

Ángel ESTEBAN-P. DEL CAMPO  
Universidad de Granada

No se puede decir que lo popular tenga una forma concreta, ni unos temas exclusivos, pero es tremendamente fácil de descubrir. Y en un molde ideológico como el de Bécquer encajaba muy bien ese tipo de poesía suelta, cadenciosa, rítmica, suave, nada pretenciosa, de cortos períodos. La literatura popular hispánica había trazado unas pautas señeras hasta entonces, muy bien conocidas por Bécquer, pero casi siempre a la zaga, en paralelo, o con la etiqueta peyorativa de menor frente a la literatura culta. Las grandes obras de góngora no eran los romances sino la poesía en arte mayor, mitológica, complicada. Y no es que lo popular fuese despreciado por los autores o no apreciado por el público —más bien todo lo contrario— sino que muchas veces lo culto frente a lo popular era una distinción de rango. Lo culto era objeto de estudio y lo popular no. Lo culto prestigiaba el oficio mientras que lo popular vulgarizaba, extendía. Actitudes marcando las diferencias no faltaron desde el siglo XIII, como la conocida estrofa segunda del *Libro de Alixandre*:

«Mester trayo fermoso, non es de joglería,  
mester es in pecado, qua es de clerecía,  
fablar curso rimado por la quaderna vía  
a sílabas contadas, qua es grant maestría»<sup>1</sup>.

La idea de lo popular era frecuentemente lo fácil, y lo culto aludía casi siempre al mérito de lo bien hecho, lo complejo. Por eso, cuando Bécquer trata de justificar el libro de cantares de su amigo Ferrán, dice que ese tipo de poesía constituye

<sup>1</sup> Berceo, Gonzalo de, *Libro de Alixandre*, Madrid, Gredos, 1979, p. 149. Reconstrucción crítica de Dana Arthur Nelson.

un género literario poético en algunos países, y que autores tan importantes y trascendentales como «Goethe, Schiller, Uhland, Heine, no se han desdenado de cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo»<sup>2</sup>. Desde las teorías herderianas sobre la poesía del pueblo, la atención a lo popular crece notablemente. Sin embargo, Bécquer se da cuenta de que en España hay una laguna considerable, y que

«Entre nosotros no: estas canciones se admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca. Trueba las ha glosado con una espontaneidad y una gracia admirables; Fernán Caballero ha reunido un gran número en sus obras; pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte» (Vid. nt. 2).

Por tanto, no es sólo la amistad lo que lleva a Bécquer a glosar el libro de Ferrán y a darle una gran importancia, sino el propósito madurado del sevillano de exaltar lo popular, y justificar su propia producción, porque no es, siquiera, un tipo de poesía como cualquier otro: «la poesía popular es la síntesis de la poesía»<sup>3</sup>; es más, la poesía del pueblo es lo permanente, y lo que posibilita la existencia de otras concepciones y prácticas poéticas.

«El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.(...)»

Los grandes poetas, semejantes a un osado arquitecto, han recogido las piedras talladas por él, y han levantado con ellas una pirámide en cada siglo.(...)

Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima. Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural, le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción» (Vid. nt. 3).

<sup>2</sup> Bécquer, Gustavo A., Prólogo a *La Soledad*, de Augusto Ferrán, en *Rimas*, Madrid, Castalia, 1976, p. 189.

<sup>3</sup> Bécquer, Gustavo A., Prólogo a *La Soledad*..., p. 188.

La época estaba necesitando una atención más organizada a lo popular, y así, aparte de Ferrán, otros nombres luchaban por hacer un género de la poesía denominada menor. Entre ellos, Eulogio Florentino Sanz, Larrea y Decarrete los mejores. A este grito acudirán también escritores más periféricos como Rosalía Castro y Maragall, con lo que la segunda mitad del siglo XIX supone un crescendo en la sobrevaloración de lo popular. Pero el arranque definitivo lo da Bécquer, situado estratégicamente entre los pioneros y los continuadores, pero líder de la actitud, a pesar del libro intencionado de Ferrán. Por eso fue Bécquer el más criticado, desde el punto de vista de la oficialidad literaria del momento:

«A *Rimas* le atacó enconadamente la reacción oficial (especialmente Núñez de Arce y Valera). ¿Por qué? Porque había producido una literatura alternativa peligrosa a la cultura imperante. Bécquer logró romper los moldes retóricos antiguos y rechazó los temas consagrados de sus coetáneos. Esta postura de revolucionario en la expresión poética y poeta solitario e incompromiso fue el ejemplo para dos generaciones de poetas finiseculares. Pronto aparecieron muchos 'poetas del litoral' (según los denominó Juan Ramón), quienes redescubrieron las tradiciones poéticas populares y rechazaron las eruditas y clasicistas de la Corte...»<sup>4</sup>.

Sin embargo, un ambiente pre-popular se estaba gestando desde principio del siglo XIX, a pesar de aquella reacción oficial a la que alude Cardwell no viera con buenos ojos esos pronunciamientos. En el último año del siglo XVIII ya se había publicado una *Colección de seguidillas o cantares...* en Madrid, en la Imprenta de Franganillo, recopilados por Antonio Valladares de Sotomayor, obra incluida, en 1875, en pleno auge y efervescencia del género popular, dentro de *El Refranero General Español, parte recopilado y parte compuesto por J.M. Sbarbi*, publicado en Madrid, en la Imprenta de A. Gómez Fuentenebro. Tres años más

<sup>4</sup> Cardwell, Richard A., «La política-poética del premodernismo español», *Insula*, 487, 1986, p. 23.

tarde (1802) aparece el *Almacén de Chanzas y veras para instrucción y recreo. Obra escrita en metros diferentes*. Su autor, Enrique Ataide y Portugal, vio una segunda edición, también en Madrid, en 1807. De ese mismo año (1807) data otra *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas*, anónima. Pero estas colecciones no tenían propósito literario sino vulgarizador. La primera selección con rigor crítico fue hecha en 1859, por Fernán Caballero, bajo el título *Cuentos y poesías populares andaluces*, publicada en Sevilla, en la Imprenta de la Revista Mercantil. A partir de ahí, coincidiendo con la pequeña pléyade de poetas populares, empiezan a investigarse los cantares desde un punto de vista literario. En 1864, Emilio Lafuente Alcántara, miembro de la Real Academia de la Historia, publica con gran aceptación su *Cancionero popular*. Todo este ambiente culmina con el desarrollo posterior de los grandes folkloristas españoles de fin de siglo: Francisco Rodríguez Marín y Antonio Machado y Álvarez. El terreno, por tanto, a nivel teórico, estaba ya abonado para que no resultara extraño el enorme avance que se le dio al estudio de los orígenes de la lengua y la literatura españolas en figuras como la de D. Marcelino Menéndez y Pelayo y D. Ramón Menéndez Pidal<sup>5</sup>. Con respecto a la creación poética, el empuje de Bécquer resulta decisivo para la consolidación del género. Pero, ¿por qué arraigó tan fuertemente en el poeta sevillano? ¿se explica únicamente con su temperamento andaluz, parejo al de muchas composiciones de ese tipo, o por su amistad con Ferrán, o por la influencia alemana? Ciertamente que no. Hay una razón más profunda, y es la enorme cantidad de coinciden-

<sup>5</sup> Es conocida, por ejemplo, la relación entre Menéndez y Pelayo y Rodríguez Marín, a través de un abultado epistolario (Madrid, C. Bermejo, 1935); de otra parte, sus estudios sobre poesía española, desde la Edad Media, son incontables. Menéndez Pidal tampoco necesita presentación alguna. Sólo con repasar por encima los *Orígenes del español* o el *Manual de Gramática Histórica Española* encontramos multitud de ejemplos tomados seguramente de composiciones de tipo popular. Para una mayor información sobre las recopilaciones de cantares populares en el siglo XIX consultar, Cubero Sanz, M., *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, C.S.I.C., 1965, pp. 40 y ss, de donde han sido sacados algunos de los datos anteriores.

cias que se establecen entre la poesía popular y el sentido inconsciente que Bécquer tiene de lo moderno. La sencillez, el despegue de lo normativo, la suavización e interiorización de las emociones, la simplicidad en la forma externa, la despreocupación por la rima, la asonancia, el fuerte entramado que esas composiciones forman con la música y lo rítmico en general, el deje melancólico y sentimental, la capacidad para llegar al corazón, etc., todo está contenido igualmente en la poesía popular y en la ideología de lo moderno. Por lo popular Machado sigue a Bécquer, Alberti sigue a Bécquer, Lorca sigue a Bécquer, incluso Juan Ramón en su primera época, Altolaguirre sigue a Bécquer, etc., por lo popular las *Rimas* han sido musicadas por compositores populares contemporáneos, por lo popular las *Rimas* son popularmente aprendidas de memoria por gentes a ambos lados del Atlántico, y por lo popular se generan también las premisas para la renovación del lenguaje:

«...los caminos de la renovación del lenguaje poético son innumerables [en Bécquer], pero su punto de partida es la frontera del conocimiento y su fuente nutricia el habla popular»<sup>6</sup>

Hablar popular y no sólo literatura popular. Bécquer cree de verdad en la poesía del pueblo. La poesía popular no es sólo patrimonio de los que la escriben o estampan su firma en un poema atribuyéndose la autoría; la poesía popular es patrimonio del pueblo, que es el que realmente la hace. Bécquer es un estupendo observador del habla, no sólo de los templos de España o de los lugares que describe desde su celda. Bécquer no es sólo un poeta que habita en las nieblas, como huésped; se da cuenta, porque lo ha experimentado, de que al pueblo le bastan «una palabra sentida, un toque valiente o un rasgo natural (...) para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción» (vid. nt. 3). Y eso se nota de manera especial en

<sup>6</sup> Duque, Aquilino, «La sombra de Bécquer», en Sebald, R.P., *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, 1985, p. 330.

las leyendas. En «*Maese Pérez...*, sin ir más lejos, los puntos suspensivos de las conversaciones suelen denotar el habla popular de los protagonistas, muchas veces concisa, entrecortada, ágil, con garbo, llena de pequeños y luminosos flashes:

«Vamos, vamos, ya brillan los broqueles en la oscuridad... (...) ¡Vecina, vecina! Aquí..., antes que cierren las puertas»(...)

«¡Ay! ¡Si nadie sabe lo que yo le debo a esta Señora!... ¡Con cuánta usura me paga las candelillas que le enciendo los sábados!... Vedlo qué hermosote está con sus hábitos morados y su birrete rojo...»(...)

«Pero vamos, vecina, vamos a la iglesia, antes que se ponga de bote en bote... (...) Buena ganga tienen las monjas con su organista... (...) ¡Cuidado que el órgano es viejo!...»<sup>7</sup>.

Quizá esa concisión del habla del pueblo es la que, inconscientemente, le lleva como de la mano a la estrofa popular de cuatro versos, o a la de pie quebrado, o a lo octosilábico, etc. Mario Penna, al comentar las rimas, habla de la chispa, del carácter epigráfico y conciso de la copla popular:

«Bécquer es casi siempre conciso (...). Esta concisión de Bécquer deriva, probablemente (...), de la familiaridad suya con la copla popular. La copla popular es necesariamente concisa; quien improvisa, lo hace al estallar una chispa que muy pronto se apaga, cuando no se trata de formas narrativas. Por este motivo tiene, cuando es buena, un cierto carácter epigráfico: una idea, un gesto sentimental marcadamente determinado, y también su música tienen casi siempre (...) una vuelta estrófica breve y bien concluida»<sup>8</sup>.

Y Pineda Novo, en un estudio sobre la rima XXIII («Por una mirada, un mundo») llega a las siguientes conclusiones:

<sup>7</sup> Bécquer, Gustavo A., *Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor, 1974, pp. 169 y 170 respectivamente.

<sup>8</sup> Penna, Mario, «Las rimas de Bécquer y la poesía popular», en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1971, p. 210.

«Bécquer, que muchas veces se inspira en el pueblo (...) podemos decir que [en] la Rima XXIII tiene una clara influencia de lo popular: Gustavo Adolfo en esta rima se apoya en lo popular español»(...)

«Nosotros creemos que esta rima está inspirada en un cantar popular. Casi todas las rimas de Bécquer fueron escritas entre los años 1857 y 59, en que el poeta, con su hermano Valeriano, recorría los pueblos de España para recoger sus tradiciones, cantares y costumbres, que en preciosos artículos, ilustrados por Valeriano, aparecían en los periódicos madrileños. Y de esta época conoció Bécquer muchos cantares en los que inspiró alguna de sus Rimas»<sup>9</sup>.

Ahora bien, Bécquer no se limita a recoger los cantares o los dichos del pueblo y adaptarlos a sus rimas o plasmarlos en preciosos artículos, sino que los recrea y estiliza. Siguiendo el hilo de la rima XXIII, vamos a compararla con sus posibles fuentes. Rodríguez Marín emparentaba el poema con una cantiga portuguesa recogida por Teófilo Braga en su *Cancionero popular* (1867):

«Por un teu mais terno olhar  
dera da vida a metade;  
num sorriso dera a vida  
por un beijo a eternidade»  
(Vid. nt. 9)

Pero Pineda Novo asegura su procedencia de un cantar popular español:

«Por un beso de tu boca  
diera, gitana, mi vida  
y mi sangre gota a gota  
(Vid. nt. 9)

Sea cual sea la génesis de la rima, que transcribimos a continuación

«Por una mirada, un mundo;  
por una sonrisa, un cielo;

<sup>9</sup> Pineda Novo, D., «Notas para la rima XXIII, de Bécquer», *Archivo Hispalense*, 165, 1971, pp. 145 y 147 respectivamente.



por un beso... ¡yo no sé  
qué te diera por un beso!»<sup>10</sup>

lo cierto es que la pieza de Bécquer, con todas sus afinidades y deudas, supera con creces a las otras dos, derramando calidad estilística a granel en los escasos cuatro versos que componen la rima. Nótese, entre otras cosas,

1. El paralelismo de los dos primeros versos, con un ritmo muy marcado que se corta enteramente en el tercero para producir un viraje radical.

2. Viraje radical cuya emotividad queda controlada por los puntos suspensivos en un momento de la rima que está pidiendo un desenlace o una explicación. Acaso los puntos suspensivos son también muestra de lo que el habla popular —igual que en Maese Pérez— imagina pero que es inefable, porque el sentimiento puede más que la palabra.

3. El recurso suavizador —semillero, a la vez, de lo intrigante— de la coma que elude el verbo en los dos primeros versos, colaborando al relajamiento de las emociones y a la concisión de lo expresado.

4. El contraste entre los puntos suspensivos y el inmediato signo de admiración.

5. La sucesión aliterada de acentos y palabras átonas en /e/, justo en el momento más crítico del desenlace (sé-qué-te-diera-beso), creando un ritmo especial de intensidad.

6. A pesar de todas las estilizaciones, la conservación, como en las coplillas anteriores, del imperfecto de subjuntivo *diera*, en tono marcadamente sentimental y popular, frente al correcto, pero frío *daría* —condicional simple— que, además, destrozaría el ritmo creado y la aliteración provocada.

En Martí lo popular tiene diversas ramificaciones, y es más complejo que en Bécquer. El cubano conoció, sin duda,

<sup>10</sup> Bécquer, Gustavo A., *Rimas...*, p. 123.



las teorías de Herder sobre la voz del pueblo, leyó la poesía romántica alemana que introduce lo popular, asimiló la poesía y las teorías de Bécquer al respecto, y debió participar de ese ambiente favorable a los cantares del pueblo en los años setenta peninsulares. Pero su raíz es más profunda o, si se quiere, híbrida, pues hay que entroncar con lo popular español desde los orígenes de la lengua y la literatura (su formación se lo permitía) pero mezcladas españolidad sanguínea y cubanidad temperamental idiosincrática. Martí es cubano, y el rango caribeño está presente en la entraña del sentimiento de lo popular. En opinión de Julio Huasi,

«La sangre guanche, española, valencía, de sus venas recorre su ser criollo, soleado de americanidad no-sajona, mientras ancestrales, remotos, decantados aires de seguidilla y vinos de cante remontan inmortales de sus *Versos sencillos*, definitivamente guajiros y con la nueva sangre de la guajira»<sup>11</sup>.

Con esa perspectiva hispano-caribeña-popular hay que leer algunos de sus versos:

«Yo soy un hombre sincero  
De donde crece la palma,  
y antes de morirme quiero  
Echar mis versos del alma  
(...)»

«Yo sé del canto del viento  
En las ramas vocingleras:  
Nadie me diga que miento,  
Que lo prefiero de veras.  
(...)»

«Con los pobres de la tierra  
Quiero yo mi suerte echar:  
El arroyo de la sierra  
Me complace más que el mar.  
Denle al vano el oro tierno  
Que arde y brilla en el crisol:

<sup>11</sup> Huasi, Julio, «Martí no vestía sino de su sangre», *Nueva Estafeta*, 41, 1982, p. 74.

A mí denme el bosque eterno  
 Cuando rompe en él el sol».  
 (...)

«Nunca más altos he visto  
 Estos nobles robledales:  
 Aquí debe estar el Cristo  
 Porque están las catedrales»  
 (...)

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

«Voy, por el bosque, a paseo  
 A la laguna vecina:  
 Y entre las ramas la veo,  
 Y por el agua camina»<sup>12</sup>

Ahora bien, los versos sencillos no suponen sino una culminación de una veta popular que había comenzado mucho antes. Si los años noventa —años de los *Versos sencillos*— denotan un progresivo despojo de lo efectista en favor de lo popular, las primeras composiciones de este cuño se remontan a los últimos sesenta. Martí adolescente asume lo popular a veces con propósitos puramente estéticos, otras ligado a actitudes evasivas (por ejemplo, repetidas veces en el *Ismaelillo*) y, en fin, ya desde el principio alude también a compromisos éticos que le acompañarán toda la vida, hasta el mismo día de su muerte, en favor de la libertad del pueblo cubano. Véase, en el siguiente poema de 1868, cómo Martí plasma sus jóvenes

<sup>12</sup> Martí, José, *Obras Completas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1975, 2ª ed., t. XVI, pp. 63, 66, 67, 71, 72 y 91 respectivamente. Arrom señalaba lo popular cubano por encima del influjo de Heine o de Bécquer, en los *Versos sencillos*: «Y será necesario repetir ahora que Martí sintió con carne de nuestra carne y cantó con voz de nuestro pueblo? Pues tal vez convenga. La crítica ha señalado los posibles influjos de Heine y de Bécquer, lo cual no es extraño dada la comunidad de gustos y preferencias entre el poeta criollo y los dos europeos. Pero más que esos influjos pesa en los *Versos sencillos* la raigal presencia de lo popular», *Certidumbre de América*, Madrid, Gredos, 1971, p. 95.

ideales de libertad y esperanza en metros, formas, metáforas y estilo que guardan estrecha relación con lo popular:

«Me han dicho que hay dos ángeles  
Estremecidos,  
Que habitan de pasada  
Un pobre nido.  
Me han dicho que a la puerta  
Del caserío,  
Asoman los lobeznos  
De los caminos.  
Me han dicho que los ángeles,  
Desfallecidos,  
Tristes de no ver cielo,  
Lloran impíos.  
¡No se corten las alas  
Los angelillos,  
Que cuando el cielo luzca  
No podrán ya volar del pobre nido!»<sup>13</sup>.

En este poema, titulado «Carta de madrugada a sus hermanas Antonia y Amelia», los versos de siete y cinco sílabas en forma de seguidilla marcan un tono popular que se enfatiza por los tres impersonales anafóricos «Me han dicho», por las imágenes de los ángeles, los nidos, los lobeznos, la presencia de la tristeza y el diminutivo angelillos. De esa manera, la actitud comprometida se difumina para dejar en un primer plano el lirismo de las imágenes y las formas populares<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Martí, José, *Poesía Completa*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1985, p. 9.

<sup>14</sup> No todos los poemas de la época guardan esa relación entre lo comprometido y lo popular. En su famoso soneto de 1869, «10 de octubre», publicado en *El Siboney*, periódico que se repartía entre los estudiantes de segunda enseñanza de La Habana en los primeros meses de ese año, el propósito del poeta es abiertamente comprometido. Lo popular retrocede tanto en la forma como en el estilo, en favor de la idea ético-estética libertadora:

«No es un sueño, es verdad: grito de guerra  
Lanza el cubano pueblo, enfurecido,  
El pueblo que tres siglos ha sufrido  
Cuanto de negro la opresión encierra.  
Del ancho Canto a la Escambráica sierra,  
Ruge el cañón, y al bélico estampido,  
El bárbaro opresor, estremecido,  
Gime, solloza, y tímido se aterra.

De su fuerza y heroica valentía  
Tumbas los campos son, y su grandeza  
Degrada y mancha horrible cobradía.  
Gracias a Dios que ¡al fin con entereza  
Rompe Cuba el dogal que la oprimía  
Y Altiva y libre yergue su cabeza!»  
(*Poesía Completa*, ed. cit., pp. 10-11).

El poema «La mujer ideal», escrito en 1869 pero dado a conocer en mayo de 1946, en un artículo de Carmelina Cortiñas Gálvez «Recuerdos de José Martí», en *Ultramar*, de La Habana, Martí esboza una temática que se volverá a repetir años más tarde en el poema IX de los *Versos sencillos*, más conocido como «La niña de Guatemala». En éste, por el tono popular, el tema de la muerte de una niña, el ambiente fúnebre, triste y melancólico, algún crítico ha querido ver cierta influencia de la rima LXXIII de Bécquer («Cerraron sus ojos...»). Algo parecido habría que afirmar para «La mujer ideal», sabiendo además que la huella más directa, fresca y menos tamizada de Bécquer en Martí se da en esa época de adolescencia. Aunque el tema es un poco diferente al de los otros poemas aludidos, el ambiente es similar:

«Yo vi, cuando era muy niño,  
En un camino desierto,  
Una niña junto a un muerto  
Orando al cielo por él:  
Y la vi cómo en su angustia  
La pobre niña decía,  
«Ámala, Virgen María,  
Tanto como yo lo amé».

Pasó un año y en la Iglesia  
Meditabundo entré un día  
Y vi que la Iglesia decía  
¡Téngala en paz el Señor!  
Pregunté por qué lloraba  
Aquel pueblo del desierto  
Y me dijeron: «ha muerto  
Nuestra Virgen, nuestro sol».

Y al pie del féretro triste  
En que a una mujer veía  
En una imagen había  
La Virgen de la Salud.  
Pero nada eternizaba  
Del muerto la angustia calma:  
No había en el templo ni un alma  
Ni una rosa en su ataúd.

Hoy hace ya mucho tiempo  
Que murió la niña hermosa,  
Y en su tumba hay una rosa  
Rebosando siempre amor.  
Y es que la adoran ya muerta  
Como la adoraron viva,  
Y un alma caritativa  
Cuida siempre de la flor!»<sup>15</sup>

En estos poemas evocativos, la melancolía actúa siempre como operación balsámica. Existe un gusto especial en el alma sensible por los estados anímicos teñidos de tristeza, con su correlato en el paisaje o los elementos de la naturaleza. En los primeros poetas modernos, nos encontramos ante una herencia romántica, que toma visos de onirismo, escapismo o necesidad de mostrar estados interiores propios evocando las escenas que los provocaron o desbordando la fantasía en situaciones que reflejen esos mismos sentimientos. En el caso de Bécquer, el tema de la muerte es una constante, una pregunta fundamental al destino o al futuro, mientras que en Martí siempre guarda un punto de conexión con el heroísmo. La causa de la pena o temor en Bécquer pasa a ser motivo de orgullo en Martí. Véase, por ejemplo, la última estrofa del poema anterior. La intención heroica se agudiza cuando la muerte que se canta no proviene, en principio, de situaciones lastimosas, sino que es fruto de actuaciones comprometidas con el futuro de un colectivo o con la lucha por la libertad de un pueblo. En esas composiciones se evita lo popular en la forma y se dota al poema de estructuras más acordes con lo heroico. Son ejemplo de ello los poemas «Venid! Venid; mi sangre bullidora», «A mis hermanos muertos el 27 de noviembre», etc., o el citado anteriormente «¡10 de octubre!».

Pero estas composiciones fogosas, desde el año 68 hasta los primeros 70, son poemas de adolescencia que tienen la fres-

<sup>15</sup> Martí, J., *Poesía Completa...*, pp. 12-13.

cura de la inmadurez, el ímpetu de una juventud que ha crecido muy deprisa, acuciada por las agitaciones sociales y las circunstancias personales del cubano. En los años posteriores a su estancia en España, aquellos años de México y de Guatemala, nacerá un intimismo algo más reposado, que prepara el ambiente del *Ismaelillo* de los ochenta, cuyo carácter popular ha sido ya estudiado por Chacón y Calvo (citado más adelante).

En Martí lo popular tiene otra connotación más, ligada al sentido redentor, liberador del pueblo cubano y, por extensión, solidario con los que padecen injusticia, opresión, discriminación, olvido, soledad... Pueblo es una palabra comprometida y aglutinante. En consonancia con esta idea Martí vuelve a relacionar lo ético con lo estético:

«La poesía es durable cuando es obra de todos. Tan autores son de ella los que la comprenden como los que la hacen. Para sacudir todos los corazones con las vibraciones del propio corazón, es preciso tener los gérmenes e inspiración de la humanidad. Para andar entre las multitudes de cuyos sufrimientos y alegrías quiere hacerse intérprete, el poeta ha de oír todos los suspiros, presenciar todas las agonías, sentir todos los goces, e inspirarse en las pasiones comunes a todos. Principalmente es preciso vivir entre los que sufren. Por grande que sea el poeta, antes de que pueda encontrar los sonidos vigorosos (...), fuerza es que el pueblo goce, bendiga, maldiga, espere y condene»<sup>16</sup>

Así, el poeta, versado, erudito, ha de ponerse a la altura del pueblo («Callo, y entiendo, y me quito/ La pompa de rimador: /Cuelgo de un árbol marchito/ Mi muceta de doctor»)<sup>17</sup>, y la poesía popular tiene que ser del pueblo, y a la vez hablar del pueblo. Entre las composiciones del cubano que Arrom anota con sus respectivas fuentes, tomadas de canciones

<sup>16</sup> Martí, J., O.C., t. XV, p. 28.

<sup>17</sup> Martí, J., O.C., t. XVI, p. 65.

populares españolas y americanas, se encuentran ejemplos de este cariz:

«Oculto en mi pecho bravo  
La pena que me lo hiere:  
El hijo de un pueblo esclavo  
Vive por él, calla y muere».

«Yo sé de un pesar profundo  
Entre las penas sin nombres:  
¡La esclavitud de los hombres  
Es la gran pena del mundo!»<sup>18</sup>.

Porque lo elevado, íntimo y profundo se puede decir en tono sencillo. Y eso es lo que vienen a demostrar Bécquer y Martí. Con ellos el género popular pasa definitivamente al acervo literario como fuente inagotable de poesía, como un estilo universal que la modernidad hace suyo gracias a la voz de estos dos poetas. Yo también quiero hacer mías unas palabras de otra gran escritora, Gabriela Mistral, y sobrevolar el ámbito de los *Versos sencillos* martianos para aplicar esas notas a toda

<sup>18</sup> Martí, J., O.C., t. XVI, pp. 65 y 112 respectivamente. Las coplas que se emparentarían con la poesía martiana, según Arrom, son:

«Nadie descubra su pecho  
por dar alivio a su pena,  
que el que su pecho descubre,  
por su boca se condena».

«De las penas de este mundo  
una tan sólo es verdad:

la pena de cada uno  
que no saben los demás».

«Todas las penas del mundo no igualan  
con esta mía: que se me pasa llorando  
toda la flor de mi vida»

El trabajo de Arrom, «Raíz popular de los *Versos sencillos* de José Martí», en González, M.P. *Antología Crítica de José Martí*, México, Ed. Cultura, 1960, pp. 411-426 destaca muchos más ejemplos del parecido de algunos cantares populares con poemas martianos. Estos, en concreto, son citados en la p. 413. Chacón y Calvo, en su *Antología Crítica...*, pp. 391-409, extiende lo popular en Martí a todo el ámbito de su obra y, aparte de los *Versos sencillos*, alude a *Ismaelillo*, *Amor con amor se paga*, *La Edad de Oro*, etc., señalando también posibles fuentes, en este caso españolas, y desde la Edad Media literaria. Por su parte, García Marruz, con la fina agudeza que le caracteriza, en *Temas martianos*, Río Piedras, Ed. Huracán, 1981, pp. 253 y ss., resta importancia a las fuentes y destaca algo «que nos interesa mucho más que el tema de las influencias o parentescos, mucho más que aquello en que una poesía recuerda a otra, aquello en que se diferencia, la peculiaridad estilística, el toque propio original» (p. 253).



la poesía que para el pueblo, pero con el pueblo, echaron Bécquer y Martí del alma:

«Yo me oigo en coplas, la mayor parte de los *Versos sencillos*, habiendo en todos ellos tanta vida profunda y tanta cosa trascendente, ellos me resbalan por los oídos en el habla rural de los cantares y las 'soleares'»<sup>19</sup>.



<sup>19</sup> Mistral, Gabriela, «Los *Versos sencillos* de José Martí», *Archivo José Martí*, 16, t.V, n.2, 1950, p. 155.