no en las palabras en sí.

Vamos cerrando la clase por hoy, donde quise alternar el análisis de algunos poemas, en particular, y del libro, en general.

REFERENCIAS

- KERMODE, F.** (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa.
- MARTÍ, J.** (1985). *Poesía completa*. Edición crítica. Letras Cubanas. (Todas las citas de los poemas de Martí proceden de esta edición).
- MARTÍ, J.** (1975). *Obras completas*. Vol. 19, 21 y 22. Editorial de Ciencias Sociales. (El volumen 19 contiene los *Diarios*, el 21 el *Cuaderno de apuntes* y el 22, *Fragmentos*).
- MISTRAL, G.** (1939). «Los “Versos sencillos” de José Martí». En Martí, J, *Versos sencillos*. Publicaciones de la Secretaría de Educación (La Habana).
- SUCRE, G.** (1975). *La máscara, la transparencia*. Monte Ávila.
- VITIER, C.** y García Marruz, F. (1969). *Temas martianos*. Biblioteca Nacional José Martí (La Habana).

SOBRE LA AUTORA Y LA EDITORA



SUSANA ZANETTI

(Merlo, 10 de noviembre de 1933 – Buenos Aires, 20 de agosto de 2013). Ensayista, crítica literaria, editora, investigadora y docente universitaria destacada en el ámbito de la literatura de América Latina. Su larga trayectoria en la labor docente se concentró en las

cátedras de Literatura Latinoamericana I de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras, especialmente en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de La Plata. Como editora fue significativo su paso por EUDEBA y por el Centro Editor de América Latina donde desarrolló colecciones populares de literatura argentina y latinoamericana. Formó a varias generaciones de estudiosos de literatura latinoamericana. Sobresalen sus trabajos sobre el Modernismo, José Martí y Rubén Darío; en sus últimas investigaciones abordó la ficcionalización de la lectura en la novela latinoamericana y la construcción de lectoras y lectores, políticas de lectura y circulación de libros en América Latina desde fines del siglo XVIII hasta finales del siglo XX. Este tema fue motivo central de su formidable libro *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina* (2002) y *Leer en América Latina* (2004), volumen que reúne una serie de ensayos que abarcan desde el Modernismo hasta las más recientes manifestaciones de la nueva literatura latinoamericana.



CAROLINA SANCHOLUZ

Soy docente en la cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata donde también realicé actividades de gestión académica en la dirección del Departamento de Letras y de la carrera del Doctorado en Letras. Susana Zanetti fue mi maestra y dirigió mi tesis de doctorado. Una

labor que aprendí con ella y me gusta mucho realizar es la formación de docentes, becarios e investigadores. Entre mis líneas de investigación he desarrollado diversos trabajos sobre literaturas caribeñas y actualmente estoy llevando adelante un proyecto de reconstrucción y preservación del archivo de Susana Zanetti en el marco de mi rol como investigadora del CONICET.

ÍNDICE

- 4 Susana Zanetti, lectora de José Martí
CAROLINA SANCHOLUZ
- 13 *Versos sencillos* de José Martí.
Clase del 16 de setiembre de 1997
SUSANA ZANETTI
- 37 Sobre la autora y la editora

COLECCIÓN **ALMANAQUE**

dirigida por Analía Gerbaudo

Berretín de miscelánea.

Serie: **Profesor.a.e**

V

VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias
de la Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Universidad Nacional del Litoral.

Instituto de Humanidades y Ciencias
Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet).

Programa de Lectura Ediciones UNL.



UNL - FACULTAD
DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS



ediciones UNL

Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Gestión digital: Programa Bibliotecas UNL

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya
y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral
(www.huertatipografica.com).

Zanetti, Susana

Enseñar a José Martí / Susana Zanetti ; Editado
por Carolina Sancholuz. - 1a ed. - Santa Fe :

Universidad Nacional del Litoral, 2025.

Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera.

Almanaque)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-432-0

1. Literatura Latinoamericana. 2. Enseñanza.

3. Poesía Latinoamericana. I. Sancholuz,
Carolina, ed. II. Título.

CDD 808.81

© herederos de Susana Zanetti, 2025.

© de la edición: Carolina Sancholuz, 2025.

© de la editorial: Vera cartonera, 2025.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL

Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina

Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento–NoComercial–

Compartir Igual 4.0 Internacional