

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

---

LA ESTRUCTURACION  
INTERNA DE LAS ESCENAS  
NORTEAMERICANAS

de José Martí

T E S I S

QUE PRESENTA LA ALUMNA

GLADYS FLORES

PARA OPTAR EL GRADO DE

MAESTRO EN ARTES EN ESPAÑOL

DIRECCION DE C. T.

MEXICO

1969



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Cariñosamente dedico esta tesis  
a mis señores padres  
y a mi hermana.*

*Agradezco profundamente al maestro  
Carlos Illescas por haberme brindado  
su sabia y prudente dirección en la  
elaboración de la presente tesis. Agra-  
dezco a todos mis profesores por su  
valiosísima enseñanza.*

## INDICE GENERAL

<i>Introducción</i> .....	ix
Capítulo I: Nomenclatura y sistema de clasificación del método de análisis de Dámaso Alonso .....	11
Capítulo II: La voluntad de formas en las "Escenas norteamericanas" vistas desde el sistema de análisis de Dámaso Alonso .....	15
Capítulo III: La creciente ramificación .....	19
Capítulo IV: Conjuntos diseminativos-recolectivos en las "Escenas norteamericanas" .....	23
Capítulo V: La plasticidad en las "Escenas norteamericanas" .....	27
Capítulo VI: Pausaje interior de las "Escenas norteamericanas" .....	33
Capítulo VII: La etopeya en las "Escenas norteamericanas" .....	37
Capítulo VIII: CORRIENTES LITERARIAS EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS"—Romanticismo—Diagramas de los periodos en la prosa de Juan Montalvo y José Martí—El realismo en las "Escenas norteamericanas"—Los elementos de iniciador del modernismo en las "Escenas norteamericanas"—La musicalidad en la prosa de las "Escenas norteamericanas" .....	41
Capítulo IX: La crónica en 1881 y la revista y página editorial contemporánea .....	63
Capítulo X: Sintáxis y estilo en la prosa de José Martí .....	71
Capítulo XI: Elementos de las oraciones de las "Escenas norteamericanas" .....	73
Capítulo XII: El hiperbatón en las "Escenas norteamericanas" de José Martí ..	79
Capítulo XIII: La hipérbole en las "Escenas norteamericanas" .....	83
Capítulo XIV: SINDROMES CLASICOS EN LA PROSA DE JOSE MARTI. —Santa Teresa de Jesús—Miguel de Cervantes—Francisco de Quevedo—Baltasar Gracián .....	87
<i>Conclusiones</i> .....	105
<i>Apendice I</i>	

## INTRODUCCION

### LA ESTRUCTURACION INTERNA DE LAS ESCENAS NORTEAMERICANAS DE JOSE MARTI

Me permito hacer la presentación de esta tesis al honorable jurado calificador, a mis maestros, cuya enseñanza hizo posible la realización de este trabajo, y a mis compañeros. El presente estudio trata la gran obra del iniciador o fundador de uno de los movimientos de las letras hispanoamericanas que más cabalmente traduce el mundo cosmopolita, el espíritu y pensamiento de Latinoamérica: el modernismo.

Las *Escenas norteamericanas* de José Martí que se estudian en este trabajo corresponden a una etapa exclusiva de la expresión artística del maestro. Literariamente, la vida de José Martí se puede dividir en tres etapas. La primera se inicia cuando, en un tratado escrito en Madrid, revela a los españoles el horror que el presidio colonial perpetuaba en las cárceles de Cuba. El tratado, que tituló *El presidio político de Cuba*, fue escrito en 1871 cuando el joven contaba con 18 años. En los años que siguen circulan en Madrid hojas llenas de literatura al servicio de su mensaje ético.

En 1875, con su llegada a tierras mexicanas, comienza la segunda etapa de la vida literaria de José Martí y el reconocimiento de las monumentales innovaciones que él introduce en la estilística hispanoamericana. En estos años comienza su labor en la *Revista Universal* de México y poco después estrena su obra teatral *Amor con Amor se Paga*. Dentro de esta etapa, los años en que se acentúa su grandiosidad son los de 1880-1890. En 1882 publica en Nueva York su *Ismaelillo* y también ven a la luz algunos de sus *Versos sencillos* y *Versos libres* en forma dispersa. Estas obras poéticas llevan innovaciones estilísticas que se manifiestan en una expresión sencilla pero cargada de la elegante tropología que empleará el modernismo. Lo nuevo de este arte no se encuentra tanto en la forma, que es un arte menor, sino en la yuxtaposición, abundancia y originalidad de las equivalencias léxicas.

En la prosa su contribución a la estilística se perfila en estos años. En esta década del ochenta José Martí afirma su prestigio con las crónicas que envía al periódico *La Opinión Nacional* de Venezuela y luego de Buenos Aires y otros diarios hispanoamericanos. Dichas crónicas fue-

ron coleccionadas y tituladas las *Escenas norteamericanas* y han sido elegidas para estudio en este trabajo, porque según los críticos autorizados son el testimonio del esteta que tuvo una grandiosa voluntad de forma.

La última etapa de la vida de José Martí estuvo dedicada al servicio de su querida patria. En la década del 90 se intensifica la nota social en la teoría de su prosa y trata de suprimir en sí al esteta. En estos años redacta tratados políticos como el *Manifiesto de Montecristi*.

Para el año de *Azul*, 1888, fecha que señala la primera etapa del modernismo, las *Escenas norteamericanas* de José Martí han visto la luz en forma de crónicas. La prosa de estas epístolas de dimensiones olímpicas es el "fuego nuevo" con el cuál los modernistas encienden su antorcha. Al hacer la lectura de la prosa de las *Escenas* se siente de tal modo el firme ritmo de las pluralidades musicales y la acumulación de sus luminosas imágenes que es menester abrir una cesura, para continuar leyendo. Para la mayor comprensión de esta brillante prosa se ha estimado conveniente someterla a los procedimientos de análisis diagramal del cual es creador Dámaso Alonso. Esto se hace con el objeto de enriquecer el panorama analítico y establecer con mayor precisión los complejos modificantes y poder valorar los artificios superpuestos en la prosa de las *Escenas*. De esta manera se extiende el método ecuacional concebido en principio para la poesía y el teatro clásico al género prosa que cultiva José Martí.

En el presente estudio se tratará la estructura arquitectónica de la prosa de las *Escenas* y se verá lo esencial teórico a través del método de diagramar de los eruditos filólogos Dámaso Alonso y Carlos Bousoño en su libro *Seis calas en la expresión literaria española*. Se emplearán además las formas tradicionales de análisis literario para lograr el "carnecamiento estético" de la prosa, que exige el nuevo método de análisis literario creado por los catedráticos citados.

Antes de entrar en materia no está demás recordar cómo establecen los maestros Dámaso Alonso y Carlos Bousoño la nomenclatura de las "calas" o incisiones en la expresión literaria, método del cual son autores.

Disimúlese la forma quizás rudimentaria en que se presenta la colección de voces técnicas mencionadas y repárese asimismo, en que la sustentante elige para el caso en lugar de versos, trozos de prosa de José Martí, como quedó advertido al principio.

ca" a la de un sintagma progresivo. A continuación se aplica la fórmula paratáctica a los sintagmas citados:

"Ved ( $A_1$ ) las camelias ( $B_1$ ) del Japón. ( $C_1$ ) Ved ( $A_1$ ) las amarilis ( $B_2$ ) de Italia. ( $C_2$ ) Ved ( $A_1$ ) esas rosas ( $B_3$ ) de Francia. ( $C_3$ ).

Las pluralidades quedan diagramadas de esta manera:

Ved ( $A_1$ )	Ved ( $A_1$ )	Ved ( $A_1$ )
camelias ( $B_1$ )	amarilis ( $B_2$ )	rosas ( $B_3$ )
Japón ( $C_1$ )	Italia ( $C_2$ )	Francia ( $C_3$ )

Se cambia la letra de la segunda y tercera pluralidad a B y C porque señalan otro género. Estas tres pluralidades llevan la siguiente fórmula correlativa:

A.	$A_1$	$A_1$
$B_1$	$B_2$	$B_3$
$C_1$	$C_2$	$C_3$

El anterior ejemplo corresponde a la fórmula paratáctica en virtud de que los sintagmas aparecen en seriación y son no progresivos.

Cuando se sigue el orden natural de la elocución se representan las voces de esta manera, quedando en orden paralelistica, como el ejemplo que sigue:

Les ( $A_1$ )	leen ( $B_1$ )	la sentencia ( $C_1$ )
Les ( $A_1$ )	sugetan ( $B_2$ )	las manos ( $C_2$ )
Les ( $A_1$ )	ciñen ( $B_3$ )	los brazos ( $C_3$ )

(T.X,p.201)

La fórmula lleva tres pluralidades trinaras de correlación no progresivo y se lee así:

$A_1$	$B_1$	$C_1$
$A_1$	$B_2$	$C_2$
$A_1$	$B_3$	$C_3$

Los conjuntos en ordenación hipotáctica tienen otra manera de definirse. Se pueden interpretar los conjuntos en el sentido de las columnas y lla-

marse en forma paralelistica, el autor Carlos Bousoño prefiere esta nomenclatura.

Como todas las pluralidades tienen el mismo contenido conceptual es decir, las columnas  $A \ A \ A \dots = A$  y hay un número indeterminado de miembros por pluralidad, se denomina correlación reiterativa. Un ejemplo de este fenómeno ocurre en el primer ejemplo citado en la primera columna donde aparecen los verbos en relación tautológica.

### *La Ordenación Ramificación*

La ordenación estructural es la ramificación. Dámaso Alonso la define como sigue: "un cauce que va dividiendo y volviendo a reunir; pero a medida avanza, el número de brazos es mayor; y cuando este número es máximo, se subdivide en ramales."<sup>1</sup>

A continuación se mostrarán ejemplos concretos de esta estructuración en los siguientes capítulos.

### *Formas Híbridas de correlación y paralelismo.*

Ocurre que frecuentemente varios conjuntos semejantes están expresados en una ordenación mixta de hipotaxis y parataxis. También se altera el orden progresivo y reiterativo que se denomina mixtos o híbridos de progresión y reiteración. En estos casos las fórmulas siguen este orden:

$$\begin{array}{l} A_1 \quad B_1 \quad C_1 \\ \quad \quad A_1 \\ \quad \quad B_1 \\ \quad \quad C_1 \\ \quad \quad \dots n_1 \quad b \end{array}$$

<sup>1</sup> Dámaso, Alonso, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 69.



## Capítulo II

### LA VOLUNTAD DE FORMA EN LAS "ESCENAS NORTE-AMERICANAS" VISTAS DESDE EL SISTEMA DE ANALISIS DE DAMASO ALONSO

En este y los siguientes capítulos se mostrará cómo José Martí se valió con frecuencia de las pluralidades en ordenación paratáctica e hipotáctica al redactar las *Escenas norteamericanas*, procedimiento estilístico que Dámaso Alonso en *Seis calas de la expresión literaria* somete al análisis diagramal referido en particular a Góngora, Calderón y otros.

A continuación, para los efectos del presente trabajo, se aplicarán las fórmulas ecuacionales de Alonso, previstas sobre todo para el análisis de la poesía, a la prosa poética de las *Escenas norteamericanas*.

*Estructuración por pluralidades en ordenación paratáctica e hipotáctica en la prosa poética de las "Escenas norteamericanas", de José Martí.*

La epístola que José Martí dirige a *La Opinión Nacional en diciembre de 1881* es el canto a ese bello tiempo del año, las pascuas. Además de la simetría lógica y estructural que contiene esta carta, Rubén Darío examina acerca de ella lo siguiente en *Los Raros*; hay unas nevadas que dan un frío verdadero".<sup>6</sup> Regresando al texto de la escena, cuando José Martí se refiere a los regalos de los acaudalados de Nueva York escoge para describirlos, una estructuración hipotáctica con sintagmas en relación progresivo. He aquí el ejemplo que lleva los elementos de la fórmula después de los vectores sintagmáticos que quedan en correlación. El análisis minucioso de tal estructuración se ofrece a continuación para mayor lucidez.

Cual (A1) celebra (B1) el diamante de Tiffany (C1) de tintes canarias, y vale (D1) \$50,000; (E1) cual (A1) anhela (B2) una pluma (C2) cuajada de piedras que vale (D1) diez mil pesos; (E2) cual (A1) compra (B3) una mariposa (C3) y paga (D2) por ella mil quinientos dólares (E3).

(t. IX, p. 202)

Este periodo hipotáctico con tropo tautológico en la primera columna, puesta horizontalmente, lleva la fórmula siguiente:

<sup>6</sup> Rubén Darío. *Los raros*, p. 286.

## Capítulo II

### LA VOLUNTAD DE FORMA EN LAS "ESCENAS NORTE-AMERICANAS" VISTAS DESDE EL SISTEMA DE ANALISIS DE DAMASO ALONSO

En este y los siguientes capítulos se mostrará cómo José Martí se valió con frecuencia de las pluralidades en ordenación paratáctica e hipotáctica al redactar las *Escenas norteamericanas*, procedimiento estilístico que Damaso Alonso en *Seis calas de la expresión literaria* somete al análisis diagramal referido en particular a Góngora, Calderón y otros.

A continuación, para los efectos del presente trabajo, se aplicarán las fórmulas ecuacionales de Alonso, previstas sobre todo para el análisis de la poesía, a la prosa poética de las *Escenas norteamericanas*.

*Estructuración por pluralidades en ordenación paratáctica e hipotáctica en la prosa poética de las "Escenas norteamericanas", de José Martí.*

La epístola que José Martí dirige a *La Opinión Nacional* en diciembre de 1881 es el canto a ese bello tiempo del año, las pascuas. Además de la simetría lógica y estructural que contiene esta carta, Rubén Darío expone acerca de ella lo siguiente en *Los Raros*: hay unas nevadas que dan "algo verdadero".<sup>6</sup> Regresando al texto de la escena, cuando José Martí se refiere a los regalos de los acaudalados de Nueva York escoge para describirlos, una estructuración hipotáctica con sintagmas en relación progresiva. He aquí el ejemplo que lleva los elementos de la fórmula después de los vectores sintagmáticos que quedan en correlación y cuyo análisis minucioso de tal estructuración se ofrece a continuación para mayor lucidez.

Cual (A1) celebra (B1) el diamante de Tiffany (C1) de tintes azules y verdes, y vale (D1) \$50.000; (E1) cual (A1) anhela (B2) una joya (C2) cuajada de piedras que vale (D1) diez mil pesos; (E2) cual (A1) compra (B3) una mariposa (C3) y paga (D2) por ella mil quinientos dólares (E3).

(t. IX, p. 202)

Este período hipotáctico con tropo tautológico en la primera columna, vista horizontalmente, lleva la fórmula siguiente:

<sup>6</sup> Rubén Darío, *Los raros*, p. 286.

A1	B1	C1	D1	E1
A1	B2	C2	D2	E2
A1	B3	C3	D3	E3

Estas pluralidades no quedan solamente en ordenación conceptual; sino también en formal, como lo comprueba "Cual" (A1) "Cual" (A1) "Cual" (A1), que coinciden en ser pronombres relativos y quedan en reiteración formal; "celebra" (B1) "anhela" (B2) y "compra" (B3), que coinciden en ser verbos en un mismo modo, tiempo y persona; "el diamante" (C1) "una pluma" (C2) "una mariposa" (C3), que coinciden en ser objetos de lujo y los complementos directos de los respectivos verbos; "de Tiffany" "de piedras," que son complementos explicativos. "Vale" y "paga," otros verbos, coinciden en modo, tiempo y persona. Las cifras cuantitativas tienen en común ser complementos circunstanciales de cantidad.

Los ejemplos aparecen en abundancia. Al referirse a Oscar Wilde, José Martí ordena las pluralidades de esta manera:

"Quiere (A1) que (B1) el trabajo (C1) sea (D1) alimento (E1). Quiere (A1) que (B1) vaya (B2) la vida (C2) encaminada, (E2) más a hacer oro para la mente. Quiere (A1) que (B1) por el aborrecimiento (C3) de la fealdad se llegue (D3) al aborrecimiento (E3) del crimen. Quiere (A1) que (B1) el arte (C4) sea (D1) un culto, (E4) para la virtud. Quiere (A1) que (B1) los ojos (C5) de la mente y los del rostro vean (D5) siempre en torno suyo (E5)".

(t.IX,p.222)

Estas cinco pluralidades en correlación no progresivo tienen la fórmula:

A1	B1	C1	D1	E1
A1	B1	C2	D2	E2
A1	B1	C3	D3	E3
A1	B1	C4	D1	E4
A1	B1	C5	D5	E5

El siguiente ejemplo representa cuatro pluralidades en correlación progresiva:

"Así (A1) es (B1), una pelea (C1) de premio. (D1) Así (A1) también de luchar (B2) el gigante (C2) de Troya (D2) y el mozo de Boston. Así (A1) ha rodado (B3) por tierra (D3) el gigante, (E3) inerte y ensangrentado. Así (A1) ha estado (B4) de gorja Nueva Orleans (D4) y suspensos los pueblos (C4) de la Unión. ...".

(t.XI,p.253)

Sigue la fórmula:

A1	B1	C1	D1
A1	B2	C2	D2
A1	B3	C3	D3
A1	B4	C4	D4

Cuando José Martí se refiere a los atletas del hipódromo de Madison en Nueva York, emplea pluralidades cuatrimembres. Dice que hay:

... los que (A1) anhelan (B1) verterse (C1) en los otros: (D1) los que (A1) prefieren (B2) el derecho de vivir (C2) en paz (D2)... los que (A1) gustan (B2) más de ver (C3) ricas las rosas (D3) del alma.

(t.IX,p.108)

Las pluralidades siguen la fórmula:

A1	B1	C1	D1
A1	B2	C2	D2
A1	B3	C3	D3

En esta escena José Martí comenta sobre la situación política de los Estados Unidos. Se puede notar cómo las pluralidades se enriquecen y despliegan a través de este artificio. El ejemplo sigue:

... en vez (A1) de apretarse (B1) las causas de unión, (C1) se aflojan: (D1) en vez (A1) de resolverse (B2) los problemas (C2) de la humanidad, se reproducen; (D2) en vez de (A1) amalgamarse (B3) en la política nacional las localidades, (C3) la dividen (D3) y la enconan; en vez (A1) de robustecerse (B4) la democracia (C4) y salvarse del odio y miseria de las monarquías, se corrompe (D4) y aminora la democracia, y renacen, amenazantes, el odio y la miseria".

(t.IX,p.384)

La fórmula de estas pluralidades en ordenación hipotáctica es:

A1	B1	C1	D1
A1	B2	C2	D2
A1	B3	C3	D3
A1	B4	C4	D4

José Martí utiliza con generosidad la correlación no progresiva bimembre que forma el esqueleto de muchos de los periodos de las *Escenas*.

Se verán muestras de este artificio a continuación:

"Tiene el ojo rapaz, la frente ancha (A1) y altiva, (A2) el labio superior fino (B1) y estrecho, (B2) la barba lampiña larga (C1) y en punta: (C2) y aquí se miran él por lo armonioso (D1) y brillante (D2) de su lenguaje, lo agresivo (E1) y agudo (E2) de su voluntad, y lo listo (F1) y seguro (F2) de su juicio".

(t.XII,p.318)

La fórmula de estas pluralidades bimembres es:

A1	A1
B1	B2
C1	C2
D1	D2
E1	E2
F1	F2

Al hablar de la Estatua de la Libertad sobresale la fuerte estructuración mencionada, como se lee en este trozo:

No estamos aquí hoy para doblar la cabeza ante la imagen de un héroe helicoso (A1) y temible, (A2) lleno de rabia (B1) y venganza, (B2) sino para contemplar con júbilo a nuestra deidad propia, guardando (C1) y vigilando (C2) las puertas de América, más grande que todas las que celebran los cantos antiguos":

(t.XI.p.317)

La fórmula de esta bimembración es:

A1	A2
B1	B2
C1	C2

He aquí otro de los muchos ejemplos que ofrece José Martí de esta simetría y este procedimiento equilibrado. Al escribir de la lucha empeñada entre las autoridades de la Iglesia Católica y el pueblo católico de Nueva York escribe lo siguiente:

Conque a nuestro consuelo, al que fue honor por su sabiduría en la propaganda (A1) y es estrella por su caridad en Nueva York: (A2) conque a ese santo padre McGlynn que es nuestro decano (B1) y alegría, (B2) y nos ha enseñado con su ejemplo (C1) y palabra (C2) amorosa toda la razón (D1) y hermosura (D2) de la fe; conque al que en nuestras manos vertió (E1) toda su fortuna, y nos devolvía (E2) en limosna el sueldo que le dábamos y jamás quiso abandonar el barrio...".

(t.XI.p.337)

Las cinco pluralidades bimembres se apegan a la fórmula:

A1	A2
B1	B2
C1	C2
D1	D2
E1	E2

La estructuración en pluralidades se hace más intensa cuando se subraya con la repetición de palabras sintácticamente dominantes.<sup>7</sup> Este fenómeno se encuentra en los ejemplos citados donde el prótasis de las pluralidades es tautológico.

<sup>7</sup> Damaso, Alonso, *op. cit.*, p. 70.

### Capítulo III

#### LA CRECIENTE RAMIFICACION

En las pluralidades vistas hasta ahora en formación paratáctica, todos han contenido el mismo número de vectores sintagmáticos, en cada columna. La siguiente fórmula se refiere a este concepto.

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3
D1	D2	D3

En este ejemplo hipotético se ve la fórmula de cuatro pluralidades en ordenación no progresiva paratáctica (la flecha lo indica) cuyas sintagmas son trimembres. Esta fórmula la emplea José Martí con mucha frecuencia, como puede verificarse en las páginas anteriores. En esta fórmula la primera columna contiene un sintagma de cuatro vectores, la segunda lleva el mismo número, igual que la tercera y la cuarta.

El presente capítulo demostrará cómo la prosa de las *Escenas nocturnas* se vale de la estructuración por pluralidades en ordenación hipotética, pero en ordenación creciente. Se notará cómo algunos períodos de las escenas van pasando de pluralidades binarias a ternarias, luego a cuaternarias en contraste con las pluralidades formales y parejas del enunciado señalado anteriormente. A este fenómeno Dámaso Alonso llama la "creciente ramificación." El filólogo subraya que esta representación estilística brota del curso oratorio. Conviene mencionar aquí la maestría de José Martí en el arte de la oratoria; cuando en la prosa de las *Escenas* se transparenta este artificio, denominado "creciente ramificación," puede deducirse que se debe al cultivo del arte de la elocuencia.

José Martí emplea la creciente ramificación o la arborización al tratar asuntos con elementos copiosos como en la escena titulada "Brooklyn Bridge" que contiene particularidades esplendorosas de estilo que hicieron llamar a Rubén Darío: "Recuerdo un puente de Brooklyn literario 'igual al de hierro'".<sup>2</sup>

El puente Brooklyn se inauguró el 7 de junio de 1870. Lo que sigue es un ejemplo del "puente literario" que se plasma en la creciente ramificación.

<sup>2</sup> Rubén Darío, *op. cit.*, p. 285.

"De los cables (A1) de este puente Brooklyn (I) cuelgan, sujetos de bandas de hierro, los tirantes trenzados... de los tirantes, (A2) las planchas horizontales (a1) que sustentan el pavimento, y las seis paredes (a2) verticales de alturas diversas... y listones de acero (a3) de pared a pared, y listones diagonales; (a4) y listones del ferrocarril, (a5) de 15 pies..."

(t.IX,p.431)

La fórmula sigue:

$$\left\{ \begin{array}{l} A1 \quad a1 \\ I - \quad - \quad a2 \\ \quad \quad \quad a3 \\ A2 \quad a4 \\ \quad \quad \quad a5 \end{array} \right\}$$

Como se puede notar la primer columna contiene solamente un vector sintagmático, esta es la columna que lleva el cauce, que es el Brooklyn Bridge el cual se va dividiendo y volviendo a reunir. La segunda columna lleva dos vectores que son los "sujetos" de la ramificación, los "cables" y los "tirantes". En la última columna se ve el orden creciente, que contiene cinco miembros no progresivos, que son los sustantivos: "las planchas horizontales," "las seis paredes," "los listones de acero," "los listones diagonales" y los del "ferrocarril," es decir, los cinco elementos que cuelgan de los tirantes y cables del puente.

No hay casa más hermosa en esta tierra, y en ella vive un Vanderbilt" (t. IX, p. 110). Cuando José Martí transforma la "casa Vanderbilt" en palacio y lo hermoso en belleza emplea la ordenación anteriormente mencionada.

"...se alza, ahogado por casas, un palacio risueño (A1) que tal parece de encaje menudo. (A2) En macizas paredes, severas ventanas. (a1) En todas, pinturas, esculturas (a2) La piedra, cincelada. (a3) El techo, recogiéndose en pirámide. (a4) y de la puerta al techo, todo es calado. (a5)."

(t.IX,p.111)

El esquema de estas pluralidades es:

$$\left\{ \begin{array}{l} A1 \quad a1 \\ I - \quad - \quad a2 \\ \quad \quad \quad a3 \\ A2 \quad a4 \\ \quad \quad \quad a5 \end{array} \right\}$$

Se nota nuevamente el cauce en la primera columna: la casa de un Vanderbilt. En la segunda columna, una reiteración conceptual del palacio, un palacio risueño y de encaje. En la tercera columna se ve el crescendo del orden en la serie sintagmática.

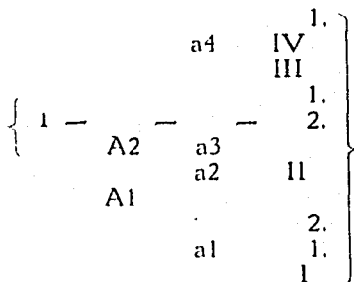
En el siguiente ejemplo José Martí relata el año nuevo de 1882, coronado de nieve, con sintagmas en serie creciente.

"Ya en los días anteriores publican los periódicos respuestas a las preguntas curiosísimas (I) que jóvenes inexpertos, (A1) o visitado-

... (A2) embarazados, les dirigen. Cuál quiere saber (a1) si ha de llevar (1) quantes (1.) a la visita de año nuevo, y si sentará bien la dama (2.) en visita de día... y cuál pregunta (a2) qué brazo le tocará a la dama (II, 1) que le toque en suerte acompañar a la dama... y si ha de doblar o no la servilleta después de haber festejado... (II,2) Pide una dama (a3)... idea de un vestido propio para recibir a sus amigos el día de año nuevo... (III) y otra ruega (a4)... que le indique si le estará mejor llevar joyas en su pelo (IV) o poner una humilde margarita de plata en el cabello (IV,1)."

(t.IX,p.214)

En este ejemplo se encuentra abundancia de miembros, los cuales pueden ser ordenados aún en una cuarta columna, que se subdivide en cuatro ramales siguiendo este diagrama:



La primera columna contiene el cauce que es "respuesta a las preguntas". La segunda columna contiene el sujeto psicológico de la pluralidad en reiteración conceptual, "jóvenes inexpertos o visitantes embarazados". La pluralidad que le sigue contiene el deseo del sujeto que se encadena sintácticamente en cuatro verbos que son los elementos de esta columna ("quiere saber", "pregunta", "pide", "ruega"). La cuarta columna indica los complementos directos que se subdividen en cuatro ramales.



## Capítulo IV

### CONJUNTOS DISEMINATIVOS-RECOLECTIVOS EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANOS"

La prosa de las *Escenas norteamericanas* se ajusta con gran frecuencia al esquema diseminativo-recolectivo que ofrece un gran apoyo rítmico a la estructuración de sus periodos. Según Dámaso Alonso este artificio se encuentra con bastante constancia en la obra maestra del poeta de Córdoba, don Luis de Góngora. A continuación se ofrece uno de los muchos sonetos de Luis de Góngora estudiados por Dámaso Alonso en su libro *Seis calas en la expresión literaria*. Cuando don Luis Góngora se siente conmovido por su ciudad natal procede con la siguiente estructuración, que se caracteriza por el esquema diseminativo-recolectivo.

¡Oh excelso muro, (A1) oh torres (A2) coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!

¡Oh gran río, (A3) gran rey de Andalucía  
de arenas nobles, ya que no doradas!

¡Oh fértil llano (A4) oh sierras (A5) levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!

¡Oh siempre gloriosa patria (A6) mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas!

¡Entre aquellas ruinas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro baña

tu memoria no fue alimento mío,

¡Que me merezcan mis ausentes ojos

tu muro (A1) tus torres (A2) y tu río (A3)

tu llano (A4) y sierra, (A5) oh patria (A6) oh flor de España!<sup>9</sup>

El soneto se ajusta a la fórmula siguiente:

A1	A2	A3	A4	A5	A6
(A1	A2	A3	A4	A5	A6) <sup>10</sup>

<sup>9</sup> Dámaso. Alonso, *op. cit.*, p. 228.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

Es característico de este esquema que la primera pluralidad de la fórmula esté diseminada a lo largo de todo el poema o de parte de él y la segunda reunida y recolectada hacia el final de la composición, como se ve en el soneto citado. El procedimiento del esquema toma varias formas. En algunos casos en que los miembros de la diseminación no quedan recogidos son designados por los grupos X1, X2, . . . XN. Los miembros de la recolección no diseminados previamente en la composición llevan estos signos: Z1, Z2, . . . Zn.

La prosa de las *Escenas norteamericanas* tiene ciertas particularidades dentro de dicho esquema. La prosa, en muchos casos lleva los elementos de la recolección en el primer conjunto de la fórmula. Como se verá en los ejemplos siguientes, los elementos de la diseminación quedan en expansión conceptual que se expresa con este signo (A1 — A2)'. El primer ejemplo trata de un grupo étnico de Nueva York que José Martí estudia con interés y al cual dedica varias escenas: las costumbres de matrimonio y entierro de los asiáticos. Se puede notar el fenómeno señalado de la recolección en el primer conjunto:

"Pero como trabajador el chino es sobrio, (A1) barato, (A2) bueno, (A3) Como vive en condiciones diversas del trabajador blanco, ni consume lo que éste, (A1)' ni los problemas de éste-necesidades, salario, (A2)' huelga le alcanzan de igual manera; por lo que, satisfecho siempre de una retribución que nunca está por debajo de lo que necesita, (A3)' por ser esto tan poco, rehuye la liga con los trabajadores blancos, y se sabe odiado de ellos".

(t.X,p.306)

La fórmula es esta, y el signo (') señala la expansión conceptual

(A1    A2    A3)  
(A1 — A2 — A3)'

En el siguiente ejemplo se encuentra nuevamente esta particularidad dentro del esquema.

"Este frasea la inspiración de aquél, y la diluye, (A1) la infla, (A2) la dora, (A3) Andan por el aire las ideas del siglo, porque cada siglo tiene su atmósfera de ideas; se las recoge en una cucharilla literaria (A1)' y se las presenta, enormes y pomposas (A2)' sin aquel brío, color (A3)' que influye".

(t.XI,p.212)

La fórmula es esta:

(A1    A2    A3)  
(A1    A2    A3)'

A continuación se encuentra otro de los muchos ejemplos que de este artificio ofrece la obra.

No hay mano (A1)' en estos días fuera del bolsillo, porque el aire transparente y azul las hiela en cuanto osan salirse de él. Los

hombres se saludan a espaldas, (A2)' so pretexto de amistad. Las mujeres metidas en el manguito, corren (A3)' de cara al viento. Y así, como el día, está la nación: todo son manotadas, (A1) encontrones (A2) y carreras, (A3)

(t.XII,p.483)

Los elementos que quedan en expansión conceptual aparecen señalados con el signo (') y el conjunto recolectivo le sigue. He aquí la fórmula:

(A1 A2 A3)'  
(A1 A2 A3)

## Capítulo V

### LA PLASTICIDAD EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS"

En este capítulo se hará una visualización de los tropos en el plano evocado de las *Escenas norteamericanas*, los cuales constituyen uno de los elementos que dan mayor plasticidad a esta prosa.

La definición de emparejamiento lexical se expresa con un sutil matiz de diferencia según las nomenclaturas de Aristóteles y de Dámaso Alonso que se encuentran en el libro *El análisis literario*, de Raúl H. Castagnino. Se cita de Aristóteles lo siguiente:

"La imagen lograda comparativamente es menos rápida, nos place un poco menos, es más desarrollada. Suelen señalarse dos variantes metafóricas: la traslación impura y la pura. Metáfora impura es aquella que conserva los elementos reales y los imaginarios de la imagen, pero carece del nexa comparativo. Metáfora pura es la que sólo conserva los elementos imaginarios de una primitiva comparación y sobre todo de los reales."<sup>11</sup>

Para simplificar esta definición tradicional sirve una muestra de las *Escenas* tomada de la carta XXV:

"... los versos son la flor de la vida".

(t.IX.p.307)

El plano real, "los versos" y el sustituyente "la flor" son los elementos de esta metáfora impura que conserva ambos planos. El maestro comienza con la siguiente pluralidad: "La flor anuncia el fruto." Aquí logra ser una metáfora pura, porque se ha omitido el plano real que en este caso sería "los versos".

Según Castagnino deduce que la metáfora impura es una imagen porque se encuentran asociados el elemento real y el imaginario. La imagen, además, debe llevar el nexa comparativo. El gran filósofo, según Raúl Castagnino, indicaba una leve diferencia entre imagen y metáfora. "La imagen es igualmente una metáfora."<sup>12</sup> Se añade que se refiere a metáfora impura.

<sup>11</sup> Aristóteles (Retórica), XVIII, cap. X, pp. 3-4, citado en Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, p. 181.

<sup>12</sup> Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, p. 180.

Dámaso Alonso indica en la página 180 del libro citado: "en todos los trabajos míos, llamo imagen a la relación entre elementos reales e irreales cuando unos y otros están expresos." Sería conveniente ver un ejemplo de la expresión "elementos irreales" a que se refiere Dámaso Alonso. En la carta XXXV de las *Escenas* José Martí dice: "Esos cables como árbol por sus raíces, están sujetos en anclas planas." En este ejemplo lo real es esos cables y el elemento irreal es el árbol por sus raíces. Él llama a esta frase irreal "porque no están presentes los elementos de la frase y se deben imaginar." Advierte que el plano evocado no es irreal porque tenga una dimensión irreal, sino porque hay que imaginarlo.

Martín Alonso en su libro *Ciencia del lenguaje y arte del estilo* subraya los elementos que dan consistencia a la prosa y sugiere una clasificación de la metáfora. En las siguientes páginas se utilizarán las clasificaciones de las imágenes, comparaciones, símiles y metáforas... de los siguientes autores: Martín Alonso, Concha Zardoya, Amado Alonso, Carlos Bousoño, Wolfgang Kayser y René Wellek.

El plano evocado y los momentos de plasticidad en la prosa de las *Escenas* de José Martí se pueden dividir en ramas temáticas. Los elementos de la naturaleza se convierten en muchos momentos de su elocución, en el eje de la plasticidad. Vivifica la luz, el cielo, el día y la noche, los árboles y más que todo, los animales. Llega a la deshumanización del ser, como se notará en los ejemplos que siguen. Los hombres se vuelven cosas, metales y animales. Dinamiza las formas estáticas como los cables y tirantes del puente Brooklyn. La dimensión cósmica de tropsos de la naturaleza y objetos inanimados es otra gran rama de su temática.

Las páginas siguientes tratarán de la elocución evocadora en la prosa de las *Escenas* de José Martí. He aquí la primera imagen:

"Ha sido el discurso del abogado Davidge como diestro can de raza que persigue saltando, mordiendo yerba, jugueteando en el bosque".  
(t.IX,p.231)

Esta imagen alude a la complejidad del contenido del discurso y contiene el plano real, el nexo comparativo, "como" y el plano irreal. Es imagen lateral porque el elemento real no casa con el otro plano completamente. Es decir, no es el can mismo el que constituye el elemento comparativo, sino las particularidades de este animal. El plano sustituido, el can mismo, es un elemento abstracto y es evocado en el sustituyente por lo animal. Es cinética la expresión por su expresión, mediante verbos de tin y movimiento acelerados por el gerundio como "saltando", "mordiéndolo", y "jugueteando." La imagen logra reducir el tipo de comunicación intelectual que es el discurso, a una actividad de canes.

La siguiente imagen pertenece a la carta XIX, en la cual José Martí expone los gozos y tristezas de la nieve.

"Despiértase en las mañanas de nevada el hombre del trópico... huraño como lobo encerrado en las paredes fosforescentes de una vasta sepultura."

(t.IX,p.243)

Aquí lo tangible en el plano sustituyente lo que verdaderamente es inmaterial, abstracto, la impresión de confinamiento, que no se ve, ni es audible, es figurativa, y que se recrea claramente con esta técnica. El autor no evoca el confinamiento, sino da el efecto de esta especial sensación. El término "fosforescente" subraya una luminosidad que implica un ambiente vital.

En esta impresión que sigue, el sustituyente deshumaniza el plano real:

"Tiene la impresión de un cerdo salvaje; tiene su mirada codiciadora y luciente, su crin hirsuta..."

(t.IX,p.165)

En el ejemplo citado, se va de lo animado, el hombre, a lo animado, el cerdo; la mirada, elemento abstracto, acompaña la acción evocada y complementa esta imagen integral.

La imagen que sigue se tomó de la página 179, t. IX:

"Y la defensa del testigo parecía faena de gato montés, que acá se ampara de un tronco erizado; allí se echa sobre el cuello de su enemigo... como desesperado, vuélvese a su adversario."

Esta imagen es otro ejemplo de cómo el autor prefiere escoger elementos de la naturaleza para evocar actitudes humanas. Nuevamente se aprecia la manera en que las particularidades del animal forman el núcleo de la comparación. La imagen es lateral, cinética y dinámica. Se halla en el plano real una vía comunicativa intelectual (la defensa), evocada por el sustituyente que aparece vitalizado de verbos de movimiento, desesperado, "corre", "vuélvese" y "erizado".

Esta imagen, amén de tener en común con las otras elegidas, el elemento de la naturaleza en el plano evocado, tiene un tropo más que las une. Como Boussoño en su libro *Teoría de la expresión poética española* dice precisamente en la página 217:

"... la poesía moderna vino a modificar hondamente el concepto de tropo. Los poetas contemporáneos ya no exigen tan pormenorizadas correspondencias entre las dos esferas figurativas, la real y evocada; se conforman con una identidad de emoción entre ellas. Si el término A provoca en el poeta una emoción semejante a la que el término B le produce, podrá dar ambos términos como imaginativamente intercambiables: A ~ B".

Como Boussoño llama a la imagen con detalle en la correspondencia evocada "imagen tradicional". En la imagen antes citada de José Martí (página 179), igual que en todas las citadas hasta ahora, se observa detallismo en el plano evocado. Al evocar José Martí la defensa del testigo, podía haber dicho solamente, "parecía faena de gato montés", pero el autor prefiere describir pormenorizadamente la faena. Este estilo lleva la imagen hacia la semejanza conceptual de los conjuntos en la correspon-

dencia irreal. Las pluralidades, "que acá se ampara de un tronco erizado; allá se echa sobre el cuello de su enemigo, aquí se escurre y alberga en una cueva..." quedan en correlación conceptual. Se puede decir que siguen la siguiente fórmula: el plano real A el plano evocado B con sus exponentes.

A B1 B2 B3 B4... Bn

Se continúa con los elementos de la naturaleza que inspiran sus más logradas metáforas. José Martí evoca al niño con esmero realizando tropos de la naturaleza como se ve en el siguiente ejemplo:

"La madrecita pobre ha esperado a las Pascuas para hacer a su hija el traje nuevo de invierno, con que saldrá el domingo pascual, como cabritillo en día de sol..."

(t.IX.p.200)

En esta metáfora impura, se va de lo animado a lo animado, y lo humano; la niña, se vuelve un cabritillo, es decir aparece el elemento de la deshumanización. La metáfora es lateral y no integral porque nace de un lado del elemento central que es el vestido.

En algunos momentos de la expresión poética de las *Escenas norteamericanas* el autor exige del lector ejercicios mentales para apreciar mejor los conjuntos estéticos. Un ser que sufriera de afasia sería incapaz de deleitarse con el pasaje que sigue referente al majestuoso obsequio del pueblo de Francia a los EE. UU., la Estatua de la Libertad:

"Libertad, es tu hora de llegada! El mundo entero se ha traído hasta estas playas, tirando de tu carro la victoria. Aquí estás como el sueño del poeta. Grande como el espacio de la tierra al cielo. El ruido es el del triunfo que descansa. La oscuridad no es la del día lluvioso, ni del día de octubre, sino la del polvo, sombreado por la noche, que tu carro ha levantado en su camino."

(t.XI.p.99)

Desidero de imaginar situaciones hipotéticas exige al lector, este pasaje, y el autor, enterado de ello, prefiere reiterar el mismo concepto pero con lenguaje más concreto y añade:

"Ayer fue, día 28 de octubre, cuando los Estados Unidos aceptaron solemnemente la Estatua de la Libertad. Estaba áspero el día, el aire centesimo, lodosas las calles, la llovizna terca..."

(t.XI.p.100)

El siguiente fragmento del tomo XI, indudablemente es uno de los preferidos de José Martí porque contiene su evocación de la libertad.

concepto que rige su vida. Antes de presentarlo cito al gran simbolista Verlaine quien expresa en su "Arte Poética":

Siempre matices! ¡El color nunca!  
Sólo el matiz sólo desposar logra  
Los ojos con sueños y alma con música!<sup>13</sup>

Reflexionado sobre el contenido de esta estrofa de Paul Verlaine y leyendo el fragmento que se ofrece a continuación se encuentra que ocultar la idea y vestirla de túnica de llamas es lo que hace José Martí en este pasaje. Fiel a la profesión de fe de la gran pluma francesa. El ejemplo es este:

"... Yo lo veo, con la espada desenvainada, con la cabeza en las manos, con los miembros deshuesados como un montón informe, con las llamas enroscadas alrededor del cuerpo, con el vapor de la vida escapándose de su frente rota en forma de alas..."

(t.XI,p.100)

Esta visión lírica plasma la imagen que crea en el gran prosista la Estatua de la Libertad. Claro está que esta estatua le hace pensar en la realidad abstracta que es la libertad, pero el autor no se queda en este plano. El pasaje se refiere a la proyección completamente subjetiva del autor ante la estatua. El ve un monumento que blande una espada, en vez de la antorcha que lleva ella en la mano derecha. Su visión no porta corona como la que contempla el mar de Ellis Island. En "su estatua" el autor ha trascendido el sentido del objeto y ha llegado a la verdadera esencia de dicho símbolo, que es la humanidad que con el sable en la mano avanza incontenible dando tajos para lograr la libertad. En este periodo se vió de qué modo el autor infiere lo esotérico por medio de pinceladas y matices. ¿Pero cómo son esos matices? Una serie de acontecimientos circunstanciales que contienen unos sintagmas inesperados. Las cláusulas tienen tanto poder que hasta causan un sacudimiento musical. Acercándose una vez más al poema "Arte Poética," éste sigue: "Acercamos el matiz *débil*." Los matices de la irrealidad del poeta de Cuba son fuertes, y lo son porque el anhelo de José Martí no es vivir en exilios, ni idolatrar la palabra. Cuando José Martí emplea esta técnica de matices para plasmar formas plásticas no resultan fantasías en las cuales se alternen las impresiones en figuras como la sinestesia, sino que en todos los casos lo importante es su mensaje ético. La grandiosidad del mensaje consiste en su majestuoso poder de conjugar este mensaje ético con una técnica única. En este capítulo se ha visto cómo José Martí pone en movimiento objetos concretos y abstractos. El maestro dinamiza lo estático y da forma tangible a lo que carece de ella.

<sup>13</sup> Paul Verlaine. *Antaño y ayer*, p. 59.



concepto que rige su vida. Antes de presentarlo cito al gran simbolista Verlain, quien expresa en su "Arte Poética":

¡Siempre matices! ¡El color nunca!  
¡El matiz sólo desposar logra  
¡Los ojos con sueños y alma con música!<sup>13</sup>

La lección sobre el contenido de esta estrofa de Paul Verlaine y leyendo el fragmento que se ofrece a continuación se encuentra que ocultar la cara y vestirla de túnica de llamas es lo que hace José Martí en este pasaje, del a la profesión de fe de la gran pluma francesa. El ejemplo es este:

...o los veo, con la espada desenvainada, con la  
cabeza en las manos, con los miembros deshuesados  
como un montón informe, con las llamas enroscadas alrededor  
del cuerpo, con el vapor de la vida escapándose de  
su frente rota en forma de alas. . ."

(t.XI,p.100)

Esta visión lírica plasma la imagen que crea en el gran prosista la Estatua de la Libertad. Claro está que esta estatua le hace pensar en la realidad abstracta que es la libertad, pero el autor no se queda en este plano. El pasaje se refiere a la proyección completamente subjetiva del autor ante la estatua. El ve un monumento que blande una espada, en vez de la antorcha que lleva ella en la mano derecha. Su visión no porta corona como la que contempla el mar de Ellis Island. En "su estatua" el autor ha trascendido el sentido del objeto y ha llegado a la verdadera esencia de dicho símbolo, que es la humanidad que con el sable en la mano avanza incontenible dando tajos para lograr la libertad. En este periodo se vió de qué modo el autor infiere lo esotérico por medio de pinceladas y matices. ¿Pero cómo son esos matices? Una serie de comentarios circunstanciales que contienen unos sintagmas inesperados. Las cláusulas tienen tanto poder que hasta causan un sacudimiento musical. Acercándose una vez más al poema "Arte Poética," éste sigue: "Así como el matiz *débil*." Los matices de la irrealidad del poeta de Cuba son fuertes, y lo son porque el anhelo de José Martí no es vivir en exilium, ni idolatrar la palabra. Cuando José Martí emplea esta técnica de matices para plasmar formas plásticas no resultan fantasías en las cuales se pierden las impresiones en figuras como la sinestesia, sino que en sus casos lo importante es su mensaje ético. La grandiosidad del maestro consiste en su majestuoso poder de conjugar este mensaje ético con una técnica única. En este capítulo se ha visto cómo José Martí pone en movimiento objetos concretos y abstractos. El maestro dinamiza lo estático y da forma tangible a lo que carece de ella.

<sup>13</sup> Paul Verlaine. *Antaño y ayer*, p. 59.

## Capítulo VI

### PAISAJE INTERIOR DE LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS"

Los elementos psicofisiológicos que constituían el temperamento de José Martí cuando llega a Nueva York, en 1881, se manifiestan en los conjuntos artísticos de esas crónicas de *Las escenas*, cartas de las que dice Barea Flores en la página 91 de *¿Quién fue José Martí?* "dan lección a los valederos y enseña periodismo activo a los literatos de vidriera".

Ha cumplido José Martí 28 años y está lleno de esperanzas. Ha dicho un adiós emocionado a su esposa y niño que regresan a Cuba. Tiene que resolver una vez más la dura empresa de una nueva aclimatación en un país extraño. *La Opinión Nacional* de Caracas quiere hacer del periódico el primero, en calidad, de la nación y piden la ayuda de José Martí como corresponsal. El autor acepta.

En su carta de diciembre de 1882 al director de *La Opinión Nacional*, José Martí señala el método que empleará para las crónicas. En un pasaje dice:

"Mi método para las cartas de Nueva York ha sido poner los ojos  
libres de prejuicios en todos los campos, y el oído a los diversos  
vientos, luego de bien henchido el juicio de pareceres... dar de  
ellos un relato..."

(t.IX.p.17)

La libertad es el eje de su relato. Conceptualmente, se podría deducir de esta carta que las cuestiones que más interesaban al ánimo de José Martí, como son las desigualdades sociales y la insuficiencia y retraso de la educación, estarían en elipsis en estas crónicas. Rubén Darío en su libro *Los raros*, dice de estas crónicas, que considera libres del impulso glorioso revolucionario:

"... Los Estados Unidos de Martí son un estupendo  
y sorprendente diorama, que casi se diría aumenta  
el color de la visión real... montaña de  
imágenes."<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Rubén Darío, *op. cit.*, p. 286.

Puede crear José Martí un mundo escueto y desprender su sensibilidad le esa perla de las Antillas, su patria, Cuba? En algunos momentos de su elocución José Martí utiliza formas de expresión que contienen elementos netamente norteamericanos. Este fenómeno se observa especialmente en el plano irreal de las exteriorizaciones plásticas. Sus conjuntos artísticos incluyen animales mayores, aves e insectos. El lobo, el gato montés, el águila y el león son elementos que emplea el autor generalmente en la deshumanización de un personaje desagradable. Estos animales y aves se encuentran con muy poca frecuencia en la isla de Cuba. También se refiere a ciertos fenómenos climáticos que no existen en el trópico. En la novena carta habla de esos hombres, «cuya frente resplandece como nieve no hollada.» (t. IX, p. 110) Cuando cita la cantante Adelina Patti, expresa: "¿Qué parece sino un vellón de nieve?" (t.IX, p.114)

Se transparenta su herencia tropical cuando asimila al hombre con a fauna que abunda en el trópico como el cerdo salvaje y el escorpión. Quién que haya estado en Cuba u otro país tropical no recuerda la cantidad de gusanos e insectos que pululan y corren al ver la luz en el momento de remover una piedra. Los insectos son elementos del plano sustituyente en muchas de las imágenes, de José Martí.

Cuando José Martí se refiere a los conjuntos artísticos de la naturaleza, menciona los árboles y el bosque, los ríos, los manantiales y el mar. Cuando describe los primeros, no evoca el árbol desnudo o el pino, sino los árboles "selvudos" cubiertos de enredaderas. Se refiere al bosque que embriaga por su densidad, que "a caballo invita al hombre a meditar." El cual, para embriagar ha de ser de una extensión ilimitada. Bosque salvaje que abunda en el trópico.

Para evocar la belleza de la mujer en la mencionada correspondencia utiliza elementos del paisaje cubano, como se ve en el siguiente pasaje, en el cual sobresale también su humanismo:

La naturaleza, como frutas perfectas,  
como paisajes de rematada corrección,  
crea seres humanos avasalladores. Estas  
mujeres que tienen el talle, como caña alada..."

(t.IX.p.114)

Si el autor hubiese dicho que el talle de la mujer semeja la caña, el buen resultado un perfil grotescamente alargado. La caña en diciembre, en el tiempo, de la zafra, es madura y alada, porque sus hojas se han desarrollado completamente como si fuesen alas. Es decir, la caña alada tiene un perfil geométrico bien determinado, sugiriendo con las alas algo angélico y dulce en las damas que describe. En momentos como éstos se transparenta su comunión con la naturaleza, tropical.

Al referirse a la cabellera femenina en el plano de la evocación, emplea otro elemento que es producto importante de esa tierra de azúcar y tabaco: el maíz. En la carta 36 escribe:

"...luciendo etérea hermosura, cabellos del  
sedoso tinte de hebra de mazorca nueva..."

(t.IX.p.436)

cabellera de la mujer corresponde de modo irreal a la visión del autor de los cables corvos del puente de Brooklyn. José Martí dice que "colgaba de los cuatro cables gruesos, descende en largas trenzas..." (t.II, p.25) El cabello trenzado era el peinado muy de moda en Cuba a finales del siglo, aun Gertrudis Gómez de Avellaneda lo usa en todas sus fotografías, en vez del "pompadour", muy de moda en Nueva York en este tiempo.

Ciertos elementos en la correspondencia irreal de sus expresiones plásticas, los cuales forman un conjunto artístico de concepto noble y abole el real, que José Martí tiene presente en su subconsciente, en forma consciente. El dominio que ejerce la monarquía española sobre su patria hace que se transparenten elementos de un trono real en muchos momentos plásticos, como en este:

...alítpita en estos días más generosamente  
el sangre en las venas de los asombrados  
y alegres neoyorquinos; parece que ha  
caído una corona sobre la ciudad, y que  
cada habitante la siente puesta sobre  
su cabeza..."

(t.IX,p.423)

Los banquetes pantagruélicos, las alfombras cargadas de ornamentación y los instrumentos musicales de corte real, llegan a ser elementos que exteriorizan esa expresión única del maestro.

## Capítulo VII

### LA ETROPEYA EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS"

Cuando José Martí describe elementos no humanos su expresión toma vuelos sorprendentes que se manifiestan mediante la figura de la retórica con el nombre de hipérbole. Hay una vivificación, personificación y dinamización de las formas estáticas en sus descripciones. Estas técnicas son recursos de movimientos avazandos para su época.

En esta expresión estilística se ve cómo el autor atribuye facultades humanas (el apetito) a un elemento inanimado (el puente).

"Cuanto cables que como serpiente en hora  
de apetito se desenroscan y alzan el silbante  
cuando de un lado del río, levántase a  
heron a altura, tiéndese sobre pilares  
solitarios por encima del agua..."

(t.IX,p.426)

Estos ejemplos abundan a través de las *Escenas*. La atribución de acciones humanas a lo que no lo es se denomina prosopopeya y es uno de los recursos estilísticos predominantes en las descripciones de las corrientes literarias de fines de siglo.

Esta técnica de descripción se refiere a los personajes tratados en sus crónicas. En las descripciones de elementos inanimados hay un matiz de sinonimia con las descripciones de los personajes; esta semejanza se refiere a las idealizaciones de realidades abstractas en la correspondencia evocativa respecto a los seres que poetiza.

En las descripciones de caracteres norteamericanos el maestro va de lo etropeo a lo prosográfico a través de los años. En casi todos los casos hay un entrecruzamiento de ambas técnicas para describir personajes, pero siempre la primera.

Hay que decir que existe solamente un sintagma verdaderamente gráfico, la descripción delgado. El ejemplo se refiere a Oscar Wilde (cuyo seudónimo es Poslethwaite) cuando éste llega a Nueva York.

"Poslethwaite es una lánquida persona que  
abomina la vida, como cosa democrática y pide  
a la luz su gama de colores, a las ondas su escala  
de sonidos, a la tierra apariencia y hazañas  
celestiales. Todo disgusta al descontentadizo.

Postlethwaite. Cuanto hacen los hombres, le parece cosa ruin. De puro desdeñar los hábitos humanos va tan delgado, que parece céfiro. . . quiere para la vida lo espiritual y para los vestidos colores tenues y análogos de modo que el fieltro del sombrero no desdiga del cuero de las botas, y sea todo melancólico azul o pálido verde."

(t.IX.p.222)

Como se lee en el ejemplo, Poslethwaite no se alimenta de cosas terrenales sino de lo trascendente. En el apódosis de la primera pluralidad se relata el diálogo del personaje con el paisaje natural, el mar, la tierra y la luz. En la siguiente pluralidad, cuando José Martí describe los gustos de Oscar Wilde, prefiere comenzar con sus disgustos y va del plano real de la naturaleza en la primera pluralidad, a lo abstracto cuando se refiere a su abominación por los hábitos de los hombres. Al describir los deseos de Oscar Wilde se identifica completamente con este autor y va al polo opuesto de lo que son sus propios "quereres" para esta vida: deseos políticos y deseos de acabar con las desigualdades escolares y sociales. Las inquietudes de Oscar Wilde son verdaderamente modernistas, le preocupan cosas como la analogía de colores en las prendas de vestir, etc. Esta descripción lograda por la técnica de la etopeya caracteriza lo que le gusta y lo que le disgusta en el plano estético al autor inglés.

En muchas de sus descripciones José Martí, emplea la técnica de luz y sombra y utiliza la alteración legal y catacrexis que dan tonos impresionistas a la descripción como en este ejemplo. En él hay un contraste de lo oscuro, que implica sombra y lo sedoso, calidad que se aprecia mejor en plena luz. He aquí el pasaje:

"...no hay cabellos más oscuros, ni más sedosos, ni más opulentos, ni ojos de más largas pestañas. La sonrisa un pecado. . ."

(t.XI.p.429)

En otras descripciones añade matices táctiles y geométricos, como en estos ejemplos:

"...allí va el "von" ojos aterciopelados, con la barba en pico y los ojos de cielo."

(t.XI.p.477)

"...la cara pálida y fina, le luce bajo la maraña del cabello hermejo, por cuello usa un pañuelo de seda, prendido con un alfiler humilde."

(t.XI.p.503)

En este ejemplo, cuando el autor describe el cuello y el pañuelo de seda del caballero, la elipsis del nexo comparativo entre los dos elementos hace que la descripción impresionista provoque la sonrisa en el lector.

En la descripción que sigue se puede notar como lo que ocupa el autor no es hacer una descripción prosográfica, del personaje que trata.

Martí se detiene largamente en la descripción de la frente, del carácter pero lo saliente no es el dato físico sino las virtudes y sabiduría que emana esa frente. La descripción termina con unas pluralidades en que se emplea la perifrasis y se revela genialmente que el señor es calvo. La descripción mencionada es la siguiente:

"Su frente era saliente y adoselada como la del poeta Brevant, y la del naturalista Darwin. Daba envidia su frente, a la que los pensamientos habían empujado, a manera de solio, sobre el rostro. Invitaba a llamar a ella con respeto y a evocar las riquezas que encerraba. Fluía de sus labios espesos la palabra grave. Brillaba en sus ojos, cobijados por cejas tupidas la jovialidad de un alma buena. Los selvosos cabellos castaños que ampararon un día su vasto cráneo, habían sido consumidos por el ardor del pensamiento".

(t.IX,p.74)

En muchas descripciones de personajes sobresale no solamente su maestría en la técnica del entrecruzamiento de la prosografía y etopeya, sino que se nota también otro artificio superpuesto que profundiza la descripción que es la bimembración. Unos ejemplos siguen:

No hay trabajo recio (A1) y mezquino (A2) que no hagan con buena voluntad los hombres de Irlanda, ni hay modo de ir por las calles sin dar con esos hombres de rostro áspero (B1) y huesoso, (B2) nariz corta (C1) y empinada, (C2) ojos malignos (D1) y breves, (D2) labios belfudos (E1) y afeitados. (E2)".

(t.IX,p.72)

termina con otras de las muchas muestras que ofrece el autor:

Un hombre pequeño (A1) y delgado, (A2) de bigote (B1) y pequeño (B2) castaños, de grandes ojos azules, astuto (C1) y móvil (C2) que precavido (D1) y parlero (D2) inquieta hoy a Nueva York".

(t.IX,p.27)

## Capítulo VIII

### CORRIENTES LITERARIAS EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS"

#### ROMANTICISMO.

En el capítulo sobre los momentos plásticos en las *Escenas* se señaló como José Martí evoca el plano real del lenguaje poético con elementos de la naturaleza. El ve los elementos animados e inanimados, movidos por impulsos de la naturaleza. Este elemento, en su especial capacidad evocadora, hace que se transparente algo romántico en la prosa de José Martí.

Menéndez y Pelayo en sus *Obras completas*, t. II opina del romanticismo: "hay presencia protagonista del paisaje."<sup>15</sup> La naturaleza como un personaje, está presente en las *Escenas norteamericanas*. Su paisaje natural incluye los ríos, los mares, el sol, las selvas, los vientos. En los siguientes fragmentos se verá cómo José Martí emplea estos elementos, típicos de la topología romántica.

"El mar es un "protagonista" presente en el romanticismo por su grandiosidad y poder. Su genio voluble se manifiesta en la turbulencia y en la serenidad.

En las *Escenas norteamericanas* se encuentra constantemente la animación de los bellos elementos de la naturaleza como el mar. En la siguiente metáfora pura el autor humaniza el mar a tal grado que el océano adquiere la actitud de un caballero que corteja a su dama:

Acercan a Long Beach aristocrático que el  
mar besa con ondas azules y ondas de oro. . ."

(t.IX,p.40)

En la siguiente metáfora impura utiliza la misma técnica animadora y amplía con otro elemento de la naturaleza, el cielo:

"El cielo brilla, el *mar* parece cortejar  
con bandas espumas, la orilla arenosa."

(t.IX,p.42)

<sup>15</sup> Menéndez y Pelayo, *Obras Completas*, t. II, p. 125. Ed. Consejo superior de investigaciones científicas, 1958.



El siguiente período señala la fuerza y energía que tiene la naturaleza para restaurar la salud del hombre.

"Fíase sin embargo en la virtud fortificante del agua del *mar* que respira."

(t.IX.p.30)

Las siguientes pluralidades se refieren a un personaje, turbulento, entascoso y romántico:

"...viendo como el *mar* bravo azóta con su espuma blanca la limpia arena de la margen."

(t.IXp.20)

Como se ve las explosiones románticas de emoción y sentimiento abundan en las crónicas de José Martí.

En las siguientes pluralidades, se captan por la técnica auditiva suspiros, llantos, y exclamaciones.

Los pasajes que siguen, ricos en emoción, encierran un sentido dramático muy fuerte. Es muy probable que este suceso que relata no lo haya presenciado el autor, pero le imprime sinceridad y compasión:

"...Ve ir y venir al centinela que guarda su ventana, y al mirarlo de frente alza la mano y le saluda con hondad, a lo que el soldado levanta el fusil, hace un saludo militar y rompe en llanto."

(t.IX.p.28)

A continuación se ve a la hija, al padre y a una amiga, en un enlace humano conmovedor:

"Lleno el rostro de lágrimas entró en su coche la abnegada esposa y al ver salir a su padre, la buena Mollie, escondió su rostro en el seno de su amiga para que no se oyeran sus sollozos."

(t.IX.p.39)

La emotividad y subjetividad hacen que se transparenten en la prosa martiana, vetas románticas. Siguen los ejemplos en los cuales las emociones se muestran por vías auditivas.

Aquí el autor subraya una gran tristeza que domina la casa presidencial:

"Se pisa con cuidado, se hablan con confianza. Se oyen exclamaciones dolorosas."

(t.IXp.300)

Las inundaciones del Ohio River arrancaron de su... "asiento casas, almacenes y aldeas, porque el río sacó de pronto las furias del mar." En esta crónica se oyen también exclamaciones dolorosas:

"...el no traquante; se oyen gemidos de almas que lloran, y a voces espantosas."

(t.IX.p.354)

En esta escena conmovedora, hay súplicas y llantos:

"No me dejéis ir al patíbulo—ruega Scoville entre los aplausos de las mujeres que llenan la sala—sin el privilegio de decir una palabra en su defensa! Y la hermana del prisionero rompe en lágrimas."

(t.IXp.232)

Las emociones colectivas también se expresan en su prosa y aportan un sentido de unidad muy feliz, como se ve en los pasajes que siguen:

"Noches pasadas en una fiesta de fuegos artificiales imponente y grandiosa como una fiesta de circo romano en Coney Island... arrancaba exclamaciones de supremo goce al gentío inmenso."

(t.IX,p.326)

En los siguientes ejemplos José Martí une al pueblo como si fuera una sola familia que escucha a su padre.

"Se leen en alta voz, todas las noches, telegramas que anuncian el estado del presidente. Las fluctuaciones entre la esperanza y el desaliento mantienen viva la curiosidad del pueblo."

(t.IX.p.17)

Cuando el aviso es agradable todo el pueblo se regocija al unsono:

"...como si un suspiro de alivio se hubiera escapado a la vez de todos los pechos."

(t.IX.p.37)

En el ejemplo siguiente, los presentes no solamente experimentan el mismo sentimiento de odio hacia el acusado, sino lo expresan todos al unisono, lo que añade teatralidad a la escena:

"...la sala repetía como un eco las palabras de Scovidge. Es cuerdo y depravado. ¡Su alma es negra y deforme! ¡Su perversidad es satánica! ¡El testimonio de su hermano mismo muestra que obró y pensó mal desde la cuna! En nombre de la nación y de la cristiandad, condenadlo, jurados!"

(t.IX.p.68)

El heroísmo y sufrimiento llegan a ser otros de los temas tratados por José Martí que pueden encontrarse en los románticos. Los ejemplos

se refieren a relatos heroicos con dimensión teatral:

"Por sobre las olas cabalgaba, señora de la tormenta, Ida Lewis Wilson. Doma la ola furiosa, arranca de su seno a dos hombres medio muertos; los trae en sus espaldas a la playa. Ida Lewis Wilson ha arrebatado al mar enfurecido numerosas víctimas. De oro es la medalla con que la premia el gobierno."

(t.IX,p.77)

El fuego en la Cuarta Avenida de Nueva York, que calcinó una manzana de la avenida, da lugar a la expresión romántica y heroica:

"Por sobre llamas iban montados los bomberos en el aire noches, hace, en un incendio majestuoso y terrible."

(t.IX,p.78)

En el ejemplo que sigue se manifiesta ese mismo sentido romántico que expresa "querer tener el pecho más ancho para sufrir una herida más grande. En este caso eleva a diosa a la dama que describe quien avanza sufriendo grandes "heridas."

"Introduce la señora como una diosa que sufre  
... con la corona al viento va  
adelante, pura, rica en virtudes; la enérgica  
y fortalecedora resignación de esta ejemplar  
esposa."

(t.IX,p.31)

El gusto de José Martí por describir el comportamiento de las agrupaciones festivas en Nueva York, como lo hace en las escenas que titula "Costumbres de Nueva York", "Galas del Año Nuevo", "Galas del mes de junio" y el color que da a las actividades cotidianas, señalan en la prosa de las *Escenas* una semejanza con los gustos de los autores de los cuadros de costumbres.

## DIAGRAMAS DE LOS PERIODOS EN LA PROSA DE JUAN MONTALVO Y JOSE MARTI.

El autor argentino Enrique Anderson Imbert, en el estudio minucioso de la técnica literaria de Juan Montalvo titulado *El arte de la prosa en Juan Montalvo* llega a la conclusión de que este instrumento literario identifica a su autor con los románticos, y pone de relieve su herencia barroca.

Juan Montalvo fue además de un gran escritor, un patriota ecuatoriano enemigo de la dictadura. Sufrió largos periodos de destierro y luchó activamente contra las fuerzas de la opresión.

Los datos psicofisiológicos son semejantes a los del autor tratado en este capítulo. Hay ciertos rasgos estilísticos en la prosa de Juan Montalvo, señalados por Enrique Anderson Imbert, en los cuales se encuentra una similitud con la expresión afectiva de José Martí. Estos rasgos parten de un elemento, que se refiere a la prosa de Juan Montalvo:

... en sus oraciones de marco ensanchado —por los complementos circunstanciales y complementarios— y en sus enumeraciones en serie— se advierte una tendencia a la repetición de llegar a cierta regularidad rítmica y estrófica."

Enrique Anderson Imbert concreta sus observaciones y crea una clasificación de ritmos periódicos de las oraciones.

Primero se tomarán varios ejemplos de su sistema de clasificación y a continuación la exégesis, de su manera de diagramar;

El tirano	que (...)	no pertenece al pueblo			
" opulento	" (...)	" "	" "	" "	" "
" soberbio	" (...)	" "	" "	" "	" "
" sacerdote	" (...)	" "	" "	" "	" "

(Ejemplo A)

En casa de	esclavos	la libertad	es un enemigo
" "	" viles	" dignidad	" " elefanciaco
" "	" impostores	" verdad	" " testigo falso
" "	" crueles	" misericordia	" " advenedizo

(Ejemplo B)

" queja	Ana:	Ana	se	ofende
" se queja	" "	" "	" "	amenaza
" llora	" "	" "	" "	abhorrece

(Ejemplo C)

" no lo quiero todo	(...)	; soy loco
" "	(...)	" "
" "	(...)	" "
" "	(...)	" "

(Ejemplo D)

No le preguntamos a Ignacio con	qué	derecho	(...)
" "	" "	" "	(...)
" "	" "	" "	(...)

(Ejemplo D) 17

17 Enrique Anderson Imbert. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. p. 83.

18 Enrique Anderson Imbert. *op. cit.* p. 164.

El autor explica esta manera de presentar los periodos de la siguiente forma:

Los ejemplos están separados entre si por rayas que van a lo ancho de la página. Cuando no aparecen tres puntos entre paréntesis (...) quiere decir que, por dislocado que parezca, el ejemplo reproduce el texto completo. Cada signo (...) sustituye a un miembro de la frase... Las comillas " indican que Montalvo repite las mismas palabras.

Para destacar la regularidad métrica de una construcción, pongo cada miembro en una línea aparte."<sup>15</sup>

Una síntesis de esta explicación consistiría en considerar las comillas con el sentido de clasificación epanadiplosica y el signo (...) como indicador de la reiteración conceptual.

Para manejar los elementos del esquema de E. Anderson Imbert sería mas conveniente referirse a la nomenclatura del estudio de Dámaso Alonso.

En el ejemplo A, según la nomenclatura empleada por Dámaso Alonso en el libro *Seis calas en la expresión literaria* se hallan cuatro pluralidades que llevan el primer vector sintagmático de los periodos en ordenación no progresiva. Son sintagmas no progresivos porque hay relación mutua entre estos sujetos. Las cuatro subordinaciones llevan el pronombre relativo "que" en reiteración formal. Los vectores que siguen al pronombre relativo llevan el signo (...) lo que significa que todos tienen la misma función sintáctica y que conceptualmente están en reiteración.

Al emplear este sistema de acomodamiento de los ritmos periódicos a la prosa de José Martí se encuentra que hay una gran semejanza en la estructuración de esos momentos rítmicos de la expresión artística en ambos escritores.

Los siguientes ejemplos indican una semejanza indiscutible entre la geometría estructural de la prosa de las *Escenas norteamericanas* y la prosa de Juan Montalvo.

Este ejemplo es de la carta número 43 en la cual José Martí relata acontecimientos del librecambismo y del proteccionismo, que presentaban problemas graves en el año 1883 en los Estados Unidos de Norteamérica.

Los países	que	crecen	por	merced	(...)
Las leyes	"	aprovechan	(...)	(...)	
El hombre	"	abusa	(...)	(...)	
La esclavitud	"	enriqueció	(...)	(...)	

(t.IX.p.491)

En este pasaje se encuentran cuatro pluralidades con los sintagmas no progresivos en la protásis de las frases. Los sintagmas son no progresivos porque hay relación mutua entre las voces.

Lo principal de este ejemplo y los que siguen no es solamente que encajan tan bien los signos especiales de E. Anderson Imbert en la pro-

<sup>15</sup> *Ibidem.*, p. 160.

sa de José Martí, sino también que el autor exterioriza sus ideas y sentimientos a través de esta estructuración, con regularidad y calidad métrica. Según Wolfgang Kayser en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* el autor escoge varias técnicas para la estructuración de un párrafo. En algunos casos se recurre a la metáfora como centro de energía, y otras veces al desenvolvimiento de una oración antitética. Esta estructuración por pluralidades correlativas es una técnica frecuente en la prosa de José Martí.

Las concretizaciones estilísticas siguientes son exponentes de cierta regularidad métrica en las *Escenas norteamericanas* de José Martí. Estas pluralidades se acomodan según los elementos del esquema de Anderson Lambert; subrayan el enlace entre la técnica empleada en la expresión literaria de ambos autores.

Este pasaje forma parte de la vigésima carta en la cual José Martí alaba al escritor Hawthorne.

¡Qué	lisura,	en el	modo	de	exponer!
“	brío,	“	“	manera	“ sentir!
“	destreza,	“	“	arte	“ combate!
“	donaire,	“	“	révuelos	“ su crítica!

(t.IX,p.81)

En esta muestra se encuentra sintagmas no progresivos que muestra cómo se despliegan horizontalmente las pluralidades. He aquí otros ejemplos de esta especial estructuración. Este ejemplo es también una crítica festiva de las damas.

Si	ricas	absorbéis	nuestras	herencias
“	pobres	nos	dais	un salario
“	solteras	“	anheláis	como a juguetes
“	casadas	“	burláis	brutalmente.

(t.IX,p.109)

Este pasaje se refiere al servicio del restaurant Delmonico, lugar frecuentado por la alta sociedad de Nueva York.

en	ricas	servilletas	las	botellas	húmedas
“	fuentes	elegantes	“	manjares	selectos
“	leves	cristales	“	perfumados	vinos
“	platos	argentados	“	panecillos	suaves.

(t.IX,p.43)

En estos ejemplos aunque el género cambie lo saliente es que los arcos tienen la misma función sintáctica que los hacen aparecer en reiteración formal.

## II. REALISMO EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS".

Los temas que trata el autor de este estudio en el género que cultiva hacen que forzosamente resalte en su prosa esa corriente literaria que se

fenómeno realismo. En su función de corresponsal, José Martí relata al pueblo venezolano los acontecimientos trágicos, sociales y políticos que surren en Norteamérica. Además, manifiesta lo que piensa y siente este niño norteamericano. Trata temas de trabajadores, de millonarios, de los grandes de las imperes y, con gran frecuencia, el tema de los niños.

En su libro *The story of art* el autor inglés Lord Gombrich también trata el tema del niño. Es de interés citar algunos trozos de dicho estudio: particularmente se tomo de la página 431 de este libro:

“... En el pasado artístico los retratos de los niños por los grandes artistas Rubens, Velazquez, Gainsborough, Reynolds, subrayan la belleza y felicidad del niño.”<sup>29</sup>

En el libro se aprecia en la lámina que se ofrece a continuación:



STAYGOLD: *Portrait of Miss Bowles with her dog.*  
London: Wallace Collection

ve el autor mencionado

“Los adultos no querían saber de las agonías y tristezas de la juventud, y rechazaban cualquier aspecto de este tema.”<sup>30</sup>

Sin embargo cuando aparece la obra de Kokoschka “Children playing” fines del siglo XIX se puede ver que los artistas gustan pintar a los

<sup>29</sup> Lord Gombrich, *The story of art*, p. 431.

<sup>30</sup> *Ibid. cit.*

mente una profunda compasión. En el celebre cuadro que se reproduce a continuación se percibe la inquietud y el proceso de crecimiento de estos pequeños niños, pero más que todo lo que resalta es un ambiente de tranquilidad que los rodea a estas criaturas. He aquí el cuadro de la infancia que el pintor decide llamar: "Children playing."



Figura 10. Hans Thoma, *Children playing*. Duisburg, Kunstmuseum.

Este sentimiento se observa también en las letras. La novela realista está en su apogeo en el siglo XIX. Un libro que descuella entre los demás nacidos de esa escuela literaria, por haber sido comparado con la magna obra de Cervantes, es *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

El cuadro que Flaubert pinta del niño se puede deducir de las siguientes preguntas que hace Flaubert en *Madame Bovary*. Como se observa, después de la lectura del fragmento la triste respuesta es la pequeña Berta, hija de Emma:

— ¿Quién la hacía infeliz? ¿Dónde estaba  
esa extraordinaria catástrofe que le había  
ocurrido? ¿Y levantó la cabeza, mirando  
alrededor, como para buscar la causa de su  
dolorimiento... y oyó a su hijo reír escandalosamente.”<sup>21</sup>

Desde su infancia Berta conoció solamente los brazos de la nodriza que cuidaba mucho otros niños de edades diversas. Los deseos de Madame Bovary fueron que la pequeña permaneciera en la casa de la esposa del conde, rodeada de “agua sucia y recias sábanas”, mucho más tiempo que el normal cuarentena. Hay escenas en las cuales la madre le pega a la pequeña y hasta la avienta contra la esquina de un mueble, por haber interrumpido la lectura de la carta amorosa de uno de los famosos amantes de Emma. Tales turbulencias en los años formativos de Berta

<sup>21</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p. 164.



son la causa de que ella tenga la siguiente reacción cuando los parientes se le acercan:

— ¡Tengo miedo! — dijo la niña echándose hacia atrás.  
Emma cogió su mano para besarla; pero la niña se oponía.  
— ¡Basta! ¡Qué se la lleven! — dijo Carlos, que sollozaba en la alcoba.<sup>22</sup>

El destino de Bertita al morir sus padres es conmovedor. Cuando se piensa en la figura de Berta jugando, se vivifica la tristeza del niño en el cuadro de Kokoschka.

Los niños en manos de los realistas tienen una vida de un estremecimiento único, como se ve en la vida de otra niña, Claudia de la obra *El Eterno Marido* de Fedor Mijailovich Dostoievski. Claudia perdió a su madre al nacer y vive bajo la super vigilancia de su padre, que le deja sola jugando con compañeros en lo que visita pueblos cercanos. Un día regresa y encuentra que un niño la ha golpeado fuertemente y decide encerrarla en su cuarto, cada vez que sale, para protegerla. Sus actividades recreativas en esos momentos solitarios reflejan la angustia de la pequeña, la misma que se ve en la expresión de la niña en la obra Kokoschka.

El pequeño José de la obra *Naná* de Emile Zola es otro niño que pertenece a esta galería de niños enfermizos y tristes. José, hijo del naturalismo, corriente literaria que alcanza a vivir José Martí, vivió los años letermanantes en la forración de un ser, en compañía de una tía, pues Naná igual que Trusotskii, el padre de Claudia en la obra de Dostoievski, entrega su criatura a otros porque no tiene tiempo para cuidarlo. El día que Naná visita a su hijo y ve el estado de salud en que se encuentra (estado de salud que es tema predilecto de una descripción naturalista) se da cuenta de que el niño nunca recibió los regalos que ella le enviaba. No sería difícil imaginar la expresión del niño José cuando jugaba, esperando ese cariño y esos juguetes que su destino le negó. Ese niño corresponde al retrato gráfico de los niños de Kokoschka.

José Martí, al relatar las grandes nevadas en Nueva York, la primavera y las magníficas playas revive de un modo tan real con su poder nerario estas escenas, que hace que el lector viva estas escenas en su recuerdo. Inmediatamente se piensa en algún niño a la orilla del mar o en un sobrinito o hermanito con su pala delante de las olas. Los niños que José Martí escoge para describir en las *Escenas*, indican que tiene presentes a los niños de las obras citadas. En el siguiente pasaje se ve a una niña enfermiza:

... en la madrugada de Gloria, en cuarto estrecho y aire espeso, y a la luz turbia de una lámpara humilde, cose de prisa, acabada la labor del día, una madre de alma buena y manos fatigadas, para que al despertar halle su hija, que reposa en la almohada dura

<sup>22</sup> Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 301.

su cabecita pálida, el traje nuevo de Pascuas, hecho de telas pobres que son tan ricas, luego que las tocó la mano de la madre — ¡qué no las hay mejores!"

En la orilla del mar se ven los siguientes niños:

(t.IX,p.106)

"...pequeñuelos que parecen como devorados, como chupados, como roídos. Pero lo que asombra allí (la playa) no es este modo de bañarse, ni los rostros cadavéricos de las criaturas..."

(t.IX,p.120)

Se advierte que en el siglo pasado las autoridades de sanidad y de centros médicos no estaban tan desarrolladas como ahora y los autores venían constantemente casos de enfermos, como los niños víctimas del mal que describe José Martí en este ejemplo:

"Roídos, por esa terrible enfermedad de verano que siega niños como la hoz siega las mieses."

(t.IX,p.124)

Pero también se considera que en el siglo XVII Rubens y Velázquez tuvieron oportunidad de ver niños enfermizos pero este tema queda impreso en su obra.

En la siguiente descripción se localiza a los niños que sufren de *cholera infantum*:

"... allí como los maizales jóvenes al paso de la langosta, mueren los niños pobres en centenas al paso del verano. Como los ogros a los niños de los cuentos, así el *cholera infantum* les chupa la vida."

(t.IX,p.458)

En este pasaje describe a los niños enfermizos que ve y añade un mensaje ético.

"Sus ojitos parecen cavernas, sus cráneos, cabezas calvas de hombres viejos, sus manos manojos de yerbas secas. Se arrastran como los gusanos; se exhalan en quejidos, y digo que este es un crimen público."

(t.IX,p.458)

En las *Escenas* no solamente se leen descripciones de niños tristes y enfermizos como los del cuadro de Kokoschka y los de las novelas citadas, sino también hay niños en agudos momentos de agonía. La descrip-

ción que sigue contiene una tónica naturalista. Lo sobresaliente de las descripciones del "Ejército de Salvación" es que la realidad auténtica, manifestada por la pluma del maestro, produce un estremecimiento que trasciende sobre cualquier fantasía naturalista. He aquí el ejemplo con-  
tinuando:

«A la luz de la bujía que su mujer sostiene a la  
cabecera de la linda cuna, mata a su única hija  
para purificarse de pecado, pone las palmas de la  
mano de su pequeñuela sobre un hierro encendido;  
"Todo en nombre de este grupo llamado "Ejército de  
salvación."»

(t.IX,p.454)

En el apódosis del ejemplo siguiente hay un comentario sutil del  
autor sobre este grupo:

Silvestre Knobb como Abraham bárbaro, oveja  
negra sombrío ejemplo de la bestia humana-ata en  
una cruz que ha hecho de árboles de su  
heredad a su propio hijo, y mientras le hunde en  
el pecho la rodilla porque no rebote, con un  
clavo de gruesa cabeza le fija la mano al madero,  
ensangrentado; y amarra luego a su hija Mimie a  
fuerza de teños, que es pira humeante que  
hume y plaga de úlceras el cuerpo virgen... Pensando en el  
Ejército Creador, se sienten mares, y surgir  
solamente ponderosas montañas en el cráneo..."

(t.IX,p.455)

Lo que se hace evidente en su arte es el matiz polifacético que pone  
el autor dentro del realismo. Algunas epístolas expresan el estilo de  
los poemas que describe las impresiones tal como las perciben los sentidos,  
como se ve en el siguiente ejemplo:

«...es la huelga de los tranvías, la puñalada,  
el motín, la barricada, los pistoletazos.»

(t.XII,p.139)

En otras escenas su realismo consiste en poner en claro, con cierta pi-  
dad de inocente, las contradicciones e hipocresía de la gente común,  
como en los ejemplos que siguen:

«Ya desembocan de calles y avenidas los milicianos  
con el abrigo abierto, a pesar del aire  
floviznoso para que se les vea la casaca blanca.»

(t.XII,p.140)

«Un caballero de cinco años que se come con los  
ojos la torta de mani de su vecino, lleva de  
pantalón uno de su padre, cortado por el muslo  
con dos remiendos de cuero.»

(t.XII,p.24)

En los pasajes que se transcriben a continuación el caballero de las villas reseña los grandes y lujosos bailes de gala que celebran la sociedad de los "300" en N.Y. Se puede ver la bifurcación en los modos, que consiste en un léxico recargado de pedrería verbal y una fuente de crítica festiva:

Una dama se siente fatigada por la pedrería;  
y el compañero llama a sí los pantalones, cuidadoso  
para que no se le hagan rodilleras."

(t.XII,p.29)

"... los caballeros ansiosos para meditar en la forma  
de faldones de las casacas."

(t.XII,p.33)

En la noche nunca se lucía casaca de noche con faldones cuadrados, solamente de punta; el autor indica que siempre hay algunos deseosos de ir a los que no llevan el traje a la moda para criticar.

Otro aspecto del realismo de las *Escenas norteamericanas* es la descripción de la reflexión de tipo social. En algunos momentos llegan a ser observaciones en las cuales aparece un matiz crítico, como en este pasaje en que se refiere a una madre que admira unas joyas preciosas en la joyería:

"¡Cuánto deseo! ¡Cuánta sonrisa forzada! ¡Cuánta  
tristeza! Oh, si miraran de esa manera en el alma  
de sus hijos! ¡Qué hermosos diamantes hallarian!  
... tanta madre que al volver de su largo paseo,  
ni coque en brazos, ni besa en los labios, ni  
satisface el hambre a su lloroso niño."

(t.IX,p.127)

El realismo del autor llega a todas las esferas sociales. En los trozos siguientes se refiere a los acaudalados:

"Los ricos de la primera generación recuerdan  
con cariño aquella época en que fueron mozos de  
tienda, cuidadores de vacas, cuidadores de caballos,  
cargadores de lana, mandaderillos miserables,  
criadores de vacas."

(t.IX,p.108)

"Astór es un modesto, un rico de la primera  
generación, que guarda aún, como trofeo de victoria,  
su sombrero sin alas y sus zapatos rotos. Anda  
hoy en coche, pero él dice que anduvo mucho  
tiempo descalzo."

(t.IX,p.109)

"Hoy dirige un banco, donde le aman; en otro tiempo  
tendía en vano los brazos desesperado en busca de

trabajo. Dice la verdad; desdeña a los hipócritas  
ama los infortunados. Tiene el orgullo de su humildad,  
que es el único orgullo saludable. Muchos años  
anduvo sin ver sus pies libres de heridas y cicatrices."

(t.IX.p.101)

José Martí fue testigo de la usurpación de las tierras de los indios  
norteamericanos. Su puesto exigía que el corresponsal fuera escueto, así es  
que su comentario sobre este hecho sólo se puede leer entre líneas, como  
en el siguiente ejemplo:

"... los sicux, los arapajos, acarician el  
lomo de sus caballos pequeños y veloces y  
sienten de nuevo... y limpian coléricos  
sus armas... Gen. Miles venció a los cheyenes  
4 años hace... fue bueno con ellos. ¡Qué  
fiesta el primer carro que vieron! Se  
echaron sobre el carro en tropel, como  
niños sobre un juguete. Subiéronse en montón.  
¡Qué gozo ver dar vueltas a la rueda! ¡Qué  
alegre el hombre salvaje de aquel triunfo  
sobre la distancia! Así es el hombre americano,  
ni la novedad le asusta, ni la grandeza le  
sorprende."

(t.IX.p.297)

En la epístola que trata de los anarquistas que fueron condenados por  
sus relaciones con asuntos obreros en 1886, José Martí hace la siguiente  
crítica social:

"...condenarás a siete a morir porque un  
anarquista lanzó una bomba? Pero nadie se  
acuerda de uno de los soldados que mató  
sin provocación, de un tiro a un niño  
obrero."

(t.XI.p.350)

Otro aspecto de su realismo es el de pintar cuadros fuertes y dra-  
máticos, como el siguiente pasaje que describe a los anarquistas en su  
momento fatal. Esta es una de las descripciones más conmovedoras de  
la obra de José Martí:

"Hurra por la anarquía! —dice Engel—, que había  
estado moviendo bajo el sudario hacia el alcalde  
las manos amarradas... Una seña, un ruido, la trampa  
cede, los cuatro cuerpos caen a la vez en el aire  
dando vueltas y chocando. Parsons ha muerto al caer,  
gira de prisa y cesa; Fischer se balancea, retiembla,  
quiere zafar del nudo el cuello entero, estira  
y encoque las piernas, muere: Engel se mece en su sayón

flotante, le sube y baja el pecho como la marejada y se ahoga. Spies, en danza espantable cuelga girando como un saco de muecas, se encorva, se alza de lado, se da en la frente con las rodillas, sube una pierna extiende las dos, sacude los brazos, tamborinea y al fin expira, rota la nuca hacia adelante, saludando con la cabeza a los espectadores."

(t.XI.p.355)

Esta descripción, por su poder emocionante y su valor realista se podría comparar a una de las más destacadas de la "galería de las letras", la última descripción de Naná, lo que identifica un aspecto del realismo del maestro con Emile Zola y su escuela. He aquí esta descripción naturalista que como la de los obreros, causa verdadero estremecimiento:

"Era un osario, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta, arrojada allí sobre un almohadón. Las pústulas habían invadido la faz entera, tocándose unas con otras y manchitas hundidas con su aspecto de lodo. La nariz continuaba supurando. Toda una costra rojiza partía de una mejilla, e invadía la boca."<sup>23</sup>

#### LOS ELEMENTOS DE INICIADOR DEL MODERNISMO EN LAS ESCENAS NORTEAMERICANAS".

"...gran casa de telégrafos parecía, o tienda de estado mayor en campamento, la oficina electoral de Astor. Oíanse, en incesante movimiento, cerrar de sobres, doblar de cartas, rasquear de plumas. Un mensajero que salía chocaba con otro..."

(t.IX.p.109)

He aquí una descripción lograda mediante la técnica de percepción de las sensaciones. El camino sensorial seguido es el siguiente: "gran casa," dentro de la pluralidad total es una imagen implicada y plasmada por vía visual, "cerrar de sobres," "doblar de cartas," "rasquear de plumas" son otras implicadas por vía auditiva. La sinestesia que se desarrolla de la metáfora, y se define como la fusión de diversas impresiones sensoriales, es uno de los rasgos estilísticos de la prosa de fines del siglo XIX, y de los modernistas. Deteniendo la vista nuevamente sobre el pasaje citado, se nota que la técnica emplea simultáneamente dos vías sensoriales, auditiva y visual, pero no hay entrecruzamiento de las vías sensoriales. El pasaje contiene una sinestesia, pero para identificarla mejor habría de considerarse como un caso de ultrahiperestesia. Este hecho permite ver

<sup>23</sup> Emile Zola, *Naná*, p. 443.

cómo esta técnica que emplea José Martí con tanta frecuencia prepara el camino para el rasgo estilístico que se denomina sinestesia. En la prosa de las *Escenas norteamericanas* se emplea la sinestesia, como se verá en los ejemplos que siguen, pero no recurre a ella con la frecuencia con que realiza la descripción mediante la percepción de una sola sensación como la auditiva y más que todo, la visual. Es de interés también notar como al ejemplo citado se le puede sumar el fenómeno de la hipérbole. El autor magnifica el sonido a una dimensión superreal, porque en una "gran casa" como especifica José Martí, tendría que haber una cantidad enorme de sobres cerrándose y cartas doblándose para poder percibir su sonido en una sala del tamaño indicado.

El siguiente ejemplo, tomado de la carta 25 del 23 de mayo de 1882, contiene el entrecruzamiento de la percepción por varias vías sensoriales. Se lee así:

"Y cuando la orquesta majestuosa rompió a tocar, con devoción filial, la música épica de Wagner, parecía que de cestos de fuego surgían aves blancas, y que ninfas ardientes, de cabellera suelta y brazos torneados, envueltas en jirones de nubes, cruzaban el aire oscuro y húmedo, montadas en el dorso de caballos de oro.

(t.9.,p.313)

Aquí la sensación de escuchar la majestuosa música, lo auditivo se traduce con la técnica utilizando simultáneamente varias vías sensoriales: visual, cromática, térmica y táctil.

En el pasaje siguiente, la sensación de oír a la cantante Adelina Patti se manifiesta a través de la sensación visual envuelta en la técnica impresionista:

"Y con aquella voz sonora, límpida, amplia, que nace como manantial inmaculado de monte hondo, y crece a arroyo revoltoso, a riachuelo veloz, a río opulento, a océano.

(t.IX,p.115)

Esta metáfora impura es además un esquema perfecto para el desarrollo de la fórmula arborizada con vectores sintagmáticos en ramificación.

Los ejemplos que siguen señalan la expresión de lo percibido que se traduce con la técnica visual que predomina en la prosa de *Las escenas*.

"Al caer la noche, un joven triste, sentado en el sillón presidencial de una ancha mesa, en un salón casi vacío, movía febrilmente una mano nerviosa, cuajada de magníficos brillantes:

(t.IX,p.112)

Este pasaje se refiere a Astor, candidato para "mayor" de Nueva York en 1881 cuando recibe el telegrama que anuncia que Flower ha ganado la elección. Se percibe como el brillo de una joya comienza a ser el fulgor de la descripción (las joyas serán un elemento en la topología impresionista) y no tanto la ansiedad, casi pánico, que siente el protagonista.

En el pasaje que sigue, se refiere José Martí a la magnífica fiesta en la residencia de los Vanderbilts en Nueva York, en 1883.

Ya al caer del crepúsculo veíanse brillar,  
a través de los cristales de los coches que  
andaban de una y otra parte velozmente, cazoletas  
de espadas, collares de altas órdenes, lucientes  
terreruelos."

(t.IX,p.394)

En la descripción, lograda mediante la técnica visual, contiene un fragmento en el cual una serie de voces: "collares", "cazoletas", "terreruelos" se reflejan en un espejo (de los cristales) que dan lugar a la bella quíasis, que complementa la descripción.

En la carta 39 José Martí describe Coney Island en el verano. Coney Island no goza hoy en día de la fama que tuvo en 1883. Desde que un gran incendio destruyó el "roller coaster" y hoteles vecinos, su atractivo ha disminuido. La fama de Coney Island en esos años se puede comparar a la del gran centro de verano en Nueva York ahora, Fire Island. En este ejemplo, la bella imagen visual exhala una fragancia y sugiere un sutil cruce de la sensación olfativa:

Coney Island en verano, es como una almohada  
de flores en que reclina la ciudad a cada tarde  
con la cabeza encendida..."

(t.IX,p.459)

El siguiente pasaje traduce la sensación que se experimenta al ver el mar sobre Coney Island de noche, y resulta una descripción feliz. En él, como en tantos de *Las escenas*, predominan las sensaciones visuales como en el cinematográfico y particularmente de una visualidad cromática. He aquí un ejemplo:

Coney Island de noche, tal parece que se dieron cita  
todas las estrellas en un lugar del cielo, y desgajadas  
cayeron de súbito en tres cestos gigantes de luces  
sobre la isla."

(t.IX,p.501)

Otra técnica impresionista que emplea José Martí en *Las escenas*, la cual denuncia su posición iconoclasta entre los contemporáneos, es la cenestesia. Este procedimiento expresivo hace posible materializar lo que es verdaderamente abstracto. En el ejemplo siguiente, que utiliza esta figura de la retórica, se aprecia como un joven exterioriza la desespera-



ción, estado de ánimo que se desprende del texto, y que José Martí hace concreto de un modo tan vivo. He aquí el ejemplo:

"Ya no me dejaba la idea. . . la idea me trabajaba, me torturó, me oprimió durante dos semanas. . . la echaba lejos de mí, la sacudía, pero ella iba creciendo, iba creciendo. . ."

(t.IX,p.175)

Los verbos oprimir y torturar, que en la mayoría de los casos manifiestan fenómenos exteriores, en este caso vivifican la visión de un estado de ánimo. Hay otro término para este fenómeno en el cual una cierta violencia altera el orden de las correspondencias; el maestro Carlos Illescas denomina a este fenómeno, "alteración legal," término que resume el rasgo estilístico. La cenestesia se refiere solamente a la concretización de un estado interno del ser humano; la atracción legal, de herencia filosófica, engloba la metafísica.

Wolfgang Kayser en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* define el simbolismo de la siguiente manera:

"El simbolismo intenta explicar las afinidades secretas de las cosas con nuestra alma y sugiere por el valor musical y simbólico de las palabras los matices más sutiles de las impresiones y de los estados anímicos."<sup>21</sup>

En el ejemplo que sigue se aprecia el uso del color con valor simbólico. Este ejemplo es de la carta 27. Hélo aquí:

"Ved que trineo tan bello. El aire embriaga y remoja. Lo blanco mueve el alma. Son blancos los caballos del trineo, y sus cintas azules; y en el se sientan dos enamorados!"

(t.IX,p.350)

En las *Escenas norteamericanas* este simbolismo se puede clasificar de simbolismo tradicional. En este ejemplo se observa cómo José Martí marca el camino para el simbolismo puro. En vez de emplear el símbolo con su identidad de emoción directamente, prefiere, primero, pormenorizaciones. Dice, "lo blanco mueve el alma. Son blancos los caballos. . ." (t.IX,p.87) Rubén Darío en "El velo de la reina Mab" de *Azul* emplea frecuentemente el color con valor simbólico, como cuando escribe:

"Yo tengo el verso que es de miel, y el que es de oro, y el que es de hierro candente."<sup>22</sup>

El autor de *Azul* no dice, "Yo tengo el verso que es de oro, porque el oro brilla, y el oro resplandece, y así es mi verso resplandeciente y

<sup>21</sup> Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 128.

<sup>22</sup> Rubén Darío, *Azul*, p. 72.

brillante. Wolfgang Kayser, en su definición del simbolismo subraya que "... el simbolismo sugiere por el valor musical y simbólico de las palabras los matices más sutiles de las impresiones."<sup>66</sup> Sutil da un valor sintético a la definición. Éste no conformarse con emplear el símbolo sin explicaciones hace que el simbolismo sea tradicional y no simbolismo puro. Se pueden encontrar ejemplos en las *Escenas* en los cuales usa el símbolo con matices "independiente" pero recurre al otro rasgo con más frecuencia.

En la prosa de *Las escenas* contiene un tesoro de topología opulenta y modernista como en los textos citados a continuación que ofrecen un mundo de joyas, telas orientales y cajas pequeñas:

"...sobre el traje de diez mil pesos, un traje de seda de la China, con una figura de Leloir en el delantal, y en el corpiño un gato de Lambert, y por toda la seda bordados de gorriones."

(t.X,p.106)

"...cuando le traen a la niña vestida de encajes con pulsera de oro en cada manecita blanca y en el dedo meñique sujeta por cordón de oro a la muñeca una sortija de brillantes."

(t.X,p.216)

"De violeta es la pastilla que en su caja de plata ofrece la novicia de salón; excesiva en la coquetería, al galán feo y calvo. Las almohadas del ropero, de violeta pura. El agua para el cabello, de violeta."

(t.XI,p.122)

En las *Escenas norteamericanas* hasta el aire y el cielo se pintan de colores como en este ejemplo:

"...el aire azul, blanco y rojo y de calicó y muselina porque las banderas del centenario no dejan ver el cielo."

(t.XI,p.203)

En algunos momentos la combinación de colores no resulta tan feliz como en el ejemplo que sigue:

"Un galán arranca de un castillo de merengue, una bandera de flecos de oro, y la pone en los cabellos negros de su amiga que saborea una ensalada con lengua escarlata."

(t.XI,p.398)

En los tomos de las *Escenas norteamericanas* se encuentra que José Martí dedica escenas a temas de pájaros y plantas raras como las que titula "Las oropéndolas y "Los pájaros de Holanda". En otras escenas se siente la languidez de las flores como en este ejemplo:

<sup>66</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 103.

Pero va no sonrien en el vaso de flores los nardos de abril, ni la mostaza graciosa, ni los jacintos de julio, sino los robres violentos y las plantas tristes, el botafuero rojo, el asterisco morado, y el espartago, el hijo del pobre, con sus campanillas colgantes como en un templo chino...

(t.XI.p.88)

Otro rasgo que identifica a José Martí como iniciador del movimiento modernista es el tema de reminiscencias de tiempos y países lejanos que predomina en este pasaje:

Ya no es como antes la pascua brutal, en los tiempos en que las remas tejían a la sombra del olmo el lino de la casa, mientras a su vista adiestraban al príncipe en la ballesta... el oso no baila como en aquel tiempo crudo, ni humea en la fuente de madera, aun no muerta la luz de los ojos, el jabali recién cazado, ni en el vaso del roble...

(t.XI.p.374)

Se encuentran con mucha frecuencia epístolas dedicadas a reminiscencias de este tema como la que lleva por título "Ancianos de otro tiempo" y otras como "Antaño y hogaño", "De Washington, hace cien años".

Otra particularidad de la prosa de las *Escenas*, que identifica a José Martí como iniciador del modernismo, es la manera especial en que el autor emplea ciertas voces dándoles un sentido tan subjetivo que llegan a contribuir e incluso, a ampliar la capacidad expresiva de la lengua española. A continuación se transcriben unos neologismos recogidos en la revista "Casa de las Américas."

cuelliparados... magníficas *cuelliparados* del patriotismo

codea... El que vive de la infamia o la *codea* en paz, de un infame.

andantear... dan deseos de salir de nuevo por la tierra *andantear* hazañas.

tigral... para vivir en un *tigral*... Lugar de tigres.<sup>27</sup>

Estas voces, denominadas neologismos serán utilizadas en forma reiterada por los modernistas.

### "LA MUSICALIDAD EN LA PROSA DE LAS ESCENAS NORTEAMERICANAS."

Dámaso Alonso en su libro *Estudios y ensayos gongorinos* se refiere a una figura de la retórica que otorga mayor valor fonético y

<sup>27</sup> Hermilio Almendros, *Notas sobre Martí innovador en el idioma*, en Casa de las Américas (La Habana, Cuba, Año VII, número 41, marzo-abril de 1967), pp. 223-303.

"Pero ya no sonrien en el vaso de flores los nardos de abril, ni la mostaza graciosa, ni los jacintos de julio, sino los colores violentos y las plantas tristes, el geranio rojo, el asterisco morado, y el espárrago, el lirio del pobre, con sus campanillas colgantes como en un templo chino..."

(t.XI,p.88)

Otro rasgo que identifica a José Martí como iniciador del movimiento modernista es el tema de reminiscencias de tiempos y países lejanos, que predomina en este pasaje:

Ya no es como antes la pascua brutal, en los tiempos en que las reinas tejían a la sombra del olmo el lino de la casa, mientras a su vista adiestraban al príncipe en la ballesta... el oso no baila como en aquel tiempo crudo, ni humea en la fuente de madera, aún no muerta la luz de los ojos, el jabalí recién cazado, ni en el vaso del roble..."

(t.XI,p.374)

Se encuentran con mucha frecuencia epístolas dedicadas a reminiscencias de este tema como la que lleva por título "Ancianos de otro tiempo" y otras como "Antaño y hoogaño", "De Washington, hace cien años."

Otra particularidad de la prosa de las *Escenas*, que identifica a José Martí como iniciador del modernismo, es la manera especial en que el autor emplea ciertas voces dándoles un sentido tan subjetivo que llegan a contribuir e incluso, a ampliar la capacidad expresiva de la lengua española. A continuación se transcriben unos neologismos recogidos en la revista "Casa de las Américas."

cuelliparados... magníficas *cuelliparados* del patriotismo  
codea... El que vive de la infamia o la *codea*  
en paz, de un infame.  
andantear... dan deseos de salir de nuevo por la tierra a *andantear* hazañas.  
tigral... para vivir en un tigral... Lugar de tigres.<sup>27</sup>

Estas voces, denominadas neologismos serán utilizadas en forma reiterada por los modernistas.

### LA MUSICALIDAD EN LA PROSA DE LAS ESCENAS NORTEAMERICANAS."

Dámaso Alonso en su libro *Estudios y ensayos gongorinos* se refiere a una figura de la retórica que otorga mayor valor fonético y

<sup>27</sup> Hermíno Almendros, *Notas sobre Martí innovador en el idioma*, en Casa de las Américas (La Habana, Cuba, Año VII, número 41, marzo-abril de 1967), pp. 223-303.

ritmo de los vocablos. Esta figura es la paranomasia. Una clasificación de la paranomasia que se concreta en la prosa de las *Escenas* es la paranomasia asonante. En las siguientes pluralidades se percibe una continuidad de movimiento así como la reiteración de ciertas vocales que sustentan lo rítmico de la prosa.

Hay ciertos momentos en esta prosa en que las pluralidades logran una anticadencia y un movimiento musical. El maestro, consciente de este fenómeno, señala lo siguiente:

El camino de poesía va esto; pero ¿quién entra  
 en tareas queridas por primera vez en el año,  
 a sentir que, aun hablando de las querellas  
 del Congreso con el presidente, de las contiendas  
 de los que quieren acuñar más pesos de plata y  
 de los que no lo quieren, de las batallas de los  
 señores de ferrocarriles y de sus empleados, no  
 cuenta que le nacen a su pluma alas de mariposa?

(t.X,p.365)

El pasaje es sumamente significativo no solamente por el reconocimiento del autor de la musicalidad de su prosa, sino porque indica una censura reflexiva de parte del maestro sobre lo prosaico de los temas que tratará en este año nuevo de 1886. Las alas que le nacen a su pluma se refieren a lo necesario que es poetizar esos temas.

En la prosa de las *Escenas* se ve cómo surgen frases con medida y ritmo de verso que añaden una cadencia placentera a la lectura de la prosa. En los ejemplos estilísticos que siguen se encuentra superpuesto el fenómeno de la paranomasia asonantada. En este ejemplo de la cuarta del 17 de abril de 1884, al periódico *La Nación* se observa cómo la prosa se desenvuelve musicalmente.

Reposan en la gloria" dice con frase vieja  
 X X X X X X X XX X XX XX

Otro clérigo.—No reposan! se esparcen!  
 XXXXX X X X X X X X

No se es hombre: se es fuerza, se es Naturaleza  
 X X X X X X X X XXXXX

Se han devuelto... a la eterna alma humana.  
 X X X X X XXXXXX XX XXX

(t.X,p.25)

En este ejemplo se encuentra señalada la paranomasia que hay por la asonancia de las vocales (OA) en la primera y segunda línea, y por las vocales (EA) en la tercera y cuarta línea. El periodo termina con la asonancia de la vocal (A).

El esquema de las pluralidades se ha señalado de la siguiente manera. La X se refiere a la sílaba tónica y la X a la sílaba átona.

En la prótasis de este ejemplo citado se nota como sin quebrar y perder el sentido de la pluralidad se encuentra otro artificio superpuesto: el pie dáctilo que se lee así:

"dice con frase vieja otro clérigo.

XX X XX XX XX XXX

En los ejemplos que se ofrecen a continuación se nota la fuerte inclinación fonética a terminar las voces con vocales abiertas.

"Aquí hay damas banqueras, ferrocarrileras, empresarias de ópera: a tanto llega la variedad e importancia de su acción que casi todos. . ."

(t.XI,p.155)

En el comienzo del primero de estos ejemplos, donde sobresalen las voces que terminan con vocales abiertas, se nota como el autor comienza la descripción con el pie anapesto que da un ritmo firme a la descripción majestuosa:

"Una dama esteta envuelta en encajes carga a la espalda como cuello de capa invisible una capellina de peluche carmesí."

(t.XI,p.395)

"... con un lápiz de plata apuntaban las damas el nombre del bailaror en la blanca cartulina."

(t.XI,p.391)

"... un perro hecho a la caza de ala la acompaña, pero ni la becada se asusta, ni el perro le salta encima."

(t.XI,p.215)

En la prosa de las *Escenas* se encuentran varias clasificaciones de la paranomasia. Este ejemplo, lleva la paranomasia de vocales agudas.

"No podemos ver, ni leer ni sentir ni saber lo que las palabras significan."

(t.XI,p.405)

En la prótasis de este ejemplo citado se nota como sin quebrar y perder el sentido de la pluralidad se encuentra otro artificio superpuesto: el pie dáctilo que se lee así:

"dice con frase vieja otro clérigo,  
XX X XX XX XX XXX

En los ejemplos que se ofrecen a continuación se nota la fuerte inclinación fonética a terminar las voces con vocales abiertas.

"Aquí hay damas banqueras, ferrocarrileras, empresarias de ópera; a tanto llega la variedad e importancia de su acción que casi todos..."

(t.XI,p.155)

En el comienzo del primero de estos ejemplos, donde sobresalen las voces que terminan con vocales abiertas, se nota como el autor comienza la descripción con el pie anapesto que da un ritmo firme a la descripción majestuosa:

"Una dama esteta envuelta en encajes carga a la espalda como cuello de capa invisible una capellina de peluche carmesí."

(t.XI,p.395)

"...con un lápiz de plata apuntaban las damas el nombre del bailador en la blanca cartulina."

(t.XI,p.391)

"...un perro hecho a la caza de ala la acompaña, pero ni la becada se asusta, ni el perro le salta encima."

(t.XI,p.215)

En la prosa de las *Escenas* se encuentran varias clasificaciones de la paranomasia. Este ejemplo, lleva la paranomasia de vocales agudas.

"No podemos ver, ni leer ni sentir ni saber lo que las palabras significan."

(t.XI,p.405)

## Capítulo IX

### LA CRONICA EN 1881 Y LA REVISTA Y PAGINA EDITORIAL CONTEMPORANEA

Igual que en las pluralidades hay sintagmas en reiteración, el fenómeno de la apanadiplosis ocurre también en la historia.

En 1881 hubo un acontecimiento en los Estados Unidos que absorbió toda la atención del pueblo. Este hecho es el tema de la primera parte de las *Escenas norteamericanas*. Se refiere a lo siguiente:

"Mas la bala aun no ha sido extraida del Presidente Garfield, y continúa amenazando a todas luces, desde su aposento misterioso, algún órgano importante. Ni se extrañen estos detalles, ni parezcan minuciosos. Sábese aquí a cada minuto la menor alteración del pulso del Presidente, que se repite de boca en boca, en el correr de las calles de acera a acera, en medio de los más arduos negocios, como una palabra de pésame, o de felicitación.

(t.IX,p.24)

El siguiente fragmento fue tomado del periódico *Excelsior* de México, en un informe de la Associated Press de los Angeles, en donde se relata otro acontecimiento como aquél pero con personajes modernos: un aspirante a la presidencia de los E.E. U.U. en 1969.

#### JUNTO CON EL FUERON LESIONADAS 4 PERSONAS; EL PISTOLERO, DETENIDO

LOS ANGELES, California, miércoles 5 de junio (AP).—El senador Robert Kennedy fue herido a balazos hoy, a las 0:15 horas (1:15 hora de México) por un hombre de unos 25 años de edad.

Kennedy recibió dos tiros en la cabeza —uno en la parte central de la frente y el otro arriba del oído derecho. Hasta ahora no han podido ser confirmados algunos informes según los cuales el senador de Nueva York también recibió un disparo en la cadera.

La escena fue televisada a toda la nación, pues el aten-



tado ocurrió momentos después que Kennedy compareció ante las cámaras con su declaración de victoria en la elección primaria.<sup>27</sup>

Otro hecho que se relata simultáneamente al asesinato del senador, es el siguiente, tomado del *Excelsior* de México, del 11 de junio de 1968.

### AL PARECER, RAY TIENE DINERO PARA UNA LARGA BATALLA LEGAL

LONDRES, 10 de junio. (AP).—El Gobierno de los Estados Unidos logró hoy que la Gran Bretaña expidiera una orden provisional de detención contra James Earl Ray, al que se acusa del asesinato del doctor Martin Luther King. Se cree que Washington presentará la solicitud oficial de extradición del presunto asesino, dentro de uno o dos días.

Ray fue arrestado bajo el nombre de Ramon George Sneyd.<sup>28</sup>

Es de gran interés observar cómo en el siglo en que vive José Martí ocurre también el caso de un asesino que de igual modo se refugia en el Canadá. La fecha de este crimen coincide con la del crimen del Pres. Garfield, así como el asesinato de Martin Luther King coincide con el del senador Robert Kennedy. He aquí el ejemplo de esta semejanza histórica:

Un hombre pequeño, y delgado, de bigote y perilla castaños, de grandes ojos azules, astuto y móvil, precavido y parlero, inquieta hoy a Nueva York. Ese es Leo Hartmann, el acusado de tentativa, que causó la muerte de numerosos seres infelices. Hartmann tranquilo y alegre vuelve del Canadá, prepara la publicación de su libro sobre Rusia..."

(t. IX, p.27)

El primer fenómeno de destacada simetría entre el reportaje de José Martí en el periódico *La Opinión Nacional* de Caracas, Venezuela y la publicación del periódico *Excelsior* de México, es la profunda necesidad y preocupación en ambos por relatar acontecimientos que por trágico sentido colectivo despiertan en el lector un sentimiento de desesperación ante el futuro. Los ejemplos son estos. El primero fue tomado de la cuarta carta de las *Escenas*:

Cuatro han sido los vicepresidentes que han venido a la Presidencia por muerte de los Presidentes electos: John Tyler sucedió al activo y cortés Harrison;

<sup>27</sup> Junto con él fueron lesionados 4 personas, el pistolero, detenido." *Excelsior*, año LII número 18.724, México, 5 de junio de 1968, p. 1.

<sup>28</sup> Al parecer Ray tiene dinero para una larga batalla legal." *Excelsior*, año LII, número 18.768, México, 10 de junio de 1968, p. 1.

a Zacarias Taylor, el caudillo de la guerra contra México, sustituyóle Fillmore; al admirado Lincoln sucedió Andrew Jackson, acusado y desdeñado luego; Garfield sucede Arthur."

(t.IX,p.57)

El trozo que sigue es del *Excelsior*, página 6 de la edición de 17 de junio de 1968, y también refleja, como la redacción de José Martí, esta ocupación por los acontecimientos anteriores a la tragedia:

"Y estas víctimas han sido, en los últimos años, Charles de Foucault, Mahatma Gandhi, Martin Luther King, los hermanos Kennedy, John y Robert..."<sup>30</sup>

En el periódico *Oraciones* se observa también este interés por reflexionar sobre la historia. Lo que sigue fue tomado de la página 4 de su edición del 7 de junio de 1968:

"El asesinato del Presidente Kennedy en 1963 y de su hermano Bob, apenas ayer, recuerdan la muerte de los tribunos romanos los hermanos Graco, criminalmente sacrificado por atacar los grandes intereses económicos y buscar el beneficio del pueblo. Pero el asesinato solo retarda pero no detiene la evolución."<sup>31</sup>

El periodista moderno clasificaría las epístolas de las *Escenas norteamericanas* de la siguiente manera: el corresponsal Rubén Salazar del periódico norteamericano *Los Angeles Times* en su entrevista del 2 de agosto de 1968, lo clasifica como "editorial correspondent of backgrounds and interpretives." El señor Filiberto Masa, subgerente de *Excelsior* dice que sería un corresponsal cronista de tipo editorial. Estas definiciones permiten establecer una simetría conceptual entre la crónica de José Martí y la página editorial contemporánea. Las siguientes páginas tratarán este tema.

El ejemplo que se cita a continuación fue tomado de la página editorial de *Excelsior* y trata del asesino acusado:

"Samuel Yorty (alcalde de L.A.) dedujo del origen árabe del pistolero y hasta informó de la existencia de un diario (hay que imaginar a un caballerango infeliz llevando un diario) en el que constaban tales ligas e inclusive se hablaba, concretamente, de matar a Kennedy."<sup>32</sup>

<sup>30</sup> "Víctimas en los últimos años." *Excelsior*, año LII, número 18,775, México, 17 de junio de 1968, p. 2.

<sup>31</sup> "Los hermanos Graco y Kennedy." *Oraciones*, año XXI, número 6769-5699, México, 7 de junio de 1968, p. 4.

<sup>32</sup> "El infeliz asesino." *Excelsior*, año LII, número 18,725, México, 6 de junio de 1968, página editorial.

Es de interés notar cómo el editorial moderno emplea la metáfora de la imagen. En las páginas editoriales que tratan del tema del asesinato del senador norteamericano los ejemplos de momentos plásticos son escasos. En el caso arriba citado el periodista usa un tono sentencioso cuando dice: "hay que imaginar..." y se ve el presagio de la traslación del plano real al irreal, pero se le pone un paréntesis. Lo siguiente es una síntesis de la entrevista con el Sr. Filiberto Masa de *Excelsior* el 14 de junio de 1968, hecha por la que realiza este trabajo. El Sr. Masa opina: "El corresponsal no debe hacer novela y fantasía, porque esto desorienta y engaña al lector y le da una visión falsa de las cosas. El lector es el que determina cómo debe funcionar la prensa, hay prisa, el lector quiere lo sensacional, y solamente los datos. No es el lector del siglo pasado que no tenía televisores y cantidad de cines para distraerlo. El lector del siglo pasado tenía tiempo para las flores y el crepúsculo y gusto para este reposo ornamental en la prosa y sin él, la prosa resultaba desvestida e insípida."

En el siguiente ejemplo, de la página 76 de las crónicas de José Martí en sus *Obras Completas*, se percibe cómo el autor toma vuelo ante la descripción del asesino acusado y emplea metáforas impuras y acumula adjetivos al hablar de Guiteau, quien como Sirhan Sirhan también escribió su diario y autobiografía.

Parece un árbol seco en que han anidado los gusanos. . .

Este hombre es una imperfección moral, como hay imperfecciones físicas. . . Todo lo suyo es raquítico, impotente, soberbio extravagante. Leyéndolo se imagina un hombre de mirada viscosa, color pálido y cráneo deprimido."

(t.IX,p.76)

La crónica de José Martí, igual que el editorial contemporáneo cuando se refiere al asesino acusado lo deshumaniza. José Martí le llama buena, gato montés, insecto, y varios periódicos se refieren a Sirhan Sirhan como "rata de hipódromo."

El romanticismo trasciende los siglos, y los llantos, lágrimas y sollozos que describe José Martí en su crónicas se encuentran también en la prensa actual. Los siguientes ejemplos están llenos de pathos y emoción.

Le temblaban los labios y acongojada dijo:

"Oh señor, no por Dios ¿Qué es esto?"

Y ella se mordió los labios y se sumió

en el roto asiento rojo y luego se apeó y se fue llorando".\*

En este ejemplo el periodista emplea la reticencia y la demora de la presentación del sujeto que ofrecen un matiz de misterio al relato. *La Prensa* periódico que no goza de tan elevada fama, escoge fotos de personas llorando para su primera página, y se lee:

\* "El pueblo conmovido," *Excelsior*, año LII, número 18,725, México, 6 de junio de 1968, p. 1.

Es de interés notar cómo el editorial moderno emplea la metáfora y la imagen. En las páginas editoriales que tratan del tema del asesinato del senador norteamericano los ejemplos de momentos plásticos son escasos. En el caso arriba citado el periodista usa un tono sentencioso cuando dice: "hay que imaginar..." y se ve el presagio de la traslación del plano real al irreal, pero se le pone un paréntesis. Lo siguiente es una síntesis de la entrevista con el Sr. Filiberto Masa de *Excelsior* el 14 de junio de 1968, hecha por la que realiza este trabajo. El Sr. Masa opina: "El corresponsal no debe hacer novela y fantasía, porque esto desorienta y engaña al lector y le da una visión falsa de las cosas. El lector es el que determina como debe funcionar la prensa, hay prisa, el lector quiere lo sensacional, y solamente los datos. No es el lector del siglo pasado que no tenía televisores y cantidad de cines para distraerlo. El lector del siglo pasado tenía tiempo para las flores y el crepúsculo y gusto para este reposo ornamental en la prosa y sin él, la prosa resultaba desvestida e insípida."

En el siguiente ejemplo, de la página 76 de las crónicas de José Martí en sus *Obras Completas*, se percibe cómo el autor toma vuelo ante la descripción del asesino acusado y emplea metáforas impuras y acumula adjetivos al hablar de Guiteau, quien como Sirhan Sirhan también escribió su diario y autobiografía.

Parece un árbol seco en que han anidado los gusanos. . .

Este hombre es una imperfección moral, como hay imperfecciones físicas. . . Todo lo suyo es raquítico, impotente, soberbio extravagante. Leyéndolo se imagina un hombre de mirada viscosa, color pálido y cráneo deprimido."

(t.IX,p.76)

La crónica de José Martí, igual que el editorial contemporáneo cuando se refiere al asesino acusado lo deshumaniza. José Martí le llama hiena, gato montés, insecto, y varios periódicos se refieren a Sirhan Sirhan como "rata de hipódromo."

El romanticismo trasciende los siglos, y los llantos, lágrimas y sollozos que describe José Martí en su crónicas se encuentran también en la prensa actual. Los siguientes ejemplos están llenos de pathos y emoción.

"Le temblaban los labios y acongojada dijo:

"Oh señor, no por Dios ¿Qué es esto?

Y ella se mordió los labios y se sumió

en el roto asiento rojo y luego se apeó y se fue llorando"."

En este ejemplo el periodista emplea la reticencia y la demora de la presentación del sujeto que ofrecen un matiz de misterio al relato. *La Prensa* periódico que no goza de tan elevada fama, escoge fotos de personas llorando para su primera página, y se lee:

\*\*\* "El pueblo conmovido." *Excelsior*, año LII, número 18.725, México, 6 de junio de 1968, p. 1.

Este grupo de damas llorosas se reunió ayer en el aeropuerto de Los Angeles para dar el último adiós a los restos del senador Kennedy, sacrificado bárbaramente. La foto muestra el momento en que el severo ferétero, con el cuerpo inerte de Bob, era subido al avión enviado por el Presidente Johnson para el traslado.<sup>11</sup>

En el siguiente ejemplo, el estocismo de los personajes mencionados permite la descripción de estas sensaciones patéticas, pero aún se escapan algunas lágrimas.

"Los Kennedy no lloran; es una de las máximas que ha impuesto el clan y Ethel Kennedy se atuvo estoicamente a ella, fiel a su condición de ser más kennediana que los mismos vástagos del fundador de la familia."<sup>12</sup>

En la página 58 del tomo IX de las *Escenas* se observa como en esta epístola José Martí pone mucho interés en relatar la reacción del asesinato en los pueblos extranjeros. Al hacerlo le confiere un sentido sumamente dramático. Cuando se refiere a Alemania dice que "la noticia del asesinato interrumpe la celebración de las bodas del príncipe de Suecia y la hija del duque de Baden. En Viena la noticia suspendió un discurso del Congreso Internacional".

(t.IX.p.58)

El periódico *El Heraldo de México* dedicó una sección a las fotos de los altos funcionarios de muchos países y este periódico también se preocupó por la reacción que causó el asesinato en países extranjeros. La redacción de este periódico hace una síntesis de los mensajes enviados del extranjero a los E.E. U.U., en contraste con el matiz dramático que suspende fiestas y discursos que le da José Martí.

Uno de los temas de mayor interés en el relato de la tragedia es la inquietud que sienten los hombres por saber la causa origen del crimen. José Martí lo expresa a través de voces poéticas y lazos imaginarios. Como se ve en el pasaje de esta crónica:

"¿Quién sabe cuántos empujan la mano que al fin cae sobre la víctima? ¿Quién sabe qué misteriosos y grandes cómplices tendrá este hombre, de cuya complicidad ni el mismo sospecha? ¿Qué lazo singular ha venido a unir, a un mismo tiempo, el resultado de los insanos y desmesurados apetitos del asesino, y el interés de un partido político, que con la vida y actos de Garfiel no tenía ya esperanza alguna de existencia?" Garfield.

(t.IX.p.25)

11 "Adiós Bob." *La Prensa*, año XL, número 14.710, México, 7 de junio de 1968.

12 "El clan." *El Nacional*, año XL, número 14.095, México, 7 de junio de 1968.

La prensa contemporánea cuando trata este tema recurre también a la interrogación pero sin hacer uso de la reiteración y de las cláusulas explicativas que acostumbra José Martí. He aquí los ejemplos:

“Hubo grupos y resortes subterráneos? ¿Cuáles fueron los móviles?”

“¿Es verdad que el culpable detenido obró solo y por su cuenta?”

Otro tema de importancia transcendental en el cual la crónica del siglo pasado y la prensa contemporánea coinciden cuando tratan el tema de asesinatos de altos funcionarios del gobierno, es el interés por los problemas del siglo y una desesperación ante el futuro, que se expresan en las siguientes pluralidades interrogativas del periódico *Excelsior* y en las epístolas de las *Escenas*. Primero se oye el clamor del pueblo contemporáneo:

“En qué clase de país se han convertido los Estados Unidos de América...? ¿Qué trabajo concreto corresponde a cada uno de nosotros en la creación del nuevo orden social?”<sup>36</sup>

En este pasaje se escucha el clamor del pueblo del siglo pasado:

“... dentro de los últimos 16 años dos Presidentes han muerto asesinados... ¿No es este un interesante estado de cosas? ¿Qué viene ahora?”

(t.IX,p.59)

La revista contemporánea igual que la página editorial, por su fuerte carácter literario se puede comparar con la crónica de José Martí. Así como en la página editorial de *Excelsior*, en la revista resalta también la manera especial de emplear la metáfora y otros elementos plásticos. El 7 de junio de 1968 se tiró el ejemplar de *Siempre!* que trata del asesinato de Robert Francis Kennedy. En el artículo de Luis Gutiérrez y González el autor comienza con una alteración de la metáfora natural, en contraste con las metáforas que se encuentran en la crónica de José Martí. He aquí las pocas formas plásticas que emplea el Sr. Gutiérrez y González la que sigue a continuación:

“El oleaje de indignaciones, unas sinceras y otras epidémicas, que provocó el asesinato de Robt. F. Kennedy—¿ha visto usted a los perros de pueblo que arrancados de su sueño por un ladrido se dan a ladrar lo suyo sin tener por qué?”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> “Combate contra violencia.” *Excelsior*, año LII, número 18.725, México, 6 de mayo de 1968, página editorial.

<sup>37</sup> “Agresión y juventud.” *Excelsior*, año LII, número 18.726, México, 7 de junio de 1968, página editorial.

<sup>38</sup> “Combate contra violencia.” *Excelsior*, año LII, número 18.725, México, 6 de junio de 1968, página editorial.

<sup>39</sup> Luis Gutiérrez y González, “Jefe Pages,” en *Siempre*, volumen 78, número 782, México, junio 19 de 1968, p. 12, semanal.

En este ejemplo se encuentra que el conectivo que enlaza el plano real con el que queda en elipsis. Esta técnica la usa José Martí con muy poca frecuencia. Cuando en la prosa de las *Escenas* se utiliza la naturaleza del plano figurado de sus metáforas, lo hace con sentido de evocación. Los hechos no aparecen en forma tan abrupta, sin enlaces léxicos, como ocurre en la redacción moderna. En este caso se usa un elemento de la naturaleza, el oleaje, como receptor de una serie de realidades psicológicas: "oleaje de indignaciones"... y resulta feliz la alteración legal. En el reportaje de *Siempre*, al igual que en otras revistas como *Impacto*, se observa de qué modo los escritores procuran alcanzar el efecto literario por medio de operaciones intelectuales. Se refieren constantemente a conceptos e ideales, como se ve en los siguientes ejemplos:

"... donde el hombre perdió los ideales de la colectividad y el valor del trabajo común, la belleza del bien compartido."<sup>10</sup>

"... declaraban buscar paz, felicidad y libertad religiosa y política..."<sup>11</sup>

En el artículo "Los Macabeos y estos Kennedys" de la página 14 de la revista *Siempre* el autor trata matices ideológicos y conceptuales y elabora una teoría sociológica:

"En el caso de John y Bob Kennedy no han sido un tirano, ni un país o un pobre ser desequilibrado quienes los han matado, sino las estructuras socioeconómicas que prevalecen en el mundo entero; unas estructuras en las que la escala de valores se ha tergiversado pavorosamente en la familia, en los sistemas de gobierno, en los educativos..."<sup>12</sup>

Las opiniones y juicios personales del acontecimiento dominan la mayor parte del reportaje de este asesinato. El editorial del periódico *New York Times* de Nueva York se preocupa por hacer observaciones de orden sociológico y atribuye la causa de la tragedia a la estructuración del hogar norteamericano. También lo atribuye a los "trusts". La crónica de José Martí que trata del asesinato del Pres. Garfield no refleja una preocupación por evaluaciones y juicios. La prosa de las *Escenas* es más sensorial que conceptual. Más que hacer observaciones sociológicas esta prosa se destaca por sus descripciones sensoriales, como en las "escenas" que tratan del asesinato, en donde describe un ambiente cargado de luto e intensificado por las gigantescas banderas negras que resaltan en el resplandor del oro del crepúsculo. La crónica de José Martí, en contraste con la crónica contemporánea cuando trata este tema, aprovecha el

<sup>10</sup> Alberto Domingo, "La cosecha es de odios," en *Siempre*, volumen 78, número 782, México, junio 19 de 1968, p. 70, semanal.

<sup>11</sup> Roberto Blanco Moheno, "Un pueblo enfermo," en *Impacto*, número 955, México, junio 19 de 1968, p. 16, semanal.

<sup>12</sup> Liana Leal de García, "Los Macabeos," en *Siempre*, volumen 78, número 782, México, junio 19 de 1968, p. 14, semanal.

suceso para poetizar las actividades cotidianas como lo hace al describir al panadero que lleva diariamente el pan a la Casa Blanca, y se tiene en asuntos amorosos de las criadas y la servidumbre entre quienes reina un ambiente triste por la pérdida del primer mandatario de ese país. Las grandes plumas modernistas también llegan a tener preferencia por estos temas cotidianos en sus crónicas.



## Capítulo X

### SINTAXIS Y ESTILO EN LA PROSA DE JOSE MARTÍ

Las *Escenas norteamericanas* tienen un gran valor ecléctico, y dentro de su eclecticismo, un valor polifacético. El capítulo VIII que trata del romanticismo, modernismo e impresionismo en su obra subraya este matiz ecléctico. El maestro pone en práctica las técnicas modernistas y aun las trasciende, otorgándoles matices cromáticos y utilizando la cinestesia, sinestesia, catacrexis, alteración legal, prosopopeya etc... figuras propias ya de los "ismos" modernos.

José Martí aumenta el panorama ecléctico de su obra con la oración firme y lacónica y la construcción nominal. El crítico Raul Castagnino cita un concepto de Karl von Etmayer que dice así:

"Hacia la segunda mitad del siglo XIX, por influjo de la novela realista y luego por imposición de la técnica impresionista se hace notable el beneplácito por la construcción nominal."<sup>13</sup>

Esta cita enlaza a José Martí con el impresionismo, corriente literaria que enriquece su obra. En este ejemplo se ve como a través de esta construcción, su expresión se dinamiza y el ritmo de su prosa se acelera:

"Nueva York es en estos días ciudad ocupadísima: es fiesta de ricos y de pobres, y de mayores y pequeños. Son días de finezas entre los amantes, de efusión entre los amigos, de regocijo, de susto y esperanza en los niños."

(t.IX,p.199)

En el apódosis de la primera pluralidad, se encuentran cuatro vocables, que pertenecen al objeto abstracto que es la fiesta; estos son ricos, pobres, mayores, pequeños. Aquí se puede apreciar la simetría musical expresada. Dentro de la construcción nominal, José Martí procede con antagmas no solamente en antítesis, como son ricos y pobres, sino con el mismo número de sílabas en cada porción de la bimembración.

<sup>13</sup> Karl von Etmayer, *La filosofía del lenguaje*, citado en Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, p. 246.

En el siguiente ejemplo aparece la construcción nominal con sintagmas en contraposición:

"No era de especie humana, sino felina;  
pobre de carnes, rico de nervios, lustroso  
de ojos, hecho para destruir."

(t.IX.p.317)

Martin Alonso en su libro *Evolución sintáctica del español* se refiere a la siguiente categoría de la construcción nominal que se encuentra con frecuencia en las *Escenas norteamericanas*. He aquí un ejemplo:

"La compañía de los cincuenta millones,  
es la "City Contract Company", de Londres,  
y la de los treinta y siete es la Trustees &  
Executors Company". De la de los cincuenta  
es presidente el corregidor de Londres."

(t.XII.p.339)

El artículo "la" es anafórico con funciones análogas a las del sustantivo: "compañía."

El pasaje que sigue describe el ambiente de la ciudad en el verano y una vez más se observa esta especial estructuración pero de categoría asindética:

"És el gentío de mujeres de toda edad, madres  
asuetas, tías continuas, profesoras en descanso,  
elegantes de pueblo, coquetas naturales, feas  
de anteojos."

(t.XII.p.436)

La elipsis de conjunciones y artículos en el ejemplo anterior da a los periodos una fluidez musical.

Otra de las categorías de la construcción nominal que se localiza con frecuencia en la prosa de las *Escenas* es los verbos en elipsis cuando aparecen, los verbos se encuentran en forma que les conceden la función de adjetivos o adverbios. Tal es el caso del gerundio que acoplado con un sustantivo actúa como adverbio. En este ejemplo los verbos tienen valores adjetivales. El pasaje, de construcción nominal, pertenece a la obra titulada "Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos":

"Y a las doce, al otro día, todo  
el mundo en pie, todo el mundo en silencio,  
cuarenta mil seres humanos en silencio. Los  
de a caballo, tendidos sobre el cuello.  
Los de carro, de pie en el pescante, cogidas  
las riendas. . ."

(t.XII.p.210)

## Capítulo XI

### ELEMENTOS DE LAS ORACIONES DE LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS"

En las *Escenas norteamericanas* hay tantos sustantivos que equivalen en sentido al sujeto y aparecen en reiteración conceptual, como el ejemplo que sigue:

"El teatro, la fotografía, la casilla de baños todo está al aire libre."

(t.IX.p.126)

Si se leen las *Escenas* desde un punto de vista morfológico resalta a la vista la manera especial del maestro de reducir la extensión indefinida del sustantivo, o sea su manera de adjetivar. Como en el ejemplo citado, en el siguiente capítulo que trata del hipérbaton se puede observar que José Martí se siente atraído por la forma múltiple de expresión. Este fenómeno se aprecia también en su manera de emplear el adjetivo. La forma múltiple de expresión se usa con mucha frecuencia en los complementos directos, complementos circunstanciales y determinativos y otras partes esenciales de las frases.

"Blaine ambicioso, brillante y turbulento sale..."

(t.X.p.68)

Este ejemplo no solamente se percibe la técnica triptica de adjetivación, sino que sobrepuesto aparece el epíteto. Don Gonzalo Sobejano en su libro *El epíteto en la lírica española* manifiesta que el epíteto aparece solamente cuando el adjetivo es atributivo como en el caso citado. En el ejemplo que sigue el verbo es copulativo y determina que los adjetivos sean explicativos y que no aparezca esta figura, pues el adjetivo tiene función predicativa:

"El es flexible, móvil y rápido..."

(t.IX.p.117)

Los ejemplos que siguen son muestras de la elevada técnica de adjetivación triptica que emplea el maestro en las *Escenas*.

- "Cierto que no me parece que sea buena raíz de pueblo este amor exclusivo, vehemente y desasosegado de la fortuna material que malogra aquí." (t.IX, p. 5)
- "Su vida fue de una fiera cobarde, flaca y hambrienta." (t.IX, p. 7)
- "Todo es juego, movimiento y gusto." (t.XI, p. 1)
- "Hay el chino abate, sabichoso y melifluo..." (t.XI, p. 1)
- "Los yanquis mudos, cejjuntos, vacuos..." (t.XI, p. 1)
- "Con pluma vivida coloreada y novelesca..." (t.XII, p. 1)
- "... y las botas de lengua, agresivas, fruncidas, pontificales." (t.XII, p. 17)
- "... todo era pifano, tambor y corneta; todo era banderín llamada, y estruendo." (t.XII, p. 96)
- "... otro ciego, sordo y mudo se sienta a una máquina de escribir..." (t.XII, p. 304)
- "... el suelo revuelto, herboso, estropeado." (t.XII, p. 439)
- "... las damas ricas; y los jurados abandonan lentamente sus asientos y con su paso elástico, rápido, inquieto pasan..." (t.IX, p. 161)
- "... carta de sapo, rastrera y babosa en que trata a Spies como amigo." (t.XI, p. 347)
- "El hijo del alemán es culto, respetuoso, fuerte y dado a su trabajo." (t.X, p. 116)
- "Lógico, culto, fértil... está monseñor Capel venerado y agasajado..." (t.X, p. 158)
- "Abandonados todos, por la solidez que trae al ánimo esta vida, precipitada, suntuaria y avariciosa:" (t.X, p. 190)
- "Vapores blancos de tres puentes... vapores azules, rojos y verdes..." (t.X, p. 296)
- "Misteriosas, constantes, enormes fieles son las manos que llenan esas arcas..." (t.X, p. 307)

...se le ve como él es de raza fuerte de  
...te y de voluntad valerosa, hospitalario, digno..." (t.X,p.322)

...hombres torvos, perezosos y sensuales. (t.X,p.324)

...manera de adjetivar del maestro hace que haya mayor distribu-  
ción de acentos en sus giros, lo cual contribuye a la gran musicalidad de  
su prosa. Esta adjetivación, en muchos casos triptíca, se encuentra en la  
primera de sus períodos y algunas veces en el ápodosis de las pluralida-  
des. En otros casos la emplea para anunciar un momento de plasticidad.  
Esta técnica que señala una atracción por el verbalismo también se  
manifiesta en los complementos directos, circunstanciales y determi-  
nativos de las epístolas, como se ve en los siguientes ejemplos. Lo sobre-  
saliente aquí es que los ejemplos no aparecen esparcidos sino que se con-  
centran e intensifican dentro del mismo período. En muchos casos los  
complementos directos vienen acompañados de complementos explicati-  
vos como en este ejemplo. Otros ejemplos de complementos que comple-  
tan la acción de los verbos siguen:

"Y todo eso se ve en un día. El hombre muerto  
con la mano sobre el retrato aplastado de la tragavidas;  
la procesión de los inválidos que va con música al frente,  
a ver el palacio de maíz las carrozas de  
cuatro caballos con su carga de gente alegre, camino de  
Jerome Park, que no es más que cueva al aire libre,  
cueva de jugadores." (t.XII,p.73)

"...denunció la política aleve, la intriga  
sutil, el gobierno fraudulento, las  
complicadas inicuas, la ambición tenebrosa,  
la naturaleza meramente humana del Pontificado." (t.XI,p.248)

"Apenas, por los rápidos pueden contarse  
los sucesos, las encrucijadas, las entrevistas  
de exploración, los manifiestos, las denuncias,  
las mordidas, los mandobles." (t.XII,p.452)

"...se han levantado, con esos capitales  
huecos, creados por el consentimiento público,  
más talleres, más empresas, más vías férreas,  
más poblaciones de trabajadores..." (t.X,p.305)

"Mañana entrarán en labor y ayudarán a los  
zapateros, a los pintores, a los enladrilladores,  
a las tejedoras de seda, a los sombreros de apariencia  
fina, a los elegantes impresores." (t.X,p.309)

...se le ve como él es de raza fuerte de  
... y de voluntad valetosa, hospitalario, digno..." (t.X,p.322)

...hombres torvos, perezosos y sensuales. (t.X,p.324)

...manera de adjetivar del maestro hace que haya mayor distribu-  
ción de complementos en sus giros, lo cual contribuye a la gran musicalidad de  
su lenguaje. Esta adjetivación, en muchos casos triptica, se encuentra en la  
primera de sus periodos y algunas veces en el apódosis de las pluralida-  
des. En otros casos la emplea para anunciar un momento de plasticidad.  
Esta técnica que señala una atracción por el verbalismo también se  
manifiesta en los complementos directos, circunstanciales y determi-  
nativos de las epístolas, como se ve en los siguientes ejemplos. Lo sobre-  
saliente aquí es que los ejemplos no aparecen esparcidos sino que se con-  
centran e intensifican dentro del mismo periodo. En muchos casos los  
complementos directos vienen acompañados de complementos explicati-  
vos como en este ejemplo. Otros ejemplos de complementos que comple-  
tan la acción de los verbos siguen:

"Y todo eso se ve en un día. El hombre muerto  
con la mano sobre el retrato aplastado de la tragavidas;  
la procesión de los inválidos que va con música al frente,  
a ver el palacio de maíz las carrozas de  
cuatro caballos con su carga de gente alegre, camino de  
Jerome Park, que no es más que cueva al aire libre,  
cueva de jugadores." (t.XII,p.73)

"...denunció la política aleve, la intriga  
sutil, el gobierno fraudulento, las  
complicadas inícuas, la ambición tenebrosa,  
la naturaleza meramente humana del Pontificado." (t.XI,p.248)

"Apenas, por los rápidos pueden contarse  
los sucesos, las encrucijadas, las entrevistas  
de exploración, los manifiestos, las denuncias,  
las mordidas, los mandobles." (t.XII,p.452)

"...se han levantado, con esos capitales  
huecos, creados por el consentimiento público,  
más talleres, más empresas, más vías férreas,  
más poblaciones de trabajadores..." (t.X,p.305)

"Mañana entrarán en labor y ayudarán a los  
zapateros, a los pintores, a los enladrilladores,  
a las tejedoras de seda, a los sombreros de apariencia  
fina, a los elegantes impresores." (t.X,p.309)

"Admiro nuestra energía, nuestra empresa, nuestra invención fértil y nuestra abundancia de recursos..."

(t.XII,p.222)

"Comia poco, pan moreno al levantarse... a las cuatro, legumbres, té y pan, y de carne, una onza sola..."

(t.XII,p.199)

"...señoras que cuidan de enviar a los niños donde les tienen campo libre, baños salados, tiovivos y columpios."

(t.XII,p.24)

"Ellas tienen sus casinos, sus empresas, sus asambleas, sus diarios."

(t.XII,p.159)

"...vienen con unas cuantas monedas de a medio peso, a estudiar mecánica, teneduría de libros, política, declamación, estilo, fotografía."

(t.XII,p.437)

"No está completo el "día de tono" de la dama de Nueva York si no va a ver a la policía montada, a las bombas de incendio, a los coches de correo, a los carruajes de imperial..."

(t.XII,p.478)

Los ejemplos de complementos circunstanciales siguen a continuación. En el primer ejemplo se observa la elipsis de la conjunción "con". Esta técnica asindética da mayor fluidez a la descripción:

"Y cuando ya fatigada la ciudad de los prolongados festejos, vió al día siguiente apiñada desde el alba en las calles, la procesión con sus escuadrones sin orden, su caballería de carniceros, de sombrero de seda y delantal, sus columnas de revocadores, que iban poniéndole techo a un templete, sus alemanes con siete carros en honor del vino y la cerveza y del carnaval; sus italianos de uniformes vistosos, sus franceses de cascos y banderines, sus irlandeses con el trébol en el sombrero, sus escoceses de gorra y pierna al aire, sus homberos con las bombas viejas, sus alegorías..."

(t. XII,p.73)

"Timido primero, y luego más enérgico de verse desairado empezó a alzarse entre los republicanos un clamor de reforma en la manera de nombrar los empleados, en los trabajos electorales y la recaudación del fondo para ellos en la distribución

fraudulenta del sobrante del Tesoro en los derechos  
de importación.

(t.X,p.198)

"Hablaban desde un púlpito en las  
plazas, desde un barril en las plazas,  
desde un caballo en los caminos."

(t.X,p.191)

"... los vimos pasar un año antes  
con sus banderas, con sus notas al  
aire, con sus esposas. ..."

(t.X,p.309)

Y se levantó la madre de Parnell,  
que habla en frases cortas y nerviosas  
como quien lanza dardos, o como quien  
se sacude cadenas de los hombros.

(t.IX,p.311)



## Capítulo XII

### EL HIPÉRBATON EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS" DE JOSE MARTI

En los diarios sólo eso se lee." (t.XII,p.103)

Buenas cosas a fe se nos preparan." (t.XII,p.102)

En las pluralidades citadas sorprende la posición del verbo. Se encuentra el predicado en posición invertida. La retórica presenta esta figura con la designación de hipérbaton.

"¡Miseros, los viajeros del Polo!" (t.XII,p.303)

En esta pluralidad se observa la separación de la colocación usual: sustantivo, adjetivo. En otros casos, esta figura se caracteriza por la separación entre el sustantivo y su artículo y la anteposición de voces verbales y frases supratemporales y supralocales.

La alteración sintáctica aparece con mucha constancia en las *Escenas norteamericanas*. La anteposición de los complementos circunstanciales ocurre a menudo, pero lo que se va hacer evidente aquí no es solamente este fenómeno sino también la reiteración conceptual de estas frases exclamativas. Los hipérbatos no se encuentran esparcidos a través de las *Escenas* como adornos sino que se condensan e intensifican para dar mayor ritmo y coherencia a su elocuencia.

Los ejemplos que siguen cristalizan estos conceptos. En estos ejemplos se encuentra el complemento circunstancial en la prótasis de las pluralidades en vez de encontrarse en su posición natural y aparece intensificado por su gran número:

"Con discursos, con ceremonias, con cohetes con regatas, con procesiones, con estrenos, con simulacros, con rogativas, con bailes se celebra siempre el día en que el rico John Hancock puso su firma como presidente."

(t.XII,p.255)

"Desde que la cigarra aparece, echándose en cara machos y hembras en incesante diálogo la culpa de traer tras sí los primeros frios; desde que el sol rojo de agosto quema las hojas pesadas del manzano, manchado de oro y sangre, como la porcelana de Iqa; desde que, con el humo de la hojarasca muerta, va cuajándose el cielo al fresco del crepúsculo con el color melancólico de ónix — nótase en todo mayor agitación."

(t.XII, 1)

Los pasajes siguientes llevan los complementos explicativos en las notas de las pluralidades, obediendo al recurso literario del hipérbaton.

"En la Universidad de Cornell, modelo de escuela en estos tiempos de hombres, en el instituto de Cooper, de donde sale el alumno con la gratitud en el alma, y el escoplo bajo el brazo; en la escuela completa de Félix Adler, donde se ensaya al niño, sin perder la imaginación y el sentimiento, en las cualidades de hábito y agilidad necesarias para la vida; en la escuela práctica de enseñanza industrial, donde los alumnos se pelean por ir, y se les ve crecer la inteligencia y el carácter; en un rincón del condado de Orange, donde en el colegio sano y humilde de un hombre de nuestros países explica aritmética maravillosa el propietario barbado que al salir el sol le saca lustre a su caballo y ordeña sus vacas; en esas escuelas vivas, donde enseñan los maestros que han batallado en el mundo lo que se necesita para brillar con decoro en él, para ganarse el pan sin esclavizar el talento y el honor a intereses injustos de casta o a culpables connivencias políticas; en esos talleres de honradez es donde va naciendo el americano que pueda en lo futuro oponerse al influjo creciente del yanqui de secretaria."

(t.XII,p.241)

"En los árboles, todo es verdor. En los rostros todo es alegría. En Irlanda todo es susto. En San Francisco vencieron los enemigos de los chinos. En los mostradores de las librerías, luce la obra monumental de un anciano de ochenta y dos años. En torno a mesa rica juntáronse para celebrar glorias patrias, los de N.Y."

(t.XII,p.216)

En la primera pluralidad de este pasaje: "En los árboles, todo es verdor". Se nota el uso de un neologismo: "verdor." Esta técnica recuerda a los escritores literatos de "fin de siglo."

El autor intensifica el uso del hipérbaton hasta el extremo. A continuación siguen ejemplos en anteposición:

... sin confianza primero en sus prohombres, por  
... ausencia de interés personal e inmediato en  
... triunfo de los políticos en lucha por la necesidad  
... trocar, por el gobierno del partido  
... que trajo la guerra, dilapidó los dineros  
... públicos corrompió los empleos."

(t.IX,p.343)

... Sin riendas, sin descanso, sin auxilio,  
... un más placer que el solitario de la casa,  
... envenenado por la fatiga que cuesta mantenerla..."

(t.XI,p.83)

## Capítulo XIII

### LA HIPERBOLE EN LAS "ESCENAS NORTEAMERICANAS"

Las sensaciones recogidas por José Martí en la ciudad de Nueva York no se traducen idénticas a como fueron percibidas por él. Algunas determinadas sensaciones le han sido particularmente gratas, como las escenas de alegría y vida al aire libre en Coney Island y el "campus" de las universidades. En otras escenas el autor permanece indiferente ante ciertas sensaciones y hay otras impresiones que le han sido desagradables como la injusticia para con los obreros del proceso en Chicago en 1886. Por otra parte algunas no han sido sino ilusión sensorial la cual José Martí traduce con un matiz impresionista como el ejemplo que sigue:

... paraquas cuyos bordes salen dos botas  
fuertes de un lado y dos zapatitos bajos de  
otro; como las bocas del carapacho del cangrejo,  
es una hilera de cangrejos la playa."

(t.XII,p.89)

Algunas veces en sus escenas, por obra de ciertos factores psíquicos, se magnifican algunas sensaciones. A esta magnificación de sensaciones — la hipérbole — se refieren las siguientes páginas.

Los modernistas e impresionistas logran plasticidad traduciendo por medio de la palabra sus sensaciones. En algunos momentos son sentidos comunes como el oído, vista, olfato, etc. En otros casos es el sentimiento interior: miedo, injusticia, grandiosidad, dolor, etc.

El afán de estas corrientes literarias por percibir el mundo mediante los sentidos les lleva (para emplear la nomenclatura de la filosofía) al materialismo sensual o al hedonismo. "Este hedonismo se manifiesta en la hiperestesia en la obra de José Martí y otros escritores del fin de siglo. La magnificación de la hiperestesia se hace evidente en la hipérbole de las Escenas de José Martí."<sup>11</sup>

En muchos momentos de su prosa José Martí emplea la exageración en el plano figurado de sus metáforas, como se observa en el siguiente ejemplo en el cual hay un entrecruzamiento del plano visual, táctil y auditivo. La metáfora impura cargada de hiperestesia, se lee así:

<sup>11</sup> Seminario de tesis, maestro Illescas, LINAM, 5 de julio de 1968.

"Ha hablado el abogado Porter, con voces que parecían golpes de maza sobre el cráneo imperfecto y deprimido del intranquilo reo."

(t.IX,p.251)

El momento climático llega cuando el autor eleva el plano real a dimensiones hiperbólicas como es el mundo del gigante. Con esta técnica la prosa adquiere la ternura y dulzura de su *Edad de Oro*. Un tema tan prosaico como es la descripción del puente de Brooklyn, elemento manifiesto metálico, y de función utilitaria resulta quintaesenciado con esta figura de la retórica. Rubén Darío alaba estas escenas cuando dice:

“Mi memoria se pierde en aquella montaña de imágenes; pero bien recuerdo un puente de Brooklyn literario igual al de hierro.”<sup>15</sup>

En el siguiente ejemplo se lee una descripción del famoso puente:

“Palparemos todo desde el cable que muerde la tierra, sube a 279 pies baja a 185 vuelve a subir a 279 y como monte que camina, entra rompiendo la ciudad de Brooklyn y se clava cerca de su plaza mayor hasta la bandera del tope, que parece avisar al cielo que el hombre anda cerca de él.”

(t.IX,p.419)

En la prótasis de esta pluralidad el autor no solamente emplea una metáfora que compara algo particular, el cable, con otro objeto particular: un diente, sino que ambos se unen y los verbos subir y bajar prestan movimiento a una boca gigantesca que se une en una visión lírica. Lo que se hace evidente no es el valor simbólico de las cosas mencionadas como el cable y la plaza mayor, sino la grandiosidad de este monstruo con dientes gigantes que va comiendo y destruyendo la ciudad. La visión de esta boca gigantesca en movimiento continúa en este ejemplo:

“Sus cimientos, que muerden la roca en el fondo del río. Paredes altísimas de cuerdas de alambre, suspensas, —como de diente de un mamut que hubiera podido de una hozada desquiciar un monte de cuatro cables lueños paralelos...”

(t.IX,p.423)

Cuando José Martí se refiere a las inundaciones del río Ohio, sigue la marcha destructiva de ese monstruo y se acentúa la hipérbole:

“...olas oscuras del río Ohio encabritadas y en despeño se han derramado ahora por valles y tragado villas, como los animales

<sup>15</sup> Ruben Darío, *Los raros*, p. 286.

monstruosos de otro tiempo, los árboles y todo en el paso."

(t.IX.p.353)

Los gigantes en el plano figurado con sentido hiperbólico, de los momentos plásticos de José Martí, no aparecen siempre en su función destructora. El maestro humaniza estas figuras de dimensión cósmica como se ve en este ejemplo en el cual el gigante duerme como los hombres hasta siente el mismo desencanto al levantarse en las mañanas.

"¿Qué hermoso encrepamiento el de este pueblo dos o tres meses hace! Parece como gigante dormido, que seguro de su fuerza en la hora dura, no se da prisa a levantarse, mas se levanta, mueve la maza enorme, aplasta al enemigo o al obstáculo y de nuevo duerme. Y en su sueño oye."

(t.IX.p.356)

En el apódosis de esta visión se sigue al gigante que aplasta el pueblo ruidoso, como lo hace algún ser con el interruptor de un reloj despertador y se duerme nuevamente. La figura además contiene un fuerte mensaje ético. Los gigantes no solamente aparecen vivificados sino también se les atribuyen costumbres nobles, como lo es una comida espléndida para muchos convidados, el banquete:

"¡La entrada del año! Si parece panorama mágico banquete de gigantes, ruido de entrañas. . ."

(t.IX.p.300)

En algunos casos cuando el autor se encuentra ante lo concreto, y metálico lo magnifica, exagera y llega a evocar lo creando gigantes hiperbólicos. En otros momentos este plano real indicado se poetiza con elementos de la naturaleza y uso personal, que adquieren grandes dimensiones. En este pasaje se ve un elemento de la naturaleza, el árbol, magnificado:

"Esos cables como árboles por sus raíces, están sujetos en anclas planas, por masas que ni en Tebas ni en Acrópolis alguna hubo mayores —¿qué raíz ha podido asegurar a tierra esa gigante trabazón burla del aire?"

(t.IX.p.427)

Se hace evidente también ese llamamiento a las tierras lejanas de tiempos pasados, tan del fin del siglo XIX. El ejemplo que sigue aquilata una prenda de 279 pies, el puente:

"¡Oh broche digno de estas dos ciudades maravilladoras!"

(t.IX.p.424)

Otro elemento de la naturaleza cuyos movimientos se magnifican ante una realidad concreta es la serpiente:

"Cuatro cables que como serpiente en hora de  
 apetito se desenroscan y alzan el silbante cuerpo  
 de un lado del río, levántase a heroica altura,  
 tiéndese sobre pilares soberanos por encima del  
 agua, y van a caer del lado opuesto. . .  
 Y se mecen a manera de boas  
 satisfechas. . ."

(t.IX,p.425)

Las realidades psicológicas y filosóficas también se encuentran evocadas en una dimensión hiperbólica en las *Escenas*. En este ejemplo algo universal, la libertad se compara con algo particular, la mujer y ésta adquiere una dimensión gigantesca:

"... imaginase ver sentada en mitad del cielo,  
 con la cabeza radiante entrándose por su cumbre,  
 y con las manos blancas grandes como  
 águilas abiertas, en signo  
 de paz sobre la tierra — a la libertad, que en  
 esta ciudad ha dado tal hija. La libertad es la  
 madre del nuevo mundo— que alborea."

(t.IX,p.423)

En el siguiente ejemplo, en el cual José Martí emplea la técnica de esa figura de la retórica, la hipérbole, se observa cómo el autor compara una catástrofe de la naturaleza: una inundación, con una obra humana: el murallón. En este caso no se compara el ciclón con un gigante, sino que de una manera indirecta el murallón, que de por sí es gigantesco, adquiere las características de un gigante:

"Se lo tragó el torrente, que vino del lago  
 como un murallón que se movía, un murallón  
 ciclópeo de doscientos pies por la cabeza,  
 de setenta de alto. Rompió el dique, flojo y  
 desatendido; se llevó, como una hoz, los bosques  
 que tenía al pie; peló la tierra hasta la roca  
 viva; arrancó ocho pueblos y los deshizo contra  
 el puente; tropezó con un río, y lo echó de  
 lado; aventó en la ferrería, como granos de  
 arena, dos cubos de hierro de a quince toneladas;  
 mundó la casa de máquinas, y la clavó en tierra;  
 volcó, despedazó treinta locomotoras. . ."

(t.XII,p.229)

Comenzando por la segunda frase se advierte que este trozo, además de ser una visión hiperbólica, contiene una estructuración por pluralidades en correlación paralelística. Son pluralidades bímembres en reiteración conceptual, las cuales añaden un ritmo interior al trozo que intensifica la acción brutal del murallón en su marcha destructiva.

## Capítulo XIV

### SINDROMES CLASICOS EN LA PROSA DE JOSE MARTI

Además de un genial sentido de la prosa manifestado en el manejo del léxico y la sintaxis en periodos oviculares y prolijamente trabados que llevan el lector al ethos, los siguientes críticos han señalado en la prosa de José Martí influjos de los grandes clásicos.

Max Henríquez Ureña en su libro *Breve historia del modernismo* escribe lo siguiente:

"...la prosa de Martí acusa la lectura de los clásicos españoles —principalmente Gracián y Santa Teresa— ...por lo que toca a la América hispana, se pueden señalar en él no pocos puntos de contacto con Juan Montalvo (1832-1889)..."<sup>16</sup>

Andrés Iduarte al igual que Max Henríquez Ureña, enlaza la prosa de José Martí con la de Santa Teresa y añade otros clásicos. El pasaje siguiente es de su libro *Martí escritor*.

"...el joven Martí era socio del Ateneo de Madrid, e "indemnizábase de la mala prosa académica leyendo horas y horas a Santa Teresa, a Cervantes y a Quevedo..."<sup>17</sup>

El maestro Raimundo Lida en el prólogo de su libro *Páginas selectas de José Martí* se refiere a la "frecuente reminiscencia" en la prosa de José Martí de los mencionados escritores de la edad dorada. E. Anderson Imbert, en el primer tomo de *Historia de la literatura hispanoamericana* abraza lo anterior cuando dice:

"Parece todavía próximo a Montalvo por el predominio en su prosa de estructuras sintácticas que podrían encontrarse en cualquier autor de la Edad de Oro..."<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, p. 60.

<sup>17</sup> Andrés Iduarte, *Martí escritor*, p. 67.

<sup>18</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, p. 325.



## Capítulo XIV

### SINDROMES CLASICOS EN LA PROSA DE JOSE MARTI

Además de un genial sentido de la prosa manifestado en el manejo del léxico y la sintaxis en periodos oviculares y prolijamente trabados que llevan el lector al ethos, los siguientes críticos han señalado en la prosa de José Martí influjos de los grandes clásicos.

Max Henríquez Ureña en su libro *Breve historia del modernismo* escribe lo siguiente:

"...la prosa de Martí acusa la lectura de los clásicos españoles —principalmente Gracián y Santa Teresa— ...por lo que toca a la América hispana, se pueden señalar en él no pocos puntos de contacto con Juan Montalvo (1832-1889)..."<sup>16</sup>

Andrés Iduarte al igual que Max Henríquez Ureña, enlaza la prosa de José Martí con la de Santa Teresa y añade otros clásicos. El pasaje siguiente es de su libro *Martí escritor*.

"...el joven Martí era socio del Ateneo de Madrid, e "indemnizábase de la mala prosa académica leyendo horas y horas a Santa Teresa, a Cervantes y a Quevedo."<sup>17</sup>

El maestro Raimundo Lida en el prólogo de su libro *Páginas selectas de José Martí* se refiere a la "frecuente reminiscencia" en la prosa de José Martí de los mencionados escritores de la edad dorada. E. Anderson Imbert, en el primer tomo de *Historia de la literatura hispanoamericana* abraza lo anterior cuando dice:

"Parece todavía próximo a Montalvo por el predominio en su prosa de estructuras sintácticas que podrían encontrarse en cualquier autor de la Edad de Oro..."<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, p. 60.

<sup>17</sup> Andrés Iduarte, *Martí escritor*, p. 67.

<sup>18</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, p. 325.

Interesa subrayar la técnica de las obras de estos grandes escritores, para ver las relaciones estilísticas entre Santa Teresa de Jesús, Miguel de Cervantes Saavedra, Francisco de Quevedo y Villegas, Baltasar Gracián y José Martí.

### SANTA TERESA DE CEPEDA Y AHUMADA

Santa Teresa de Cepeda y Ahumada nació en Avila en 1515. Además de su infatigable actividad de reformadora de la Orden del Carmelo, halló tiempo para componer altos escritos de literatura mística.

En la introducción a las *Obras Completas* de Santa Teresa de Jesús el Padre Eñén de La Madre de Dios, dice de sus obras que "desde que vieron la luz por primera vez, han sido una lectura exquisita para los buscadores de bellezas literarias." Luego cita pasajes de varios escritores que comentan de su prosa. El padre Jerónimo de San José dice lo siguiente:

Su estilo es llano, sencillo, y casero,  
y juntamente alto, misterioso, divino...  
Comienza una razón y cuando se le ofrece  
otra de importancia, interrumpe aquélla y  
sigue ésta y vuelve a la primera y las  
enlaza de tal arte, que siendo a veces cosas  
diversísimas, hacen un tejido y consonancia  
maravillosa..."<sup>49</sup>

La figura de la retórica a que se refiere el padre Jerónimo en este pasaje es el anacoluto. Wolfgang Kayser en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* dice lo siguiente de esta figura:

"En los diálogos de Platón se ha observado este fenómeno como medio de insuflar nueva vida, y se encuentra con frecuencia en el discurso, como es obvio, siempre que se habla con excitación, con pasión."<sup>50</sup>

En la prosa de la santa monja se ve con frecuencia el uso del anacoluto. En este ejemplo se puede ver cómo dentro de la misma pluralidad se va dando un sentido cuantitativo de las virtudes, a una discusión de percepción. Veámoslo en el ejemplo:

Gustará vuesa merced mucho de que el Señor se las dé todas, si no las tiene ya, de hallarlo escrito y entender lo que es, porque una merced es, dar el Señor la merced y otra es entender, que merced es y qué gracia; y otra es saber decirla y dar y entender cómo es..."<sup>51</sup>

En el pasaje que sigue se ve cómo los pensamientos toman otra dirección. Comienza con la primera de las virtudes teologales, y la interrumpe con el desarrollo de una alteración legal y termina con la causa original de

<sup>49</sup> Santa Teresa de Jesús, *Obras Completas*, t. I, p. 21.

<sup>50</sup> Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 190.

<sup>51</sup> Santa Teresa de Jesús, *Su Vida*, p. 94.

le. He aquí un ejemplo entre los numerosos que ofrece la santa monja:

"La fe está entonces tan amortiguada y dormida como todas las demás virtudes, aunque no perdida, que bien cree lo que tiene la Iglesia, más pronunciado por la boca, que parece por otro cabo la aprietan y entorpecen, para que casi como cosa que oyó de lejos le parece que conoce a Dios."<sup>52</sup>

Otra figura de la dicción que predomina en la prosa de Santa Teresa es la elipsis. Siguen ejemplos de esta construcción.

"Aquí me parece viene bien, como a vuesa merced se dijo, dejarse del todo en los brazos de Dios: si quiere llevarle al cielo, vaya; si al infierno, no tiene pena, como vaya con su bien; si acabar del todo la vida, eso quiere; si que viva mil años, también: . . ."<sup>53</sup>

En muchos momentos se encuentran los ejemplos de elipsis cuando la santa monja introduce el estilo directo dentro de las pluralidades. Esta técnica es muy frecuente en la prosa de José Martí, como se verá más adelante.

Estas figuras de la retórica que forman una parte integral de la estructuración de la prosa de Santa Teresa de Jesús, asimismo resaltan a la vista en las *Escenas norteamericanas* de José Martí.

El anacoluto es frecuente en la prosa de José Martí. En el siguiente ejemplo de esta figura comienza con comentarios de la vida nacional de los Estados Unidos e interrumpe el concepto con alabanzas al hombre:

"La vida nacional es acá ruda, y puede en ella el interés más de lo que conviene, para la armonía de la dicha, a las dotes de humanidad y sentimiento, porque es hermoso y casi divino el hombre."

(t.XII,p.300)

En esta pluralidad el autor va de un mensaje ético para las damas a una violación de un estado civil: he aquí el ejemplo del anacoluto:

"La mujer debe aprender, en lo esencial al menos, cuanto aprende el hombre, para que no se haga por incompetencia de la mente, en el frío de la casa, el divorcio que a pesar de su realidad no acepta, acaso con sabiduría, la ley."

(t.XII,p.301)

Esta figura de dicción que consiste en la supresión de palabras, la elipsis; se encuentra con mucha frecuencia a través de las *Escenas*. En el ejemplo que sigue se observa cómo llega a faltar una parte de la frase:

<sup>52</sup> Santa Teresa de Jesús, *op. cit.*, p. 170.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 93.

"Y quien vio a uno, vio a toda la legión:  
espaldudos, ventrudos, carnazos, de sombrero de  
pelo, con la mano en el chaleco público, el  
pabillo entre los dientes, las mozas en montón,  
y la uca de tres buches, fofa y rapada."

(t.XII,p.327)

En este ejemplo al comenzar el autor la segunda parte de la frase con los vocablos: "espaldudos, ventrudos..." en forma más pleonástica podría haber dicho: "la legión incluía seres que eran individuos espaldudos, ventrudos..." pero prefiere la elipsis. En algunos casos la elipsis se encuentra en pluralidades largas como la siguiente, que ocupa un párrafo:

...al vuelo de una ciudad a otra, y a todas  
celebra: a Nueva York por su actividad febril, a  
Filadelfia por lo reposada, a Washington por bella,  
a Chicago por culta, ¡quién lo dijera! por culta y  
amigable, por literaria y artística, por inteligente  
y asombrosa."

(t.XII,p.161)

En otros momentos la elipsis se localiza en frases lacónicas como la que sigue:

"Por vagabundo no lo pueden condenar; y enseña  
las manos llenas de dinero."

(t.XII,p.404)

Cuando el autor prefiere reproducir el lenguaje popular con el estilo diccionario resalta la elipsis, como se ve en los siguientes ejemplos:

"...Y la sombra va creciendo y su espanto. Ya  
ve a Val. Ya tiene delante a Val. ¡Oh Val, no  
me lastimes así el brazo!; y aquel otro infame  
va a venir?"

(t.XII,p.36)

"...un vagabundo le ofrece en cien pesos un  
cachorro de terrier para su querida; y echa al  
vagabundo contra la pared de una puñada: ¡jugó  
a la baja del trigo y el trigo ha subido! ¿dónde  
acaba el negocio en las bolsas, y empieza el robo?  
¡o todo es robo, y no hay negocio?"

(t.XII,p.69)

"¡Ahí va Pedrote que quiere cinco pesos! ¡En el  
portal, Pedrote donde el policía no te vea!"

(t.XII,p.99)

Además de las figuras de dicción señaladas en la prosa de Santa Teresa de Jesús, se encuentran figuras de tipo conceptual en la prosa de Santa Teresa que se localizan asimismo en la prosa de las *Escenas norteamericanas*. Dentro de las figuras lógicas una figura sobresaliente en

ambos autores es la sentencia. La santa religiosa expresa pensamientos profundos en pocas palabras, como éstos que siguen:

"Bien creo, que alma que llega a Dios en este estado, si muy del todo no deja a su Majestad, que no la dejará de favorecer ni la dejará perder."<sup>54</sup>

"Porque el que todo lo puede, quiere que entendamos se ha de hacer lo que quiere, y se muestra Señor verdadero de nosotros."<sup>55</sup>

"Es cosa muy conocida, y si no se quiere dejar engañar un alma, no me parece la engañará, si anda con humildad y simplicidad."<sup>56</sup>

Otra cualidad que aparece en la prosa de Santa Teresa de Jesús es el estilo familiar. En los siguientes ejemplos se observa lo espontánea que es su prosa: La santa siente que sus lectores son como una familia, y en varios casos les da consejos como éste:

"...que es gran negocio comenzar las almas oración, comenzándose a desasir de todo género de contentos, y entrar determinadas a solo ayudar a llevar la cruz a Cristo, como buenos caballeros, que sin sueldo quieren verdadero y perpetuo reino que pretendemos ganar."<sup>57</sup>

En otros momentos regaña al pueblo:

"¡Donosa manera de buscar amor de Dios! Y luego le queremos a manos llenas, a manera de decir: tenernos nuestras aficiones, ya que no procuramos efectuar nuestros deseos, y no acabarlos de levantar de la tierra, y muchas consolaciones espirituales con esto."<sup>58</sup>

En este ejemplo citado además del estilo familiar se ve cómo la santa autora sigue el habla popular y emplea giros coloquiales como este:

"Y luego le queremos a manos llenas, a manera de decir..."

En la prosa de las *Escenas norteamericanas* los ejemplos del estilo familiar y giros coloquiales que reproducen el habla popular saltan a la vista. La prosa del maestro se encuentra rica en la sentencia también, cuando dice:

<sup>54</sup> *Ibidem.*, p. 107.

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p. 137.

<sup>56</sup> *Ibidem.*, p. 158.

<sup>57</sup> *Ibidem.*, p. 87.

<sup>58</sup> *Ibidem.*, p. 92.

"Las lenguas que destruyen debían ser clavadas al cielo de la boca, como las astillas con que cazan los cocodrilos."

(t.XII,p.55)

Frecuentemente sus pensamientos profundos llevan un tono ético y moral como estos ejemplos:

"No se ha de hablar sin idear, y por el mero gusto de lucir el talle, como la coqueta."

(t.XII,p.251)

"Hay que ordenar mejor el mundo, si no queremos que el mundo se nos venga encima."

(t.XII,p.251)

"No hay hermosura mayor que el agradecimiento, ni paga más merecida que la que sirve una nación a los que se quedaron por defenderla sin piernas ni brazos."

(t.XII,p.72)

"Canaán es la tierra de la justicia, donde el que más ama es el más rico, porque todo se lo pagan en amor."

t.XII,p.294)

El maestro emplea el estilo familiar y utiliza formas coloquiales como la que sigue:

"¡Grande es la lengua, cuando sirve para edificar a golpes de cuchara de albañil como la cola del castor!"

(t.XII,p.53)

Hay ejemplos en los cuales su estilo es tan sencillo y familiar que el lector se siente en plan de conversación con el autor como cuando parece que éste dice en un pasaje: "¡Verdad! ¡Verdad!", concedida la polémica suya, pero vea usted este otro punto." Y continúa:

"...lo natural es que siga, comprendo a los países que abrieron las puertas a sus frutos antes que nosotros y tienen fe en ella y se le demuestran adelantándole caudales.

¡Verdad! ¡Verdad! pero ya se encontrará manera política de forzar a esos pueblos a que cierren sus puertas a los que los han fomentado."

(t.XII,p.463)

La obra cabal lleva al lector por toda la ciudad de Nueva York y cuando se detiene el autor le anima diciendo: "Sigamos, sigamos por las calles a la muchedumbre que de todas parte acude y las llena: hoy es el día en que se descubre el momento que consagra la amistad..." (t.XI, p.53). Llega a tanta familiaridad con el lector que hasta hay contacto corporal cuando escribe: "De la mano tomamos a los lectores de *La América*

y los traemos a ver de cerca, en su superficie, que se destaca limpiamente de en medio del cielo..." (t.IX,p.423). En su paseo por la ciudad el lector se siente como que encuentra personajes conocidos porque dice el autor: "¿Cómo te va Miquelón? ¿Quién llega que le abre paso todo el mundo?" (t.XII,p.97). Cuando llueve, el lector se siente amparado en su coche cuando dice José Martí: "Vaya Secretario, déme su paraquas que este no alcanza para dos Presidentes, y vea que los que vamos en este coche somos gente honrada." (t.XII,p.167). A los perezosos los riñe: "Levántate, tú que tienes pena, y visita a los pobres! Matrona perezosa ten junta de beneficencia o escuela de costura!" (t.XII,p.337). Hasta da la ilusión de codear al lector cuando dice: "...mira ese ¡oh ése! que va a jugar al lawn-tennis, a la pelota de jardín con la chaqueta colorada y la cachucha amarilla: ¡oh, aquel señor... y ese chaleco tan planchado, y las patillas teñidas y la calva, mirale la calva ahora que se quita el sombrero de pelo blanco!, ¡ay! ¡Oh aquel señor, qué señorón que ha de ser!" (t.XII,p.435)

Otras figuras conceptuales que abundan en la obra de Santa Teresa de Jesús y del maestro José Martí son la forma patética, la exclamación y la interrogación. En ambos autores, en el caso de la interrogación no se trata siempre de preguntas que comienzan periodos extensivos, sino interrogaciones que manifiestan su opinión y expresan sentimientos. Se puede ver este fenómeno en los siguientes ejemplos de la prosa de la santa monja:

"¿Quién es éste, que así le obedecen todas mis potencias?...  
 ¿Quién pone estos deseos? ¿Quién da este ánimo? Qué me acacció pensar, ¿de qué temo? ¿Qué es esto?"<sup>59</sup>

"¿Cuáles son los que de estos peligran? ¿Los espirituales? no, sino es daño saber uno eso mismo que hace y profesa.  
 ¿Los que tienen disposición para serlo? mucho menos. Pues ¿en qué tienen peligro? ¿En saber que es amoroso Dios con los hombres? ¿Que quien se desnuda de todo le halla?  
 ¿Los regalos que hace a las almas?"<sup>60</sup>

En la prosa de las *Escenas norteamericanas* se encuentran párrafos enteros que emplean esta figura patética, como el que sigue:

"¿Qué es la convención? ¿Quiénes la forman? ¿Con qué diversos objetos se reúne? ¿Cuáles son sus funciones en la campaña presidencial?  
 ¿Cómo designan los partidos su candidato a la Presidencia? ¿Cómo es aquí la política práctica?"

(t.XI,p.463)

La santa monja desahoga los sentimientos y alabanzas en exclamaciones como éstas:

<sup>59</sup> *Ibidem.*, p. 141.

<sup>60</sup> *Ibidem.*, p. 18.

"¡Oh benignidad admirable de Dios, que así os dejáis mirar de unos ojos, que tan mal han mirado, como los de mi alma! ¡Oh ingratitud de los mortales! ... Oh almas que habéis comenzado a tener oración." <sup>91</sup>

"¿Qué señorío tiene un alma, que el Señor llega aquí, que lo mire todo sin estar enredada en ello! ¡Qué corrida está del tiempo que lo estuvo! ¡Qué espantada de su ceguedad! ¡Qué lastimada de los que están en ello!" <sup>92</sup>

Martí conmueve al lector con sus exclamaciones y esta figura da gran variedad a la expresión, como lo hace en la obra de Santa Teresa. Los ejemplos que siguen se encuentran en las *Escenas*:

"¡Buen viejo, que encanta a las serpientes! ¡Alma clara, que nos ve lo grande del corazón bajo los vestidos manchados de sangre! ¡A ti que hablaste de la libertad como si fuera tu hija, la otra América te ama!"

(t.XI.p.112)

"¡Pompa asombrosa y majestad sublime!, ¡nunca ante altar alguno, se postró un pueblo con tanta reverencia!"

(t.XI.p.113)

"¡Ah! pero si supieran cuánto lloras, te levantarían del suelo, como a un herido de muerte: ¡y tú también sabrías alzar el brazo hacia la eternidad!"

(t.XI.p.99)

"¡Ay! ¡aquí los corazones no son generalmente sensibles! ¡aquí no hace templar la idea de un hombre muerto por el verdugo a mano fría! ¡aquí se habitúa el alma al egoísmo y la dureza!"

(t.XI.p.57)

### MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Miguel de Cervantes Saavedra nace en Alcalá de Henares en 1547. En San Valbuena Prat su primer ambiente fue una ciudad de torres renacentistas y no hay duda de que su gran obra creó torres de joyas estilísticas. En el género de la poesía, el teatro, el entremés y las piezas cortas. La cúspide del genio de Miguel de Cervantes se hace manifiesta en su novela. De sus *Novelas ejemplares* Miguel de Cervantes escribe en el prólogo: "A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación natural que me doy a entender, y así es, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan

<sup>91</sup> *Ibidem.*, p. 151.

<sup>92</sup> *Ibidem.*, p. 115.



inicias, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas."<sup>63</sup>

La obra elegida para análisis en este estudio, es una de sus *Novelas ejemplares* que no goza de mucha crítica literaria y se titula, *La fuerza de la sangre*.

Antes de proseguir con esta materia, es imprescindible tratar los elementos psicofisiológicos que se ponen de relieve en la vida de ambos escritores, José Martí Pérez y Miguel de Cervantes Saavedra. En ellos se ve la conjunción del hombre de letras, el maestro y el patriota. Sabios por sus ideales sufren juicio y encarcelamiento. Al cumplir el vigésimo quinto año de su vida ambos patriotas han sido veteranos de batallas mayores (José Martí, el Grito de Yara, 1868; y Miguel de Cervantes, la batalla de Lepanto, 1571.) José Martí pierde a su padre espiritual, Rafael María Mendive, en la batalla de Yara. El Soldado de Lepanto pierde su brazo izquierdo.

En lo particular, la lealtad de ambos escritores queda en antítesis (Miguel de Cervantes a su monarca Felipe II de España; José Martí leal al Partido Revolucionario Cubano que se opone a los que oprimen a su pueblo.) Lo que los une es su pensamiento universal que se manifiesta en los parlamentos con el lector, escribe José Martí:

"Es una noble cosa morir con la armadura encima y estando en el trabajo a que la vocación nos ha llamado."

(t.IX,p.55)

El siguiente pasaje contiene las palabras de Cervantes a bordo de La Marquesa, al recibir la herida fatal. Este pasaje hace resaltar la correlación formal entre el Soldado de Dos Ríos y el Soldado de Lepanto.

"que qué dirían del... e que más quería morir peleando por su Dios y por su rey, que no meterse so cubierta."<sup>64</sup>

En la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*, Cervantes emplea una técnica estilística que encuentra imitación en las *Escenas norteamericanas*.

La adjetivación triptíca que emplea el gran clásico tiene un gran eco en la obra del maestro cubano. He aquí ejemplos de *La fuerza de la sangre* donde se ve esta manera de utilizar el adjetivo. Al describir a Leocadia la protagonista de la obra, se lee:

"Es noble y discreta y medianamente rica..."<sup>65</sup>  
"La ventana era grande, guarnecida y guardada de una gruesa reja..."<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 2.

<sup>64</sup> Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, t. II, p. 7.

<sup>65</sup> Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 134.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, p. 129.

Miguel de Cervantes decide terminar la obra con esta técnica: sigue el ejemplo:

"...la fuerza de la sangre que vio derramada en  
en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano  
abuelo de Luisico."<sup>67</sup>

El calificativo múltiple se emplea con luminoso ingenio a través de las *Escenas norteamericanas*. He aquí ejemplos del adjetivo tríptico:

"...el cielo brillaba con ese pálido,  
vívido, misterioso color de la esperanza."

(t.IX,p.354)

"...el creador de esta obra: un hombre  
modesto, tenaz y honrado."

(t.IX,p.43)

El capítulo XI contiene más ejemplos de esta índole.

El noble y sublime estilo del notable renacentista deslumbra con giros de la retórica cortesana en la novela ejemplar citada. Dámaso Alonso en su monumental tratado *Seis calas en la expresión literaria española* ve la prosa de Don Quijote desde una perspectiva nueva cuando habla de la fórmula básica que emplea el maestro castellano en la estructuración de las pluralidades de Don Quijote. Sintéticamente se refiere a la estructuración por pluralidades en bimetración con sintagmas no progresivos en relación aproximadamente tautológica. Este fenómeno se encuentra también en la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*. Los momentos más intensos de la obra contienen esta estructuración, como se ve en los ejemplos que siguen.

Rodolfo, el protagonista de la novela elegida para este estudio, se encuentra en Italia cuando recibe el correo avisándole que sus padres le tenían concertado casamiento. El joven sale con ansias de ver a su prometida y se embarca en una galera y en 18 días se encuentra nuevamente en su palacete. El cortejo de la prometida desfila ante el joven caballero. La descripción siguiente contiene esta técnica mencionada:

Poco tardó en salir Leocadia (A1) y dar (A2) de sí la imprevista (B1) y más hermosa (B2) muestra que pudo dar jamás compuesta (C1) y natural (C2) hermosura. Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro, llovida de botones de oro (D1) y perlas (D2) cintura y collar de diamantes. Sus mismos cabellos, que eran luengos, (E1) y no demasadamente rubios, (E2) le servían de adorno (F1) y tocas, (F2) cuya invención de lazos y rizados y vislumbres de diamantes que con ellos se entretejían, turbaban la luz de los ojos que los miraban.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> *Ibidem.*, p. 136.

<sup>68</sup> *Ibidem.*, p. 138.

La fórmula de estas seis pluralidades con sintagmas en geminación es:

A1	A2
B1	B2
C1	C2
D1	D2
E1	E2
F1	F2

En el momento más teatral de la novela, el parlamento entre la joven doncella y el travieso delincuente, en el cual la jovencilla se encuentra en el momento más caótico de su vida, ella trata de platicar y persuadir al travieso mozo. Aunque la domina el pánico su diálogo no tiene un estilo lleno de figuras patéticas, ni se emplea la elipsis para dar sentido de incoherencia, ni hay sentido del anacoluto dentro de este estilo directo. La niña habla con compostura y equilibrio, y se transparenta la fuerte estructuración bimembre cuando exclama:

—Atrevido mancebo, que de poca edad hacen tus hechos que te juzgue, yo te perdono la ofensa que me has hecho, con sólo que me prometas (A1) y jures (A2) que como la has cubierto con esta oscuridad, (B1) la cubrirás con perpetuo silencio (B2) sin decirla a nadie. Poca recompensa (C1) te pido de tan grande agravio (C2) pero para mí será la mayor que yo sabré pedirte (D1) ni tú querrás darme. (D2)<sup>69</sup>

La fórmula que sigue es esta:

A1	A2
B1	B2
C1	C2
D1	D2

Esta estructuración por pluralidades bimembres cuyos elementos están en geminación, es empleada con gran frecuencia en la prosa de las *Escenas norteamericanas*. Dámaso Alonso evoca este proceder y dice que se trata de "una falta de prisa, una necesidad de hacer con majestad, con nobleza, lo que quieren comunicar a la expresión es decoro, armonía, seriedad, reposo, y sosiego."<sup>70</sup> Todo esto comunica José Martí en el párrafo siguiente que lleva vectores sintagmáticos en estribación:

Su influencia que era vasta en todos y singular en los hombres jóvenes, venía de su fácil (A1) y osado (A2) dominio de todas las formas del conocimiento humano, su espléndido modo de aplicar (B1) y hablar (B2) lo que sabía; y su ardiente (C1) y afectuosa (C2) naturaleza,

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p. 128.

<sup>70</sup> Dámaso, Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, p. 32.

que le llevaba a echar familiarmente sus brazos sobre la espalda de los niños (D1) y las niñas... (D2)"

(t.IX,p.54)

La fórmula que siguen estas pluralidades es la siguiente:

A1	A2
B1	B2
C1	C2
D1	D2

El pasaje contiene cuatro pluralidades cuyos miembros son progresivos. Ambos letrados emplean la estructuración por pluralidades en bitembración con muchos matices. En las *Escenas norteamericanas* se emplea para evocar, pintar y describir como, en el ejemplo que sigue de una mañana primorosa:

"Es mañana de otoño, clara y alegre. El sol amable calienta y conforta..."

(t.IX,p.469)

Además de la bitembración tautológica y cuasitautológica se encuentra en su obra, la que contrasta contrarios como en este trozo de las *Escenas norteamericanas*:

"Los tiempos son para Sísifo y no para Jeremías; para empujar rocas hasta la cima de la montaña; no para llorar sobre exánimes ruinas..."

(t.IX,p.63)

También se encuentran los correlatos en juegos paranomásticos como este:

"Esos políticos hambrientos de puestos y de empleos de mando y de gloria..."

(t.IX,p.238)

La prosa de las *Escenas norteamericanas* es rica en exceso en centros de simetría y pluralidades que dan origen a nuevas oraciones incidentales que llevan los periodos a las perifrasis alusiva. Una forma de la oración compuesta que se encuentra con bastante reiteración en la obra de Miquel de Cervantes y de José Martí es el proceder con la coordinación copulativa. He aquí algunos ejemplos de la novela ejemplar *La Jucosa de la sangre*. En muchas ocasiones el escritor comienza párrafos además de pluralidades con esta técnica; siguen los ejemplos:

"Y abrazándola de nuevo, de nuevo volvieron las bendiciones y parabienes que les dieron... Y aunque la noche volaba con sus ligeras y negras alas, le parecía a Rodolfo que iba con muletas... Y aunque no estaba

adornada de los damascos que entonces tenía, conoció la disposición de ella... Y fuele respondido que sí...<sup>71</sup>

"Y en esto se le iba entrando por los ojos a tomar posesión..."<sup>72</sup>

En la prosa de las *Escenas* se encuentra con mucha frecuencia la técnica y al igual que Miguel de Cervantes, hasta comienza párrafos y escenas enteras con ella. Siguen los ejemplos de las *Escenas*:

"Y así como la vida del hombre se concreta en la médula espinal, y la de la tierra en las masas volcánicas, surgen de entre esas muchedumbres, erquidos y vomitando fuego, seres en quienes parece haberse amasado todo su horror, sus desesperaciones y sus lágrimas."

(t.XI.p.346)

"Y dos días después, dos días de escenas terribles en las casas, de desfile constante... —y los carruajes de las viudas recatadas hasta los pies por los velos de luto—, y sociedades, gremios, orfeones, diputaciones, trescientas mujeres..."

(t.XI.p.370)

Abundan estos ejemplos igual que el polisíndeton de la conjunción "ni". Las frases compuestas de esta conjunción hacen que la idea central quede un poco oculta. Estos maestros manejan la parataxis de tal arte que por la negación se llega al concepto fundamental, dándole un matiz de la figura plástica, la litote, a la coordinación. He aquí unos ejemplos de este fenómeno en *La fuerza de la sangre*.

"... ni vió quien la llevaba ni adónde la llevaban; pero ni las voces fueron oídas ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el llanto, ni los arañes fueron de aprovechamiento alguno."<sup>73</sup>

La prosa de las *Escenas* ofrece una abundancia de este procedimiento tan saliente en la prosa de Miguel de Cervantes. He aquí algunos de los muchos ejemplos de la polisíndeton de los ejes simétricos:

"Ni es justo que en prados de mariposás pasten leones. Ni es cuerdo sujetar a nuestro juicio de pueblos romanescos. —Ni son los hogares en esta tierra, aquel puerto sereno. Ni nacen las mujeres en estos pueblos como en aquellos nuestros..."

(t.XII.p.248)

<sup>71</sup> Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 143.

<sup>72</sup> *Ibidem.*, p. 141.

<sup>73</sup> *Ibidem.*, p. 129.

<sup>74</sup> *Ibidem.*, p. 128.

... ni la energía con que el partido democrático se prepara para las próximas elecciones, ni el movimiento anticipado del comercio de otoño... ni las peculiaridades curiosas de este pueblo en la terrible estación que atravesamos..."

(t.XII,p.23)

En este ejemplo comienza Martí una de sus más famosas escenas: *La guerra social en Chicago*, la técnica, que emplea es la misma que el gran enacentista usa con tanto arte:

"Ni el miedo a las injusticias sociales, ni las simpatías ciegas por los que las intentan, debe guiar a los pueblos en sus crisis, ni al que narra..."

(t.IX,p.166)

### FRANCISCO DE QUEVEDO

Don Francisco de Quevedo y Villegas nació en Madrid y fue bautizado en la parroquia de San Ginés el 26 de septiembre de 1580. Alfonso Reyes en su prólogo a *Páginas escogidas de Quevedo* dice lo siguiente: "es político desde que nace, ve en la política, como un clásico, la hermana mayor de todas las artes... pudo dejarse vivir entre comodidades y holguras, pero prefirió protestar y vivir siempre —mal o bien— como un centinela de la república."<sup>75</sup> Este mismo afán por ser soldado de su patria, encuentra gran resonancia en el que quiso ser soldado de su continente y expresa: "¡Cómo nos afligimos de vivir, como vivimos todos los americanos montados en nuestro caballo de Batalla!" (t. XI,p.227).

Indudablemente, Francisco de Quevedo entra en el elogiado núcleo al que pertenece José Martí, hombres de armas y letras. Alfonso Reyes comenta del género crónica que cultivó Francisco de Quevedo lo siguiente: "Colocadas sus obras cronológicamente, forman un periódico de oposición contra las costumbres y privanzas de la primera mitad del siglo XVII."<sup>76</sup>

Una crónica que guarda en particular un paralelismo formal con algunas crónicas de José Martí es *Grandes anales de quince días*. En ésta, Francisco de Quevedo trata con léxico variado y abundante el tema de la muerte de quien fue hijo del gran César Carlos V Don Felipe II. Se percibe la poderosa técnica narrativa que emplea el clásico en esta crónica. Sus verbos son cinéticos y capta el bullicio del pueblo ese 31 de marzo de 1621. Hace vivos y plásticos los momentos vitales de los acontecimientos. El momento esperado por todos es cuando sale el rey difunto para el "Escorial." El autor hace vivir las luces que le acompañan, la suntuosidad de los presentes, y plasma un cuadro de riqueza real al contemplar los numerosos criados. En unos periodos llenos de figuras de dicción por supresión de

<sup>75</sup> Alfonso Reyes, *Páginas escogidas*, p. 25.

<sup>76</sup> A. Reyes, *op. cit.*, p. 26.

palabras, resaltan los giros coloquiales del pueblo al ver el cuerpo de su majestad. Ese 31 de marzo a las nueve de la mañana exclamaban: "Era un amigo de Cristo, que no murió, sino durmió." Esta intervención del estilo directo dentro de pluralidades con matices elípticos se emplea con gran maestría en las *Escenas norteamericanas*. Uno de los muchos ejemplos es la crónica del terremoto de Charleston que hace que se oigan los parlamentos del pueblo al ver el amontonamiento de sus cadáveres. *Los anales*, saca a la luz las intimidades del momento. Se lee de las deudas personales del conde de Olivares y su diálogo con el Rey antes de fallecer. "Señor, yo he llegado a desear que, en medio de este dolor forzoso, su majestad honre mi casa..."<sup>77</sup> José Martí también relata de una manera vivida las intimidades de los presidentes. Hay comentarios en las *Escenas norteamericanas* de las dificultades que hubo entre la señora del que fue vicepresidente en el tiempo de Garfield y la señora Cleveland. Se lee de los detalles de la hermana del presidente Arthur, que trabaja en un colegio contra la voluntad de su señor hermano.

Lo magnífico de la técnica de narrar de Quevedo y el gran arte de contar que manifiesta José Martí se deben a su genial poder de escoger las fórmulas adecuadas a la temática. Francisco de Quevedo en *Los anales de quince días* emplea una forma estilística que incluye periodos en que rigen las figuras de dicción y las figuras patéticas que captan la sensibilidad y sensación que experimenta el pueblo. El gran clásico fiel al género que cultiva en los *Anales de quince días* hace dinámico y vivo los acontecimientos que relata, guardando un estilo apropiado. No procede con periodos que le llevan a tratar el futuro de España, ni su defensa, temas que lo conducirían a la abstracción y lo conceptual; el autor trata de la sensibilidad del pueblo y de sus vastas emociones y marca lo temporal y lo sensibiliza con un estilo menos mental y sin pleonasmos.

En *Los sueños* de Francisco de Quevedo se observa que la estructuración del tercer sueño en particular tiene ecos en las *Escenas norteamericanas de José Martí*. En *el Sueño del infierno* la ordenación de las pluralidades es paratáctica. En contraste con la estructuración que predomina en la prosa del gran clásico Miguel de Cervantes, en la cual en muchos casos se encuentran los periodos enriquecidos con síndesis lógica, las pluralidades de *Los sueños* ofrecen un contraste de estructuración. Se puede ver en los párrafos de *Los Sueños* que siguen cómo las pluralidades comienzan y terminan con un sentido independiente. Al comenzar el nuevo periodo no hay miembros coordinados para asistir en la relación del nuevo pensamiento aunque se encuentran en reiteración conceptual. En esta estructuración la yuxtaposición de las pluralidades es lo que le da el matiz de relación al periodo. Puede resultar en otros casos en que se emplea esta forma de estructurar que dos pluralidades en la ordenación no tengan ninguna correlación aparente pero el hecho de estar situada en yuxtaposición hace que la memoria emotiva irracionalmente relacione los sintagmas. Este no es el caso en las pluralidades

<sup>77</sup> *Ibidem.*, p. 29.

del *Sueño del infierno* que se citan a continuación porque la ordenación anafórica se encuentra en reiteración conceptual, pero los autores modernos han tomado esta estructuración tan saliente en la prosa de *Los sueños* añadiendo estas nuevas posibilidades. He aquí algunos períodos de los muchos que ofrece Don Francisco con este artificio en *Los sueños*:

En la primera entrada hallamos siete demonios escribiendo los que íbamos entrando... vi al abad Trithemio (A1) con sus libros de Subtilitate y Poligrafía y Esteganografía (B1) muy enojado con (C1) Cardano.

Julio César Scaligero (A2) se estaba atormentado (B2) en sus Ejercitaciones (C2) mientras pensaba las desvergonzadas...

Teofrasto Paracelso (A3) quejándose del tiempo que había gastado (B3) en la alquimia... medicina y mágica (C3)<sup>78</sup>

Sigue la fórmula de estas pluralidades. Lo que se pone en evidencia aquí es el hecho de que el maestro de Madrid ha elegido la estructuración que se plasma en estas fórmulas para un destacado segmento de su obra.

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3

El Capítulo II de este estudio analiza las pluralidades que siguen la ordenación elegida por Francisco Quevedo en *Los Sueños*, y que sigue José Martí en las *Escenas*.

## BALTASAR GRACIÁN

Baltasar Gracián nació en Calatayud, España, en 1601 y vivió la vida de escritor y jesuita cincuenta y ocho años. Angel Valbuena Prat en su segundo tomo de *Historia de la literatura española* dice lo siguiente de su estilo: "Su sentido del arte literario se funda en el concepto y en la agudeza, el primero viene a ser la parte sólida, el contenido; la segunda el ornato, la elegancia." Define el concepto como "un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos."<sup>79</sup>

Hay ciertas figuras en la prosa de Baltasar Gracián que exigen un esfuerzo intelectual de parte del lector para entenderlas. Dentro de las *figuras de dición*, hay un ornamento de su estilo que se denomina "repetitivo", que abunda en su prosa. He aquí un ejemplo de *El Criticón*:

"Visto un león, están vistos todos y vista una oveja, todas; pero visto un hombre no está visto sino uno, y aun ése no bien conocido."<sup>80</sup>

<sup>78</sup> F. Quevedo y Villegas, *Obras completas*, t. I, p. 89.

<sup>79</sup> A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, t. II, p. 660.

<sup>80</sup> Baltasar Gracián, *El criticón*, p. 100.



Otro ejemplo de este fenómeno, en que el apódosis de la pluralidad queda en contraste con el prótasis por el orden inverso de las mismas palabras, es este ejemplo del libro citado:

"Vulgar desorden es entre los hombres hacer  
de los fines medios y de los medios  
hacer fines."<sup>81</sup>

En la prosa de José Martí también se percibe esta especial disposición de las palabras. El retruécano, que algunos autores dicen que es una forma estudiada, muy trabajada y elaborada, se emplea con frecuencia en las *Escenas norteamericanas*, como se ve en los siguientes ejemplos:

"La vida es como la pared de la jarra, que contiene el  
vacío útil, el vacío que se llena con leche... pero más  
que la pared, vale en la jarra el vacío..."  
(t.XII,p.113)

"...y el color no se lo detienen en las mejillas, porque  
allí no hay una sola mejilla con color:"  
(t.XI,p.29)

"Porque no rebaja el puesto hasta el hombre, sino  
eleva el hombre al puesto."  
(t.XI,p.234)

"No va sobre los estribos la caballería que pasa,  
el que la ve pasar es el que va sobre sus  
estribos."  
(t.XII,p.178)

En muchos casos los pensamientos y conceptos profundos se expresan a través de las figuras como el equívoco y la antítesis. Estas figuras lógicas sobresalen en la prosa de José Martí y Baltasar Gracián. He aquí ejemplos de antítesis en la obra *El Criticón*.

"No están presentes los que no se tratan ni  
ausentes los que por escrito se comunican."<sup>82</sup>

"Sentí menos viva la curiosidad cuanto más  
despierta la hambre."<sup>83</sup>

"Dichoso tú, que te criaste entre las fieras,  
y ay de mí, que entre los hombres."<sup>84</sup>

Una de las más conocidas de esta figura la antítesis, es la que sigue de su *Oráculo manual* y lee así: "Lo bueno si breve, dos veces bueno y aun lo malo, si poco, no tan malo."<sup>85</sup> Esta figura es notable en la obra de José Martí como se ve en los siguientes ejemplos:

<sup>81</sup> Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 90.

<sup>82</sup> *Ibidem.*, p. 82.

<sup>83</sup> *Ibidem.*, p. 23.

<sup>84</sup> *Ibidem.*, p. 32.

<sup>85</sup> Baltasar Gracián, *Oráculo manual*, p. 77.

"... el que se pasa media vida rompiendo vidrios,  
se pasa la otra mitad, recogiéndolos."

(t. XII, p. 187)

"... ni tiene derecho a solicitar el amparo de la ley  
el que le niega el uso de la ley a los demás."

(t. XII, p. 176)

"... gente llana en los gustos y alta en el pensar,  
que vive como lo ordena..."

(t. XII, p. 393)

"El deber es absoluto; pero la política es relativa."

(t. XII, p. 55)

"No hay mujer que parezca bella, ni hombre que  
parezca joven en una de estas mañanas..."

(t. XI, p. 153)

"Si votaban por la patria, votaban contra su interés:  
En vez de alejar... el problema social, lo ha  
agravado."

(t. XII, p. 178)

El afán de exactitud y precisión en el empleo del lenguaje que se observa en la prosa de Baltasar Gracián tiene su reflejo en el resplandor de la prosa del maestro José Martí como se ha visto en las páginas anteriores. La sentencia, máxima o proverbio son figuras sobresalientes también en la prosa de Santa Teresa de Jesús, y José Martí.

## CONCLUSIONES DE LA VOLUNTAD DE FORMA EN LAS ESCENAS NORTEAMERICANAS DE JOSÉ MARTÍ

Me complace, en ocasión de haber expuesto mi tesis, ofrecer al prestigioso jurado calificador, cuerpo docente, y compañeros la conclusión de este trabajo.

Las *Escenas norteamericanas* afirman la intemporalidad y proyección transcendental que ofrece el arte de José Martí, pleno de valores permanentes, al género de la crónica periodística. La acentuada dirección de la prosa de las *Escenas norteamericanas* y su sentido ético y pensamiento político hacen que sea el iniciador de la crónica modernista en América. La figura de José Martí se destaca en el campo de la política, la oratoria, y la pedagogía y en la opinión de don Ezequiel Martínez Estrada, en el prólogo de su libro *Martí: el héroe*, es "el hombre por antonomasia." El perfil literario de José Martí y su figura de esteta se acentúa en los años 1880 a 1890, década en la cual escribe las epístolas que han sido el tema de este trabajo.

La prosa de las *Escenas* traduce la abundancia y complejidad del fondo sentimiento y pensamiento martiano, en un léxico y distribución y colocación de pluralidades sorprendentes. Para llegar a la médula de la construcción de las pluralidades de las *Escenas* es imprescindible referirse al procedimiento de análisis de don Dámaso Alonso expuesto en su libro escrito conjuntamente con Carlos Bousoño, que se titula *Seis calas en la expresión literaria española*. En lo que sigue a continuación se empleará la nomenclatura de este sistema de diagramar. Para ejemplificaciones específicas en las cuales se someten las pluralidades de las *Escenas* a las teorías y fórmulas de Dámaso Alonso los capítulos II, III y IV de este estudio, ofrecen estos ejemplos

En las *Escenas norteamericanas* hay una estrechísima relación entre el tema y la forma. Cuando José Martí trata en tantas de sus escenas los temas de las funciones inaugurales y de gran gala, su voluntad de forma se torna brillante y abundante. Resplandece y se transparenta una estructuración en la cual el autor tiene conciencia de cada elemento de las pluralidades. Esos espléndidos periodos como los que tratan del año nuevo de 1882 en N.Y. y tantos otros de gala llevan una rígida construcción en la cual sobresale la correlación paralelistica. José Martí escoge cuidadosamente los miembros de estos periodos. Tomando por ejemplo el periodo que trata de funciones sociales de la página 21 y analizando uno de los miembros de la creciente ramificación, se encuentra que a un orden genérico con modificaciones específicas pertenecen los sintagmas: quan-

tes, casaca, vestido, joyas... a otro corresponde jóvenes, visitantes, visitantes. El orden es rígido y resulta feliz. Cuando alguna crítica dice de los períodos de gala de las Escenas que dan la sensación de una alameda que se despliega, se refieren a esta construcción específica llamada por Damaso Alonso la "ordenación creciente" o "arborización," que va pasando de pluralidades binarias a trinarías etc... Esta estructuración denominada es el tema del cap. III de este estudio.

En otras de las *Escenas norteamericanas* cuando José Martí procede en tono panegérico comunica a su expresión decoro y armonía. En esos momentos utiliza con mucha generosidad la bimembración que contribuye a la expansión equilibrada de las pluralidades. El interés de este procedimiento no queda en el empleo bimembre, sino en la relación de los elementos bimembres que es una de las particularidades más notables de nuestro estilo. En la prosa de las Escenas estos aparecen algunas veces en relación progresiva y no progresiva y otras veces los sintagmas en relación bimembre están en antítesis o en asonancia paranomástica. En las *Escenas* se utiliza esta técnica con tanta constancia que sería conveniente hacer modificaciones en los subíndices de los vectores sintagmáticos para indicar estos matices de la forma. Dicho tipo de elaboraciones artísticas permite reconocer en José Martí al lector de los barrocos como Francisco de Quevedo y Baltasar Gracián. En el capítulo XIV se estudian las influencias de estos escritores en la prosa de las *Escenas norteamericanas* y también se manifiesta en qué consisten esas influencias.

Cuando la voluntad de forma del maestro se torna discursiva la prosa de las *Escenas* se encuentra rica en síntesis lógico y ejes simétricos y rige la forma hipotáctica. Este fenómeno se ve en las Escenas que tratan temas como la justicia y la libertad. José Martí funda toda su doctrina en el hombre y su situación en el universo. Esta posición humanista contribuye a perpetuar su sentido ético. Algunas de las Escenas llevan envueltas el sentido de libertad y desprecio por los que abusan de las dignidades del hombre. La prosa de estas escenas que tratan de la libertad se encuentra nutrida de períodos en los cuales se han desarrollado los matices adyacentes que se relacionan conceptualmente con el tema que rige las pluralidades. Se amplifican frases incidentales en períodos prolijamente trabados que tratan de causas, efectos y conceptos lógicos de los acontecimientos que en tantos casos llevan la prosa a la perifrasis alusiva y tienen gran fuerza semántica. Ejemplos de estos períodos se encuentran en el capítulo V.

Igual que los pies de un atleta son la base de su fuerza, José Martí otorga la ordenación correlativa como base de la estructura de muchos de los períodos de las *Escenas norteamericanas*.

Aunque el análisis revela que el origen de algo de esta prosa mariana es el verbalismo, y más propio de la oración verbal que la escrita, el autor logra con gran maestría establecer un equilibrio entre lo verbal y literario que hace que su prosa no resulte verbalizante, sino bien construida. Está fuera de duda que José Martí emplea la ordenación correlativa en su prosa oratoria y en sus luchas parlamentarias. Cuando el deseo de José Martí es conmover fuertemente al público, recurre a períodos patéticos y técnicas óptico-auditivas que evocan los contornos modificantes como cuando se refiere al estruendo y polvo que

evantan al caer las cadenas de un millón de hombres emancipados. Cuando realmente quiere acrecentar la emotividad provee le con las pluralidades en ordenación correlativa formal, que llevan la prótasis de las pluralidades en relación tautológica. Las *Escenas norteamericanas* se encuentran enojadas de esta técnica: ejemplos que llevan muchas pluralidades en esta estructuración formal se encuentran en el cap. II de este estudio. Otro aspecto dentro del parataxis que se emplea en las *Escenas* con consistencia y al cual Dámaso Alonso ha dado modificaciones específicas, es el tautológico diseminativo recolectivo, ordenado y final.

En las escenas que tratan de las estaciones del año se ve cómo José Martí se concentra en la teoría artística del fin del siglo XIX, y dedica varias escenas a la exhibición de los pintores Manet, Pissarro, Monet y Degas. En estas escenas se observa cómo el maestro traslada la técnica impresionista del lienzo al pergamino. Al describir un Seurat dice: "una mancha violeta es un bañista; otra amarilla es un perro..." Sigue con una brillante definición del impresionismo: "Quieren copiar las cosas, no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone en efectos caprichosos la caricia de la luz. Quieren pintar como el sol pinta." (t. XI, p. 238). En la escena que trata del verano verdedero en Nueva York resalta la técnica de pinceladas y manchas de color: el período comienza con una sinécdoque que se puede apreciar a continuación: "De abajo se ve allá... una camisa colorada que acompaña un jarro blanco lleno de cerveza, como una gota de sangre que cae en un plato de leche." (t. XI, p. 237). Aquí se ve cómo el autor transmite únicamente la sensación percibida sin analizarla, transcribiéndola tal como se ofrece en ese instante. Lo importante no es si la mancha roja pertenece a un brazo o un brazo o una camisa, lo saliente como señala el maestro es el efecto de la luz y el sol sobre el objeto en ese minuto transitorio. Así como en las frases también va al compás de estas relaciones simoniacas, el morfológico-gramatical borroso. Las frases se relacionan al momento de quedar en yuxtaposición, porque las semejanzas entre los fragmentos se ven ocultas. En estas pinceladas impresionistas no se encuentra la tautología y el lector tiene el gusto de hacer sus propios enlaces y en esto consiste el ethos de estos períodos. La parataxis se hace jadeante y tiene figuras elípticas, asindéticas, y el empleo del anacoluto y la sinécdoque de estas pluralidades reticentes y afiebradas resultan sencillas, aunque siempre elegantes y henchidas de hondo sentimiento. Se puede ver en el capítulo X de este estudio estas realidades y como morfológicamente el autor ya no se refiere directamente a los fenómenos relacionados con el sujeto, ni del tiempo del verbo, ni del modo en que ocurren estos fenómenos, sino en las cualidades del sustantivo que hacen que los verbos y frases tomen sentido adjetivo o sustantivo y que la construcción nominal.

Si siguiendo con los matices afectivos de su estilo se encuentra en muchos casos el fenómeno del hipérbaton, el autor no solamente despiaza el verbo a sitios anormales, sino también los complementos circunstanciales, y complementos directos y determinativos. José Martí ofrece esta técnica con tal rigor en las *Escenas* que se mantiene dentro del más ortodoxo concepto de la ordenación correlativa. En los capítulos XI y XIV de este estudio se puede ver de qué modo en las Escenas hay triple adjetiva-

ción, triple expresión verbal, múltiple subordinación y un sinfín de parceladas descriptivas.

La musicalidad es otro de los elementos básicos en la prosa innovadora de las *Escenas norteamericanas*. En muchos momentos de las Escenas el elemento que da mayor musicalidad a sus periodos es el vector sintagmático en correlación paranomástica. Se pueden ver ejemplos de este fenómeno en el cap. VIII. El sistema de diagramar las pluralidades de Anbert con Lambert que se encuentra también en el cap. VIII hace que se sitúen las pluralidades de tal suerte que no es difícil ver cómo un sistema rítmico espontáneo se sale de esta ordenación. Saltan a la vista las pluralidades en que predomina el anapesto que da tono de marcha triunfal a la prosa. Este pie en tantos casos se alterna con el dactilo que hace la prosa rápida como un ballet. Lo notable es que el maestro está consciente de este fenómeno y dice en sus propias palabras: las bodas quieren anapestos, el amor dactilos.

Para concluir afirmo que el especial procedimiento de la prosa de las *Escenas norteamericanas* que se cristaliza a través del sistema de análisis de los catedráticos castellanos Dámaso Alonso y Carlos Bousoño revela con mayor precisión cómo el gran pintor de costumbres, José Martí, expresa su noble atención a la realidad. Las fórmulas del estudio estilístico de Dámaso Alonso permiten captar las corrientes literarias que se encuentran en las *Escenas norteamericanas* desde otra dimensión que ofrece una perspectiva global del movimiento y, más que todo, la esencia de su arte.

## APENDICE I

El artificio de la plurimembración y correlación en la estructuración de la prosa de las *Escenas norteamericanas* no es un hecho literario aislado: singular y reducido a una sola manifestación; los casos se multiplican a través de las *Escenas*. La manera especial de emplear estos artificios en las *Escenas norteamericanas* hace que se piense en unas modificaciones que recojan las particularidades de la prosa poética.

Antes de entrar en materia es menester repasar algunas de las afirmaciones que hace el autor del libro *Materia y forma en poesía*. Amado Alonso, donde se hace el deslinde de las polémicas sobre el punto de partida entre la prosa y la poesía. El crítico escribe:

- 1) El verso no es división sintáctica y por eso, como unidad rítmica, es indiferente a la sintaxis. En la prosa rítmica los miembros en que se divide un período son necesariamente miembros sintácticos."
- 2) El verso es unidad de medida y, por lo tanto, un modo de medir el tiempo. Los miembros de la prosa rítmica, en cambio, son ajenos a todo intento de medida. . . ."

Tomando en cuenta estas consideraciones, sigue un poema de Bécquer que se estudia en *Seis calas en la literatura española*:

Tú eras el huracán y yo la alta (A1)  
torre que desafía su poder;  
¡tenías que estrellarte o que abatirme! (B1)  
¡No pudo ser!

Tú eras el océano y yo la enhiesta (A2)  
roca que firme aguarda su vaivén;  
¡tenías que romperte o que arrancarme! (B2)  
¡No pudo ser!"

Bécquer decide estructurar este verso en la ordenación que también escoge José Martí para muchos de los períodos de sus *Escenas*. . . En este poema se encuentra la particularidad de la aparición de las pluralidades que quedan en correlación formal diseminadas, es decir la pluralidad que contiene los sintagmas que quedan en correlación formal con la

<sup>56</sup> A. Alonso, *Materia y forma en poesía*, p. 89.

<sup>57</sup> D. Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, p. 185.

primera pluralidad (A1). "Tú eras el huracán y yo la alta torre que desafiaba su poder;" se encuentra en la primera pluralidad del segundo verso, y el orden del poema sigue esta forma sucesivamente. En otros de sus poemas el sujeto y predicado no aparecen hasta la última estrofa y en algunos instantes quedan en elipsis. Según Amado Alonso estos elementos son extraños a la prosa que en tantos casos necesariamente tiene que seguir un orden sintáctico. En la prosa de las *Escenas* las pluralidades que contienen sintagmas que quedan en relación paralelística o correlativa aparecen en yuxtaposición y aglutinadas. En la prosa rítmica no es usual como en la poesía una serie de frases y fragmentos que hacen tanto la aparición de la pluralidad correspondiente. Una particularidad de esta ordenación mencionada que aparece con tanta constancia en la prosa de las *Escenas norteamericanas* es la relación tautológica en la prótasis de las pluralidades de las *Escenas* que da el efecto de latiguillos persuasivos que culminan en periodos rítmicos, y son de gran valor semántico.

Para contribuir a la visión diacrónica de la prosa rítmica se ofrecen como continuación unas modificaciones del sistema de análisis que se aplica a la estructuración de la poesía en el tratado estilístico *Seis calas en la expresión literaria española*. El ejemplo que sigue es de la página 206 del noveno tomo de las *Obras completas* de José Martí y aparece en la página 12 de este estudio, clasificado de otra suerte. Aquella sirve de comparación a la forma que sigue:

Ved (I.1) las camelias (II.1) del Japón (III.1).

Ved (I.1) las amarilis (II.2) de Italia (III.2).

Ved (I.1) las rosas (II.3) de Francia (III.3).

Se representa con esta fórmula:

⌘	I.1	II.1	III.1
" "	I.1	II.2	III.2
" "	I.1	II.3	III.3

En este ejemplo, el guarismo romano guarda el concepto del género y la cifra árabe las particularidades dentro del género. En todo este estudio se utiliza el sentido moderno que se da al vocablo género, es decir el género no se define tanto por el matiz sexuado del sustantivo sino por el adjetivo con que concuerda, y más que todo por la semejanza lógica y gramatical de los elementos. Los signos se explican de la siguiente manera. Amado Alonso en su libro *Materia y forma en poesía* ofrece una clasificación sintética de la sintaxis que complementa esta fórmula. El autor denomina el sujeto y todos los vocablos explicativos que le modifican, "sujeto psicológico." El verbo y todos sus complementos llama "predicado psicológico." Sigue que el signo ⌘ se refiere al predicado psicológico como en la muestra señalada e incluye el verbo y sus complementos explicativos. El signo " " se refiere al "sujeto psicológico" que en este caso es tácito. Estos signos además de facilitar la clasificación de las fórmulas, permiten que el lector reconozca figuras como el hipérbaton, la elipsis, construcción nominal etc., a primera vista.



Igual que en la poesía los acentos prosódicos y conjuntos de sílabas, y pausas culminan el ritmo y movimiento del verso; en la prosa rítmica de las *Escenas*, la regularidad con que se encuentran las pluralidades que emplean los artificios mencionados en este estudio y la alternancia del paralelismo y de la correlación (que Dámaso Alonso llama el hibridismo) hacen que las pluralidades de sus tiradas adquieran una mayor cadencia y sean el movimiento interior que ofrece el apoyo rítmico y contraste a sus elaborados periodos.

## BIBLIOGRAFIA

- Amado, Amado. *Materia y forma en la poesía*. Madrid, Ed. Gredos, 1965. (Bibl. románica hispánica. Estudios y ensayos, t. 17).
- *Forma y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires. Ed. Losada, S.A., 1950.
- Damaso. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Ed. Gredos, 1956. (Bibl. románica hispánica. Estudios y ensayos, t. III).
- *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Ed. Gredos, 1955. (Bibl. románica hispánica. Estudios y ensayos t. 18).
- Barroso, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid, Ed. Aguilar, 1955.
- Anderson Imbert, Enrique. *¿Qué es la prosa?* Buenos Aires, Ed. Columba, 1958. (Colección esquemas, t. 37).
- *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México, Ed. El colegio de México, 1948.
- *Historia de la literatura hispanoamericana*. México-Buenos Aires, Ed. Fondo de cultura económica, t. 19.
- Arrieta, Rafael Alberto. *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires, Ed. Columba, 1956. (Colección esquemas, t. 24).
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México, Ed. Fondo de cultura económica, 1950.
- Castro Flores, Alberto. *¿Quién fue José Martí?* México, Ed. Novaro-México, 1958.
- *Escuelas literarias*. Buenos Aires, Ed. Columba, 1953. (Colección esquemas, t. 6).
- *Carsoño, Carlos. Teoría de la expresión literaria española poética*. Madrid, Ed. Gredos, 1962. (Bibl. románica hispánica. Estudios y ensayos).
- *Castagnino, Raúl. El análisis literario*. Buenos Aires, Ed. Nova, 1957.
- *Cervantes. Miguel De. Novelas Ejemplares*. México, Ed. Porrúa, S.A., 1966.
- *Dario. Ruben. Azul*. Guatemala, imprenta de la unión, 1890.
- *Cuentos de Ruben Dario*. México-Buenos Aires, Ed. Fondo de cultura económica, 1950.
- *Dostoevski, Fedor. El cerno matado*. Lima, Ed. Populibros Peruanos, 1914.
- *Flaubert, Gustave. Madame Bovary*. México, Ed. UNAM, 1960. (Colección Nuestros clásicos, 17).

- Vonzaken, Manuel Pedro. *Notas en torno al modernismo*. México-UNAM, 1958. (Eds. Filosofía y letras, 27).
- *Antología crítica de José Martí*. México. Ed. Cultura, S.A., 1960.
- *The chronicle of the United States in the eighties*. La Habana, imprenta Nacional de Cuba, 1961.
- *Esquema Ideológico José Martí*. México, Ed. Cultura, 1961.
- *Crítica*. Baltasar. *El crítico*. Buenos Aires-México, Ed. Espasa-Calpe, S.A., 1944. (Colección Austral, 400).
- *Ureña, Max. Breve historia del modernismo*. México, Ed. Fondo de cultura económica, 1954.
- *Respl. Herman. An anthology of Spanish American literature*. New York, Ed. Century Crofts Inc., 1941.
- *Marte, Andrés. Martí, escritor*. La Habana, Ed. Ministerio de educación dirección de cultura, 1951.
- *Wasser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Ed. Gredos, S.A., 1961. (Bibl. románica hispánica, 3).
- *Luñach, Jorge. Martí, el apóstol*. Madrid, Espasa calpe, 1933. (Colección de vidas españolas e hispanoamericanas, v. 32).
- *Marinello, Juan. José Martí, escritor americano*. La Habana, Ed. Imprenta Nacional de Cuba, 1962.
- *Sobre el modernismo, polémica y definición*. México (UNAM), 1959. (Eds. Filosofía y letras, v. 46).
- *Martí, José. Obras completas*. La Habana, Ed. Nacional, 1946. t. IX-XII. Escenas norteamericanas.
- *Obras completas*. La Habana, Ed. Lex, 1953. t. I. Escenas norteamericanas.
- *Martínez Estrada, Ezequiel. Martí: El héroe y su acción revolucionaria*. México, Ed. siglo XXI editores, S.A., 1966.
- *Mena Sánchez, Ernesto. Los últimos días de José Martí*. México, sobretiro de humanistas, anuario del centro de estudios humanísticos de la Universidad de Nuevo León, n. 4.
- *Menéndez Pelayo, Marcelino. Obras completas*. Madrid, Ed. Consejo superior de investigaciones científicas, 1958, t. I. Historia de la poesía hispano-americana.
- *Muñedo y Villegas, Francisco de. Grandes anales de quince días*. En: Biblioteca de autores españoles, Madrid, Rivadeneyra, 1852, t. 23, pp. 123-220.
- *Obras completas*. Madrid, Ed. Aguilar, 1960-1961, t. I. Los sueños.
- *Muhlman, Iván. Génesis del modernismo*. México, Ed. El colegio de México-Washington University press, 1968.
- *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid, Ed. Gredos, 1960. (Bibl. románica hispánica, estudios y ensayos, v. 47).
- *Mumaker, Wayne. Literature and the irrational*. Ed. Washington square press, 1966.
- *Sebejano, Gonzalo. El epíteto en la lírica española*. Madrid, Ed. Gredos, 1956.
- *Spitzer, Leo. La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, Ed. Goni, 1945. (Colección de estudios estadísticos).
- *Teresa de Jesús, Santa. Su vida*. Madrid, Ed. Espasa-calpe, S.A., 1960. (Colección Austral).

- Valbuena Prat, Angel. *Historia de la literatura española*, t. II. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1957.
- Vela, Arqueles. *Teoría literaria del modernismo*. México, Ed. Botas, 1949.
- Verlaine, Paul. *Antaño y ayer*. Madrid, Ed. Mundo latino, 1924.
- Wellek, René y Warren, A. *Teoría literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1959 (Bibl. románica hispánica).
- Zardoya, Concha. *Poesía española contemporánea*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1961.
- Zola, Émile. *Nana*. México, Ed. Latino Americana, 1966.

## DIARIOS Y REVISTAS

- Excelsior*, México, D. F. México.
- El Nacional*, México, D. F. México.
- Oraciones*, México, D. F. México.
- La Prensa*, México, D. F. México.


## REVISTAS

- Herrnstein, Almendros. "Notas sobre Martí innovador en el idioma," en *Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, Año VII, número 41, marzo-abril de 1967, pp. 223-303.
- \_\_\_\_\_. México, número 955, junio 19 de 1968, semanal.
- \_\_\_\_\_. México, volumen 78, número 782, junio 19 de 1968, semanal.
- Phillips, "La prosa artística de Leopoldo Lugones en la Guerra Civil," en *La Torre*, Revista general de la Universidad de Puerto Rico, año V, número 17, enero-marzo de 1957, pp. 61-99.

FR  Alicia,

Sulzura encarnada  
y compañera adorable  
a quien nunca olvidaré.

Danny

(y el )

27 de septiembre, 1969