Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 8 Article 2

1978

El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje

Ivan A. Schulman

Citas recomendadas

Schulman, Ivan A. (Otoño 1978) "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 8, Article 2.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss8/2

This Crítica is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

E1 simbolismo de José Martí:
Teoría y lenguaje

Ivan A. Schulman

I *Teoría*

Sobre dos ejes gira la expresión simbólica y cromática de José Martí. De uno fluye una escritura de paisajes visionarios y de realidades introspectivas engendradas por la necesidad apasionada e individual de *ver* antes de escribir: "Me creo, estudio, reconstruyo en mí los colores y el aspecto de lo que tengo que pintar."[1] Del otro eje, nace una expresión que, en lugar de responder *en* primer término a los vaivenes del fondo anímico individual, marca el compás de las transformaciones sociales de la colectividad cuyas imágenes arquetípicas están reflejadas en proyecciones lingüísticas sujetas a la metamorfosis constante. La dialéctica platónica es invertida en tales formulaciones teóricas, de modo que el mundo ideal viene a copiar al hombre, y la imagen compensadora se proyecta no en un plano subjetivo sino en el colectivo:

> Cuando las condiciones de los hombres cambian, cambian la literatura, la filosofía y la religión, que es una parte de ella; siempre fue el Cielo copia de los hombres y se pobló de imágenes serenas, regocijadas o vengativas, conforme viviesen en paz, en gozos de sentidos, o en esclavitud y tormentos, las naciones que las crearon. Cada sacudida en la historia de un pueblo altera su olimpo; la entrada del hombre en la ventura y ordenamiento de la libertad produce, como una colosal florescencia de lirios, la fe casta y profunda en la utilidad y justicia de la Naturaleza.[2]

Estas dos caras de la teoría simbólica martiana — la subjetiva y la socio-histórica — corresponden a las conceptualizaciones más autorizadas sobre el proceso formulativo de las imágenes, en especial, el énfasis por un lado sobre los factores noéticos y por otro, sobre los intuitivo-emotivos en la producción de analogías o comparaciones que se funden para crear un símbolo.

En su análisis del proceso creador de símbolo estético-poético, Wilbur Marshall Urban afirma que el símbolo es " . . . siempre algún objeto de

intuición, perceptiva o imaginativa, que sugiere o encarna un contenido ideal". Pone de relieve los estratos racionales del símbolo, pero se abstiene de situar la encarnación simbólica en una relación ancilaria frente a su componente abstracto. Sostiene más bien de que, a diferencia del símbolo científico, la cualidad básica del símbolo poético es la apreciación estética de su elemento cognoscitivo[3]. Sin embargo, el punto de vista intuicionisía frente a la naturaleza creativa del símbolo es adoptado por críticos como Benedetto Croce, que identifica la intuición estética con su encarnación en el símbolo, considerando todo intento de separar la intuición de su encarnación como una desnaturalización de símbolo. Obrar así es " . . . recaer en el error in-telectualista... ", convertir el símbolo en una "... exposición de un concepto abstracto, en una alegoría ... o remedo de ciencia".[4]

Sin adoptar el punto de vista intuicionista frente al símbolo, sustentado por Croce, la posición teórica de Martí oscila entre una preferencia por la encarnación intuitiva de la inspiración poética, de una parte, y de otra, la acentuación de valor intelectual, cognoscitivo, del símbolo. El dualismo, que, reconciliado en el seno de una estructura compuesta, es característica de la orientación ideológica de Martí, como también de su expresión estilística y de su teoría estética.

En una carta a Diego Jugo Ramírez, Martí comenta la índole instantánea y visionaria de las imágenes que emplea en su *Ismaelillo* (1882):

> He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay allí una sola línea mental. Pues ¿como he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones. Tan vivamente me hirieron esas escenas que aun voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas.[5]

Intuición y encarnación son procedimientos inseparables y simultáneos, en que / el poeta reproduce una realidad cuasi sonámbula, cuyo reiterado tipo de imágenes adquiere valor simbólico. Cuando Martí afirma que al construir sus imágenes se ha limitado a copiar, no se refiere a una reproducción mimética de una realidad externa, sino a la exteriorización de una realidad interna concebida sin elaboración mental. ("No hay allí una sola línea mental . . . "). El poeta desempeña así papel del *rêveur* que, bajo el influjo de un encantamiento, revela verdades sibilinas: técnica emparentada en no escasa medida con la índole rapsódica de la intuición creadora del simbolismo europeo.[6]

Esta afinidad demuestra que el sistema de imágenes del *Ismaelillo* es

asombrosamente precoz para el período en que fue concebido. Nos inclinamos a aceptar la opinión de José Antonio Portuondo, según el cual esta colección *áe* poesía, dedicada al hijo del poeta plantea uno de los problemas más interesantes de la simbología martiana[7], afirmación que parece confirmada por su estructura imaginística, la misma que caracteriza la de los *Versos libres* en cuyo prólogo confiesa el poeta respecto a los misterios simbólicos que "Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: oh, cuánto áureo amigo que ya nunca ha vuelto! Pero la poesía tiene su honradez y yo he querido siempre ser honrado. . . Así como cada hombre trae su fisionomía, cada inspiración trae su lenguaje".

El impulso tropológico creador con las ¡características visionarias del de Martí puede ser considerado como arquetípico. Esta nomenclatura procede de Jung, quien, en un estudio leído en Zurich, en mayo de 1922, ante la "Gesellschaft für deutsche Sprache und Literatur", estableció la teoría de que las imágenes que se presentan ante el ojo mental del poeta surgen de una fuente profunda, frecuentemente misteriosa, subconsciente. Para Jung, la obra de arte es simbólica, pero su origen no debe buscarse en la inconsciencia individual, sino más bien en los elementos primitivos y comunes que son herencia general de la humanidad[8]. Así, la imagen primitiva o arquetípica se repite a través de la historia; es una figura mítica, resultado de reiteradas experiencias típicas. Como dice Martí al hablar de sus visiones: "... las he hecho surgir ante mí como las copio". "Lo que aquí doy a ver lo he visto antes. .. " Es decir, la semejanza de contenido emocional presenta a la intuición del poeta una multitud de imágenes afines que él exterioriza luego dentro de un molde poético. La imagen arquetipo en sí representa, según Jung, la aspiración del artista a " ... compensar la insuficiencia y unilateralidad del espíritu de la época"[9].

Las imágenes arquetípicas y las tradicionales ofrecen numerosos puntos de semejanza. Su diferenciación depende frecuentemente del método empleado en su análisis. Si se penetra en los substratos psicológicos de la estructura imaginística, en vez de establecer asociaciones filológicas, se descubrirá generalmente que las imágenes no sólo son tradicionales, sino también arquetípicas. Al estudiar arquetipos, se verá las más de las veces un paralelismo entre los ciclos de la vida humana y los del mundo material[10]. La clave para valorar este tipo de imágenes estará determinada por la estructura de las "imágenes compensadoras"[11].

Desgraciadamente, Martí no dejó una disquisición orgánica sobre la naturaleza de su simbología, sino tan sólo algunos comentarios esporádicos y ocasionales. Por tanto, al establecer las normas de su teoría de los símbolos, cobran un valor cardinal la reconstrucción y la inferencia.

La imagen visionaria — en la cual el símbolo y la inspiración constituyen

una unión indisoluble en virtud de su encarnación simultánea — es asociada por Martí con su propia concepción poética. Funcionalmente, su poesía buscaba una expresión lírica, balsámica y catártica, ordenada a suavizar momentos de desesperación, desencanto o aflicción, ocasionados por factores íntimos o externos. Incluso en los poemas directamente inspirados por acontecimientos político-sociales, la nota dominante no es la expositiva o didáctica, sino, como dice Angel I. Augier, "... un reflejo depurado de aquel torbellino de íntimas angustias y afanes colectivos. . . "[12]. Un, poeta, afirma Martí, no es

> ... el que pone en verso la política y la sociología: sino el que de su corazón, listado de sangre como jacinto, da luces y aromas; o batiendo en él, sin miedo al golpe, como en parche de pelear, llama a triunfo y a fe al mundo y mueve los hombres cielo arriba, por donde va de eco en eco, volando al redoble[13].

Y, en este volar, la analogía, la de Baudelaire y de los simbolistas posteriores, viene a asumir un papel genésico primordial en la elaboración de los símbolos martianos. La íntima asociación entre los valores morales y sus términos análogos del mundo físico apunta a una armoniosa y universal correspondencia de toda realidad. Construido sobre tal sistema, el símbolo se mueve espacialmente. desde lo externo a lo interno, desde lo material a lo espiritual.

> No hay verdad moral que no quede expresada como la mejor de las comparaciones poéticas, con un hecho físico[14].

> Igual es el Universo moral al Universo material. Lo que es ley en el curso de un astro por el espacio, es ley en el desenvolvimiento de una idea por el cerebro. Todo es idéntico[15],.

Los objetos paralelamente relacionados, si se yuxtaponen constantemente por medio de la analogía, pueden cobrar el valor de una fórmula en que uno se convierta en recipiente del otro como resultado de una visión doble, superpuesta y simultánea. Utilizando términos simbólicos — tales como *léon, cerdo, paloma* —, Martí esboza una teoría de esferas jerárquicas en que el espíritu humano, al ascender hacia la perfección, se remonta cruzando círculos de correspondencias — las del bosque bodeleriano — orientadas en sentido idealista. Martí piensa en una escala material-espiritual de valores: "Que en la escala de fiera a hombre, hay sus grados, como en la escala geológica"[16].

El principio de analogía como enunciación axiomática de una teoría de la armonía universal, y al mismo tiempo como piedra fundamental en la con-

strucción de un sistema simbólico, coincide no sólo con el de los simbolistas europeos, sino con los de Emerson a quien Martí leyó con devoción intelectual. En su ensayo *Nature* (1836), el bardo de Concord expuso la siguiente teoría analógica que recuerda la de Martí:

> Todo hecho natural es símbolo de algún hecho espiritual. Todo fenómeno de la naturaleza corresponde a algún estado de la mente, y este estado de la mente sólo puede ser explicado presentando aquel fenómeno natural como su retrato. Un hombre furioso es un león, un hombre astuto es un zorro, un hombre firme es una roca, un hombre docto es una antorcha. Un cordero es inocencia, una sierpe es sutil encono, las flores nos manifiestan afectos delicados. La luz y la oscuridad son nuestras expresiones familiares para el conocimiento y la ignorancia, y el fuego, para el amor[17].

El símbolo nace y renace en la naturaleza; sus manifestaciones son legión: "Todo es símbolo y síntesis... "[18]. Y una de las funciones esenciales del símbolo es la síntesis:

> ¿qué se ha de perder el arte de ahorrar páginas, por medio de frases culminantes o imágenes precisas que concentren con viveza y muestren de relieve las ideas que los escritores de menos poder y habilidad exponen hilo a hilo en páginas difusas. . . (?)[19].

Brevedad, concisión, exactitud, " . . . sin una palabra más de las que necesita (el escritor) para expresar su pensamiento ni dos imágenes por una, ni una imagen donde no concurra a la claridad de la idea. . . "[20].

La intención aquí, a pesar de la insistencia sobre la estructuración sintética más que sobre el valor literario del símbolo, no es antiestética, sino antirretórica; es una reacción contra las desvaídas, hueras y pomposas formas estilísticas que la estética modernista rechazó y sustituyó por una expresión rítmica y plástica. Los modernistas se esforzaron en crear "... sus propios medios de expresión, su lengua y su estilo, en constante esfuerzo innovador"[21].

II *El simbolismo cromático*

Max Henríquez Ureña, al rastrear la fuente de la inclinación modernista por los efectos estéticos del color, atribuye el impulso inicial al influjo de la tradición parnasiana, en especial a obras como la *Symphonie en blanc majeur*, de Gautier (1852)[22].

Si el primer empuje hay que achacárselo al Parnaso, con su plástica sensibilidad para el color, la línea y la forma, fueron los simbolistas los que llevaron las posibilidades literarias del fenómeno cromático a un grado de perfección más altamente desarrollado y atrevido. El soneto de Baudelaire "Correspondances" (1857) fue el precursor del que Rimbaud dedicó a las vocales ("Voyelles", 1871), y del *Traité du verbe,* de René Ghil (1886-1888), obras éstas que formularon la teoría de que existen relaciones entre sonidos y colores que se llaman correspondencias sinestéticas[23].

Estas correspondencias constituyen uno de los fundamentos más importantes del simbolismo cromático[24]: el principio de sinestesia. Johansen define la relación sinestética como "… l'enchaînement d'éléments provenant de différents domaines sensoriels"[25]. O'Malley, en un estudio más detenido de los problemas de la sinestesia, distingue dos variedades de analogía en la construcción de formas sinestéticas: la *analogía intersensorial (intersense analogy)* y la *analogía clínica (clinical analogy).* La primera abarca la supuesta com-parabilidad de cualidades percibidas en un plano consciente por los distintos sentidos, y expresada unas veces por correlación sencilla; otras, por correlación detallada. La segunda es una manifestación involuntaria, en lo cual lo percibido por un sentido actúa como estímulo insconciente de otro, dando lugar a fenómenos como la audición de colores[26].

Según Johansen, la sinestesia puede considerarse desde dos puntos de vista. Al primero lo llama *sensógeno,* indicando con ello la relación entre sonido y color, el segundo, ideógeno, cuando sonido y color se funden para expresar un contenido intelectivo o emocional[27]. Naturalmente, las correspondencias sinestéticas abarcan también los otros sentidos: vista, tacto y gusto.

Pasando de teorías generales a la expresión se puede decir que la sinestesia cromática, abstracta, impone el uso de un adjetivo de color con un sustantivo abstracto desprovisto de toda conexión lógica con dicho color. Cuando surge una relación semejante, nos hallamos ante una catacresis, es decir, el calificador funciona en un sentido que no es el usual: *año azul, pensamiento azul, palabra de oro,* etc.[28]. Es ésta una técnica que no es privativa de la creación literaria, sino que, por el contrario, la hallamos en el lenguaje cotidiano. Hay una connotación ética implícita en formas sinestéticas compuestas tan corrientes como ingl.: *blue Monday, green envy* (Lunes azul, verde envidia); fr.: *noire trahison,* una *verte réprimande*[29]*;* (español: *negra honrilla, negras intenciones).*

En literatura, si la unión de nombre y adjetivo en catacresis ha de producir un símbolo cromático, debe tener un valor doble: el de un efecto decorativo (otorgándole así categoría estética), y, a la vez, el de un estrato noético-moral, o, en palabras de Johansen, una implicación ética[30].

La sinestesia de color abstracta, formada mediante el procedimiento de

la catacresis, se distingue de la hipálage (figura que consiste en atribuir a ciertas palabras de un contexto dado lo que dentro de éste pertenece al dominio de otras) en que la última, según Johansen, contiene "... un terme exprimé ou sousentendu, quie explique naturellement l'emploi de l'épithéte te de coleur et qui l'empêche de prendre une signification entiérement 'éthique' "[31].

Las sinestesias cromáticas, tan hábilmente incorporadas por los simbolistas a su estética como recursos estilísticos deliberados, tienen detrás una tradición histórica. O'Malley observa que un jesuita del siglo XVIII, llamado Louis Bertrand Castel, inventó un *clavecin* de *couleur,* con el objeto de reproducir, mediante una armonía de colores, el placer originado por las notas musicales, es decir, llevó a cabo un cambio sinestético entre los colores del espectro y las octavas de la música. Esta correspondencia, a juicio del mismo crítico, se puede rastrear hasta la *Optica,* de Newton. El físico inglés "... había notado que la medición de los espacios ocupados por los siete colores del espectro mostraba proporciones semejantes a los que se advierten en el intervalo entre dos octavas"[32].

Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*[33], afirma que los ciegos asocian el escarlata con una trompeta. Y Gautier, tan aficionado a los colores, estableció una jerarquía de palabras, a las que comparaba con piedras preciosas[34], discutiendo analogías cromáticas en términos que anticipan la concepción simbolista de la audición de colores: "J'entendais le bruit des couleurs: des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes"[35].

Hasta el mismo Emerson, cuya influencia sobre Martí no es insignificante, sintió la atracción de las analogías sinestéticas:

> No sólo existe parecido en cosas que muestran evidente analogía, como cuando advertimos los rasgos de la mano humana en las palmas del saurio fósil, sino también en objetos donde hay una gran desemejanza superficial. Así, a la arquitectura la llaman 'música congelada' Mme. de Stael y Goethe; Vitruvio pensaba que el arquitecto debería ser músico. Coleridge decía que una iglesia gótica 'era religión hecha piedra'. Miguel Angel sostenía que para un arquitecto era esencial el conocimiento de la anatomía. En los oratorios de Haydn sus notas presentan a la imaginación no sólo movimiento, como el de la serpiente, el ciervo y el elefante, sino también colores, como el de la hierba verde. La ley de los sonidos armónicos se repite en la de los colores armónicos[36].

Sin embargo, el soneto "Voyelles" (1871), de Rimbaud, es una de las primeras muestras importantes de una serie de experimentos en yuxtaposición de color:

A noir, E Blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, Je
dirai quelque jour vos naissances latentes: Qui
bombinent autour des puanteurs cruelles,

Goles d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des levres belles Dans la
colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides, Paix des pâtis
semés d'animaux, paix des rides Que l'alchimie imprime aux
grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
------- O l'Oméga, ravon violet de Ses Yeux![37]

Pero a pesar de que se ha proclamado a este poema como prototipo de la audición cromática, el examen que de sus imágenes han hecho varios críticos[38] muestra el predominio de metáforas de orden visual o motor sobre las de filiación auditiva. Ello da a entender, por tanto, que es la impresión visual de las voces y no sus sonidos lo que evoca los colores.

Según Bonneau existe un antecedente de esta variedad de juego cromático dentro de la escuela simbolista. Figura, en forma epistolar, en una carta escrita por León Gozlan en 1841 a un amigo:

> Comme je suis un peu fou, j'ai toujours
> rapporté, je ne sais trop pourquoi, à une
> couleur ou à une nuance les sensations di-
> verses que j'éprouve. Ainsi pour moi, la piété
> est bleu-tendre, la résignation est gris-perle, la
> joie est vert-pomme, la satiété est café au lait,
> le plaisir est rose-velouté, le sommeil est
> fumée de tabac, la réflexion est orange, la
> douleur est couleur de suie, l'ennui est
> chocolat. . .[39].

René Ghil llevó aún más allá estos experimentos cromáticos equiparando sonidos, colores, instrumentos musicales, emociones e ideas:

ôu, ou, oui (II), ion, oui Bruns, noirs à roux F, L, N, S les Flûtes longues, primitives Monotonie, doute, simplesse. ----Instinct d'étre, de vivre.	ô, o, io, oi Rouges P, R, S la série grave des Sax Domination gloire. Instinct de prévaloir, d'instaurer. Vouloir. Action etc.[40]

El sistema de Ghil, influido por algunas investigaciones de Hermann Helmholtz (1821-94) tiene pretensiones de rigor científico, pero se echan de menos en él los valores subjetivos y decorativos, tan importantes en la creación del curioso fenómeno conocido como simbolismo del color.

Es posible que Martí, en los últimos años de su vida, conociera las obras de Ghil, pero no hay duda en cuanto a su conocimiento de los experimentos de Rimbaud. En 1894. una nota de su cuarderno dice: *"Rimbaud,* l'auteur du sonnet A noir, E blanc. I rouge, &"[41]. Resulta un enigma saber la fecha exacta en que Martí leyó este soneto, pero debe de haber sido mucho antes de 1894, ya que el pasaje siguiente, escrito en 1881, refleja las teorías del simbolista francés:

> Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de , pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violin dan sonidos de color castaña y azul de Prusia. v el silencio, que es la ausencia de los sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe[42].

La arbitraria agrupación de colores e instrumentos que hace Martí es característica del simbolismo y la aparición de estas correlaciones en fecha tan temprana — 1881 — es significativa.

El ejemplo que acambamos de dar del principio *sensógeno* no constituye un caso aislado de analogía sinestésica. Hay otros:

> Así en la busca de lo ideal y sincero, se dio tanto Sellén a lo alemán, donde está vertida la obra toda del hombre, que vivió años enteros, en las cosas de su arte, como olvidado de sí, y como si no fuese poeta él, sin más afán que el de poner ante los demás lo que le parecía hermoso, y tallar y esmerilar el verso, y probarlo a la luz de sol, hasta que le quedaba en los colores naturales; —lo que era faena recia, porque el alemán es rosado y azul, y el castellano amarillo y punzó...[43].

Esta atrevida identificación final entre lengua y color, que data de 1890 (" ... el alemán es rosado y azul, y el castellano amarillo y punzó... "), recuerda una de las correlaciones, igualmente originales, que ofrece el epígrafe de Julio Herrera y Reissig (escrito diez o doce años después)[44] a su poema "Solo verde amarillo para flauta, llave de U": "Virgilio es amarillo / y Fray Luis verde /", seguido de la nota: "Manera de Mallarmé)"[45].

En el ensayo, citado más arriba, sobre Francisco Sellén, Martí formula otras correspondencias de color :

> Cada cuadro lleva las voces del color que le está bien; porque hay voces tenues, que son como el rosado y el gris, y voces esplendorosas, y voces húmedas. Lo azul quiere unos acentos rápidos y vibrantes, y lo negro otros dilatados y obscuros. Con unas vocales se obtiene un tono, que quedaría con otras falsa y sin vigor la idea; porque este arte de los tonos en poesía no es nada menos que el de decir lo que se quiere, de modo que alcance y perdure, o no decirlo[46].

El principio de sinestesia —en las líneas citadas, identificación de color y sonido— sitúa esta pieza de prosa dentro de los principios estéticos de la escuela simbolista.

En las ilustraciones tomadas de la obra martiana que hemos ofrecido hasta ahora, hemos presentado aquellas facetas de sus sinestesias cromáticas que están en la vena de Rimbaud y Ghil, es decir, por cuanto, como en estos poetas, muestran rígidos y arbitrarios sistemas de correspondencias. Pero cuando estos elementos análogos poseen una carga emocional, constituyen una aportación importante a la formulación de color que Martí nos da y donde el artista se revela más enteramente:

> ... Albertini con el violin ponía en el aire de la noche extranjera los colores blandos, cálidos, fogosos de nuestro amanecer[47].

Aquí los acordes de la música dan lugar a una contrucción impresionista, en la que se manifiesta una sinestesia triple: táctil, termal y visual.

En el siguiente ejemplo vemos unificados música y color:

> (Las fantasías de Keleffy)... a tener color,
> hubieran sido pálidas, y a ser cosas visibles,
> hubiesen parecido un paisaje de crepúsculo[48].

En las tres citas que damos a continuación, el adjetivo usado con el nombre *color* procede de otra esfera de las sensaciones y origina una imagen de fuerza impresionante por medio de una técnica hipaláctica. La primera data de 1879; la segunda, del año siguiente, y la última, de 1889:

> Ancha nave sombría. El color de las figuras es
> liso y sedoso, y pobre de accidentes. *(Color liso*
> *y sedoso)*

> He (Edmond Détaille) saw London, its gray sky,
> its wide streets, its cold coloring, and he seized
> on the poetic side without adopting its
> monotony. *(Cold coloring)*[48] bis.

> ¡Como un telón que se descorre, un telón del
> color silencioso del anochecer, y revela con sus
> grietas de nieve deslumbradora, los antros del
> Cáucaso! *(Color silencioso)*[49].

Resumiendo lo expuesto, podemos decir que el simbolismo cromático se basa en el principio de analogía, se halla íntimamente ligado a la sinestesia, se produce en virtud de un proceso de catacresis e hipálage y es, esencialmente, adjetivo en sintaxis[50].

Sin embargo, lo mismo que por un proceso bisémico se obtienen símbolos no cromáticos, los símbolos de color pueden seguir una evolución semejante; pudiendo describir la realidad objetiva física y, al mismo tiempo, ser portradores de implicaciones simbólicas: "Con poco azúcar lo (el chocolate) usan, pero ¿a qué. si lo sirven blancas manos?"[51]; "... a lo lejos venía al fin Lucía, toda de negro"[52]. En estos dos casos se nota la ausencia de sinestesia de color abstracta, pero a pesar de ello, las implicaciones son simbólicas: el blanco denota pureza; el negro, tragedia.

Los adjetivos de color pueden también adquirir valor simbólico cuando las formas expresivas adjuntas de un contexto dado —lo que Bousoño llama *signos de sugestión* — [53] dotan al calificador cromático de más de un sentido literal.

Los símbolos de color pueden ser de varia filiación. En otro lugar hemos dicho:

> En literatura abundan los casos de un proceso creativo que expresa la realidad interior del artista mediante la operación de un sistema cromático. Los colores pueden representar emociones o impresiones de distinta índole, según el valor que el escritor les quiera atribuir. Pueden componer un conjunto estático de tipo generacional en que cada color es simbólico de una cualidad determinada, o pueden cobrar valor expresivo —subjetivo— con su empleo libre y personal por un solo artista sin trabas de escuela[54].

Los estudios de Kenyon, Morley y Fichter, en sus obras respectivas sobre el simbolismo cromático formal de la época clásica[55], destacan sólo una variedad del fenómeno: la escala de valores cromática, rígida y generacional. Skard señala que en la España del Siglo de Oro, algunas veces "... la costumbre (de usar colores simbólicos) era tan rígida que el autor tenía que hacer una advertencia especial cuando iba a describir los colores del mundo real"[56]. Para los españoles de esta época, morado era el color del amor; verde, de la esperanza; azul, de los celos; amarillos, de la desesperación; leonado, de la angustia; anaranjado, de la constancia; pardo, del dolor; negro, del luto, y blanco, de la inocencia y pureza[57]. Estos símbolos no presentan problemas de interpretación, ya que su tono está fijado por la tracición y, en su tiempo, tienen valor de signo.

La simbología cromática "privada" constituye otro tipo de simbolismo[58], es decir, un tipo en que el autor confiere a los colores que usa, una significación abstracta enteramente personal y arbitraria, tal como la hemos visto, por ejemplo, en las correlaciones de Rimbaud. Para el lector, las dificultades empiezan cuando el autor no nos da la clave del sistema cromático, como hacen Rimbaud y Ghil.

Varios investigadores han tratado de establecer alguna generalización que permita explicar con fundamento el valor de ciertos colores en la literatura. Uno de los precursores de la empresa, Havelock Ellis, estudió el empleo del color en Homero, Catulo, Chaucer, Shakespeare, Blake, Coleridge, Shelley, Keats, Wordsworth, Poe, Baudelaire, Tennyson, Rosetti, Whitman, Verlaine y D'Annunzio, llegando a la conclusión de que el uso que hace un autor revela la naturaleza de su interés por la realidad:

> Hay tres cosas, a mi juicio, que describe o simboliza el color en la literatura: la naturaleza, el hombre y la imaginación. Estos tres temas abarcan todos los terrenos. El predominio de verde o azul —los colores de la vegetación, del cielo y del mar— significa que el poeta es sobre todo un poeta de la naturaleza. Si triunfan el rojo y sus variantes, entonces podemos inferir un interés absorbente en el hombre y la mujer, pues estos son los colores de la sangre y el amor,

> los ejes de las acciones humanas, especialmente en poesía. Y dondequiera que haya un predominio del negro, blanco y creo que yo añadiría el amarillo —los colores raros en el mundo y el color de los dorados imposibles—, allí encontraremos al poeta cantando, por decirlo así, con ojos cerrados y absorto en su propia visión interior[59].

Aunque estas categóricas declaraciones de Ellis no llegan a abarcar todas las formas artísticas de las que el color es ingrediente primordial —como tiene que pasar con todo sistema finito — , constituyen, a pesar de ello, una interesante tentativa de generalización. O'Shaughnessy, al reseñar una obra de Sean O'Casey, titulada *Mirror in My House,* intenta una sistematización dentro de contornos más amplios, la cual, si alcanzara mayor desarrollo, demonstaría ser bastante aprovechable:

> Hay sordidez, fealdad, amargura; hay pobreza y opresión, estupidez y ciega, cerril ignorancia; oscuros colores urdidos entre la bella trama; pero los rojos de la sangre y de la batalla, el oro del resplandor solar y de las canciones, el verde de todas las plantas, el púrpura del vino y fuego y el azul del mar y del cielo, son los que dominan. O'Casey es un idealista, no un pesimista[60].

O'Shaugnessy da así a entender que el rojo, el oro, el verde y el azul son colores de idealismo, tanto en la obra de O'Casey como en general.

En vista de lo expuesto, el sistema cromático de Martí no podría ser considerado ni completamente tradicional ni oscuro.

Muchos de los valores cromáticos que hallamos en su obra están patentes también en la de otros modernistas, si bien, por lo general, en fecha posterior (Nájera es una excepción notable)[61]. Como es natural, algunos de los símbolos de color son inevitablemente tradicionales. El negro y el blanco muestran, generalmente, en la cromatología occidental, significados bastante estables y, en cierto modo, también el rojo. Pero, incluso estos colores, como podemos ver, poseen un valor emotivo en la obra de Martí, que hace obvia la descripción del valor semiológico de un sistema cromático, como el del Siglo de Oro o el del Renacimiento inglés.

Todo escritor, cuando no se ve limitado por un sistema tradicional, muestra variaciones en la adjudicación de valores a sus colores, aunque la diferencia no tenga más trascendencia que la que resulta de sutilezas de matiz en el significado. Por ello, cada artista exige un planteamiento nuevo de su simbolismo, y cada obra una nueva interpretación[62]. Debe evitarse la codificación, pues, como señala Fleming[63], el valor simbólico del color rara vez es tangible, como el significado de un acertijo o de una alegoría —al menos, en el plano literario — , y debiera considerarse, por tanto, como un reflejo que confiere mayor dimensión a un pasaje descriptivo.

III *Martí y el modernismo*

En la elección de sus símbolos, Martí muestra una decidida preferencia por los que provienen del reino de la naturaleza, y, en particular, por las imágenes de orden idealista. Estos últimos componentes del lenguaje expresivo se encuentran, con frecuencia, contrastados con símbolos de sentido realista o materialista, con el objeto de destacar el miembro noble e idealista de la relación antitética, o, también, de expresar el dualismo inherente a la existencia humana. En esta insistencia en las formas simbólicas ideales, Martí se nos revela como idealista, y en las yuxtaposiciones antitéticas, la faceta idealista va complementada por la realista o la positivista.

Los aspectos innovadores de las formas no cromáticas residen, fundamentalmente, en las técnicas que emplea para su expresión: expresionismo, impresionismo, pluralidades figurativas, construcciones simbólicas y recapitulaciones simbólicas. Estas formas de expresión sumamente artísticas adquieren una mayor importancia, debido a que aparecen en su obra ya desde antes de 1880. esto es, en un momento en que dichas formulaciones implicaban una revolución de estilo.

El papel de Martí como innovador e iniciador en el movimiento modernista queda acentuado aún más por su empleo de símbolos cromáticos altamente individualistas. La influencia del Parnaso y del simbolismo en su cromatología —en enunciados teóricos y construcciones estilísticas— es ya patente en 1875. Catacresis, hipálage, sinestesia y bisemia constituyen los recursos principales de que Martí echa mano para crear símbolos de color. Su simbología cromática no sigue el sistema rígido de una generación, tal como el utilizado en el Siglo de Oro español, sino que responde a motivaciones psíquicas y a cuerdas sensibles del artista individual. En Martí, el tradicionalismo es un factor de menos importancia en la creación de símbolos de color, que en la elección de metáforas no cromáticas. El contacto con Baudelaire, Rimbaud y Ghil es evidente en muchas de sus atrevidas sinestesias cromáticas. Al mismo tiempo, Martí es el primer modernista en emplear colores tan típicos de los artistas de su generación como son el azul, el oro y el violeta, y con frecuencia en formulaciones impresionistas o expresionistas. Los símbolos cromáticos, al igual que los no cromáticos, son a la vez de filiación idealista y materialista. Pero, una vez más, existe cierta preferencia por los primeros.

Como Martí utilizó tan tempranamente formas estilísticas remozadas (1875-1882) —lenguaje simbólico, símbolos cromáticos, formulaciones parnasianas, impresionistas, expresionistas y simbolistas, una prosa rítmica y un verso sencillo y natural en lo externo — [64], es necesario considerarle como iniciador del modernismo.

Entre los iniciadores del modernismo, Martí y Nájera se destacan como

renovadores de las formas literarias anticuadas del mundo hispánico en el siglo XIX. Nájera cultivó un arte literario que ha sido denominado la veta francesa o parisina del modernismo, variante que alcanzó su encarnación más perfecta en *Azul*. . . , de Darío. Por otro lado, Martí desarrolla una expresión literaria enraizada en la tradición hispánica, a la que incorporó las mejores tendencias literarias contemporáneas. El resultado fue el arte cromático, musical, armonioso y extremadamente personal que caracteriza su obra.

Ambas variantes de estilo sirvieron de instrumento en la realización de la revolución literaria del siglo XIX denominada modernismo. Pero fue el venero estilístico representado por Martí el que triunfó al final y llegó a ser el modelo aceptado de las letras hispánicas. Es interesante subrayar que Darío representa ambas tendencias, por una parte, en la faceta gala de *Azul*. . . y *Prosas profanas*, y por otra, más tarde, en el espíritu hispánico de *España contemporánea* y *Cantos de vida y esperanza*. Darío debe mucho a Martí, pero también se lo deben España e Hispanoamérica en general, según Juan Ramón Jimenez:

> ... Darío le debía mucho, Unamuno bastante; y España y la América española le debieron, en gran parte, la entrada poética de los Estados Unidos ... Además de su vivir en sí propio, en sí solo y mirando a su Cuba, Martí vive (prosa y verso) en Darío, que reconoció con nobleza, desde el primer instante, el legado. Lo que le dio me asombra hoy que he leído a los dos enteramente. ;Y qué bien dado y recibido![65].

El valor literario regenerador de las obras de Martí y de Nájera adquiere todavía una mayor significación cuando las consideramos dentro del cuadro general del siglo XIX en la Península. La prosa de Pérez Galdós, Antonio de Trueba, Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón, Pereda y Valera es, según Guillermo Días-Plaja, típica de esta época:

> ... la prosa literaria española (de la segunda mitad del siglo XIX) ofrece en general un lamentable, un increíble descuido. Prosa-cauce, atenta a lo sumo al hilo narrativo, está plagada de clichés, de frases hechas. Asombra, en efecto, su vulgaridad y su pobreza. Es evidente que el escritor no ha pulido su expresión y la ha dejado en la más indigente 'naturalidad'[66].

Sin embargo, el crítico español muestra a continuación algunas reservas y señala excepciones a esta regla general; observa que Bécquer, Pardo Bazán y Estébanez Calderón intentaron crear páginas de prosa artística y evocar estados de ánimo de calidad lírica.

Pero a la vista del ambiente general de inercia artística en la España de este período sólo se puede concluir que fueron los escritores de Hispanoamérica, anteriores al comienzo del modernismo —Sarmiento, Lastarria, Montalvo, Palma, Hostos, Altamirano, etc. —, y los iniciadores del modernismo, quienes, en la segunda mitad del siglo XIX, llevaron a cabo una revolución literaria, la que Baudelaire definió como el arte moderno, el que inaugura la época de la modernidad literaria y artística.

NOTAS

1 JOSE MARTI, *Obras Completas* (La Habana: Trópico, 1936-1953), LXII, 12. De aquí en adelante citaremos en forma abreviada (62:12) de esta edición, a menos que se indique otra.

2 17:165-166.

3 *Language and Reality,* (Nueva York: Macmillan, 1939), pág. 466.

4 BENEDETTO CROCE, *Foundations of Aesthetics,* pág. 34, citado por Wilbur Marshall Urban, *Language and Reality,* pág. 467. Urban considera también las teorías intuicionistas de M. Warner, *Das aesthetische Symbol.*

5 20:118.

6 A. G. LEHMANN, en *The Symbolist Aesthetic in France,* 1885-1895 (Oxford: Basil Blackwell, 1950), afirma, por ejemplo, que el rêve de Baudelaire es:

> ... equivalente al experimento significativo en el crisol del arte del poeta, no es simplemente lo contrario de la realidad; es el mundo en que los criterios de verdad y falsedad son abolidos; en que el poeta no está ligado por las reglas de la composición realista; . . . en que el artista o espectador consiguen experiencias de exaltada lucidez . . . donde pueden encontrarse todos los giros lingüísticos e imaginísticos más misteriosamente eficaces, los más vivos destellos de "clarividencia" (pág. 85).

7 Cfr. JOSE A. PORTUONDO, "La voluntad de estilo en José Martí", en *Pensamiento y acción de José Martí* (Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, 1953), pág. 309.

8 K. G. JUNG, "On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art", en *Contribution to Analytical Psychology,* trad. por H. G. y Cary F. Baymes (Nueva York: Harcourt Brace, 1928), pág. 245.

9 Ibid., pág. 248.

10 Cfr. FRIEDMAN, "Imagery: From Sensation to Symbol", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XII (1953), pág. 36.

11 JUNG, op. cit., pág. 248.

12 ANGEL I. AUGIER, "Martí, poeta, y su influencia innovadora en la poesía de América", en *Vida y pensamiento de Martí* (volumen II; La Habana: Municipio de la Habana, 1942), pág. 282.

13 12:169.

14 64:55.

15 31:33.

16 27: 223.

17 RALPH WALDO EMERSON, *Essays* (Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, 1903), I, 26.

18 34:12.

19 73:133.

20 40:125.

21 FEDERICO DE ONIS, "José Martí: Vida y obra; Valoración", *Revista Hispánica Moderna,* XVIII (1953), pág. 149.

22 *Breve historia del modernismo,* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), pág. 27.

23 Martí incorporó a su obra lo mismo la técnica cromática parnasiana que la simbolista. De los parnasianos aprendió el placer sensual de describir una escena de múltiples matices y exóticos materiales (véase, por ejemplo, 29:99-100); de los simbolistas, el uso de la sinestesia de color abstracta, las expresiones por catacresis, los indefinidos modos musicales de composición, y un expresivo estilo simbólico; factores que serán estudiados detalladamente en el curso de este capítulo.

24 La bisemia y la reiteración, como bases alternas de símbolos cromáticos, serán tratadas más abajo.

25 SVEND JOHANSEN. *Le Symbolisme,* (Copenhague: Einar Munksgaard, 1945), pág. 24.

26 GLENN O'MALLEY, "Literary Synesthesia", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1957), 392. '

27 Op. cit., pág. 26.

28 FINA GARCIA MARRUZ en una introducción al escritor titulada "José Martí" (págs. 5-69), *Dairios* (La Habana: Editorial Libro Cubano, 1956), calificaba de *románticas* tales relaciones adjetivales, citando ejemplos como *el ángel oscuro, la luz tibia y serena* (pág. 65).

29 Cfr. JOHANSEN, op. cit., pág. 25.

30 Ibid., pág. 65.

31 Ibid., pág 64 (la cursiva es mía). JOHANSEN confiesa que, a veces,la hipálage puede engendrar un significado ético, en cuyo caso el epíteto de color adquiere un valor simbólico. El autor da varios ejemplos de hipálage. El que sigue es RIMBAUD, *Les illuminations*, "ces parfums pourpres du soleil des poles". El púrpura está tomado del sol y transferido a los perfumes. En Martí existen también numerosos ejemplos: "Azules los diez milicianos de Pennsylvania; los zuavos amarillos, rojos y azules; blanca y azul, la milicia de Boston." (37:157). La hipálage se realiza por transmissión del color del traje al conjunto de la persona creando una escena impresionista.

32 Op. cit., pág. 400. Goethe rebatió las teorías de Newton en varias obras sobre el color, incluyendo su largo ensayo *Zur Farbenlehre* ("Didak-tischer Theil").

33 Libro III, capítulo IV, sección II.

34 Así lo cita ISAAC GOLDBERG, *Studies in Spanish-American Literature* (Nueva York: Brentano's, 1920), pág. 8.

35 Citado por O'MALLEY, op. cit., pág. 408.

36 *Complete Works*, I. 43-44. CARMELO BONET, en su obra titulada *La técnica literaria y sus problemas* (Buenos Aires: Nova, 1957), pág. 59, encuentra ejemplos de sinestesia en los clásicos españoles: *canoro sueño, verdes halagos* (Góngora), *blanca aurora, verde edad* (Lope).

37 *Poésies* (París: Mercure de France, 1939), pág. 157.

38 Véase JOHANSEN, op. cit., págs. 52-59, y C. A. HACKETT, *Anthology of Modern French Poetry* (Nueva York: Macmillan, 1953), pág. 221.

39 Citado por GEORGES BONNEAU, *Le symbolisme dans la poésie française contemporaine* (Paris: Ancienne Librairie Furne, 1930), pág. 67.

40 *Oeuvre* (Paris: Librairie Léon Vanier, 1904), pág. 57.

41 64:81.

42 S. C. :126. GOETHE, en su obra sobre el color, dice que Leonhard Hoffmann (1786) asignó colores a los tonos de diversos instrumentos. El violonchelo era índigo azul, el violin azul ultramar, el óboe rosa, el clarinete amarillo, la trompa púrpura, el clarín colorado, el caramillo violeta. Véase GOLDBERG, op. cit., pág. 9, quien enuncia estas correlaciones en una nota al pie de página. Desgraciadamente, la única edición inglesa del *Zur Farbenlehre* de GOETHE *(The Theory of Coulours,* traducción de Charles Lock eastlake (Londres: John Murray, 1840)) no incluye la parte titulada "Materialien zur Geschichte der Farbenlehre", que es la parte histórica en la cual se discuten las ideas de Hoffmann.

43 12:172.

44 BERNARD GICOVATE afirma que los poemas incluidos en "Los maitines de la noche" fueron escritos entre los años 1900 y 1902, con algunas adiciones posteriores. *(Julio Herrera y Reissig and the Symbolists* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1957), pág. 56.) "Solo verde amarillo para flauta, llave de U" pertenece a esta colección de versos.

45 *Antología lírica de Julio Herrera y Reissig(* Santiago: Ercilla, 1942), pág. 97.

46 12:187.

47 10:146.

48 25:88.

48bis El (Edmond Détaille) vio Londres, su cielo gris, sus anchas calles, su frío colorido, y captó su lado poético sin adoptar su monotonía *(frío colorido}.*

49 51:130; 52:75; 52:168.

Véase GEORGE R. CREEGER, *Color Symbolism in the Works of Herman Melville, 1846-1852,* Tesis doctoral inédita. Universidad de Yale, 1952, pág. 17.

19:33.

25:154.

Véase *Teoría de la expresión poética,* (Madrid: Gredos, 1952), págs. 115-117.

"Función y sentido del color en la poesía de Manuel Gutierrez Nájera, *Revista Hispánica Moderna,* XXIII (1957), I.

HERBERT A. KENYON, "Color Symbolism in Early Spanish Ballads", *Romanic Review,* VI (1915), 327-340; S. GRISWOLD MORLEY, "Color Symbolism in Tirso de Molina", *Romanic Review,* VIII (1917), 77-81; W. L. FICHTER, "Color Symbolism in Lope de Vega", *Romanic Review,* XVIII (1927), 220-231.

SIGMUND SKARD, "The Use of Color in Literature", *Proceedings of the American Philosophical Society,* 90 (1946), 178.

Véanse los artículos citados (nota 75) de KENYON, MORLEY Y FICHTER. El estudio de DOM CAMERON ALLEN sobre el color en el Renacimiento inglés, ofrece otro sistema establecido de valores bien definidos. ("Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance", *Philological Quarterly,* XVI (1936), 81-92.)

R. WELLEK y A. WARREN, *Teoría literaria,* 2.a ed., (Madrid: Gredos, 1959), pág. 226.

The Colour-Sense in Literature (Londres: The Ulysses Book Shop, 1931), pág. 24.

60 JOHN O'SHAUGHNESSY, "O'Casey: Forever Fare Thee Well", *Nation,* 184 (1957), 237. Algunos otros intentos limitados y menos efec tivos, de sistematización cromática, pueden verse en B. MATULKA, *The Novels of Juan de Flores* (Nueva York: Institute oí French Studies, 1931), págs. 279-281; D. A. MACKENZIE, "Color Symbolism", Folk-Lore, XXXIII (1922), 146; JOHANSEN, op. cit., pág. 70.

MAX HENRIQUEZ URENA considera a Nájera el iniciador de los efectos coloristas en la prosa modernista op. ct., págs. 27 y 68, pero M. P. GONZALEZ, en su artículo "Conciencia y voluntad de estilo en Martí, 1875-1880", en *Libro jubilar de Emeterio S. Santovenia en su cincuentenario de escritor*. La Habana, 1957, establece la anterioridad cronológica de Martí.

Véase CREEGER, op. cit., pág. I.

W. FLEMING, *Der Wandel des deutschen Naturgefilhls vom 15. bis zum 18. Jahrhundert* (Halle, 1931). Citado en traducción por SKARD, op. cit., pág. 178.

Baldomero Sanín Cano dice que Silva percibió en *Ismaelillo*

> ... algo que no había visto en poesía española y americana del siglo XIX. Había en esas pequeñas estrofas un timbre nuevo, una sensibilidad de fineza desconocida hasta entonces en la poesía castellana.

(Citado por MAX HENRIQUEZ URENA, "Martí, iniciador del modernismo", en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos* (La Habana, 1953), pág. 448.)

Españoles de tres mundos (Buenos Aires: Losada, 1942), págs. 32-33.

El poema en prosa en España (Barcelona: Gustavo Gili, 1956), pág. 29.