

EL POETA ORFICO

A veces, Emerson parece que salta de una cosa a otra, y no se halla a primera vista la relación entre dos ideas inmediatas. Y es que para él es paso natural lo que para otros es salto. Va de cumbre en cumbre, como gigante, y no por donde andan, cargados de alforjas, los peatones comunes, que como miran de tan abajo, ven pequeño al gigante alto. (XIII, 22, MARTÍ en «Emerson», 19 de mayo de 1882.)

Como yo escribo lo que veo y lo veo todo con sus adjuntos, antecedentes y ramazones, cuanto escribo resulta fácilmente enmarañado y confuso. (XX, 116; MARTÍ sobre sí mismo.)

Así explicaba Martí el origen óptico de su escritura a su amigo Manuel Mercado en 1887, cinco años después de escribir «Emerson». La incidencia de lo visual en su enunciación es tal que deroga el papel prioritario de lo lógico en la organización del discurso, dándole a la exposición la apariencia confusa de una superposición asistemática de contenidos. Adopta como modelo organizador de su escritura el proceso integrador del ojo humano, que mediante la absorción de la luz produce la imagen visual. En la intimidad de su correspondencia, en sus apuntes, en los prólogos a sus poemarios, revela frecuentemente la naturaleza de este intento expresivo; trata de instruir al lector habituado a guiarse por la rigurosidad lógico-lineal del discurso analítico¹²⁸. Confronta en términos prácticos la cuestión metalin-güística que surge al constatar el desbalance entre la capacidad de síntesis de la vista (el captar todo con sus «adjuntos, antecedentes y ramazones») y la morosidad inepta de la maniobra transcriptora. Más que registrar su asombro ante la inhabilidad para expresar con justeza la experiencia de lo inefable, su deseo de informar al lector ilustra el esfuerzo inmediato por lograr consignar en el papel la imagen aprehendida a través de la vista (y la imaginación). Había visto a Emerson en una situación similar: «¡Ah, leer cuando se está sintiendo el golpeo de la llama en el cerebro, es como clavar un águila viva! ¡Si la mano fuera rayo, y pudiera aniquilar el cráneo sin cometer crimen!» (XIII, 24). Por esto, la explicación que dirige a su amigo Mercado en 1887 manifiesta la convicción de quien posee un inicial, pero seguro hallazgo, fruto de la observación cuidadosa de una técnica inglesa de escritura. Como se sugirió, su aclaración no es fortuita, pues en 1882 había meditado en los desajustes

¹²⁸ Esta línea de pensamiento está de acuerdo con la de los sicólogos de la Gestalt: «En el primer nivel, el estudio de cómo funciona la percepción en organismos, sostienen la idea que nuestros sentidos, particularmente el sentido de la vista, funciona no analíticamente, sino sintéticamente, de modo que percibimos en totalidades simultáneas o grupos o *Gestalten*, en figuras o formas, que es lo que la palabra alemana significa.» ELIZABETH SEWELL, *The Orphic Voice, Poetry and Natural History* (New Haven, Yale University Press, 1960), p. 11.

del discurso organizado según el modelo óptico al preparar su homenaje a Emerson:

No escribe en períodos, sino en elencos. Sus libros son sumas, no demostraciones. Sus pensamientos parecen aislados, y es que ve mucho de una vez, y quiere de una vez decirlo todo, y lo dice como lo ve, a modo de lo que se lee a la luz de un rayo, o apareciese a una lumbre tan bella, que se sabe que ha de desaparecer. Y deja a los demás que desenvuelvan; él no puede perder tiempo; él anuncia (XIII, 22).

Martí, haciendo suya la técnica que describe, da testimonio del acercamiento logrado entre la operación visual y la escritura. En el terreno filosófico este proceso epistemológico que postula la aprehensión inmediata de la realidad supone la revalorización de la unidad entre sujeto y mundo fenoménico; es decir, una concepción del hombre como ser intrínsecamente análogo al universo. Dentro de esta perspectiva, la mecánica dual de distinguir y definir, propia del pensamiento analítico y de las ciencias exactas, resulta una vía mediatisada y lenta de acceso a la realidad. Martí en el ensayo mencionado comenta sobre la metodología científica: «¿Y las ciencias? Las ciencias confirman lo que el espíritu posee. (...) El espíritu, sumergido en lo abstracto, ve el conjunto; la ciencia insecteando por lo concreto, no ve más que el detalle. (...) Cuando el ciclo de las ciencias esté completo, y sepan cuánto hay que saber, no sabrán más que lo que sabe hoy el espíritu, y sabrán lo que él sabe» (XIII, 25) ¹²⁹. Al relativizar el valor del conocimiento científico, Martí se adhiere a la respuesta intelectual emersoniana que se abriría paso dentro de la herencia del racionalismo filosófico, descrita por el crítico norteamericano Sherman Paul de la siguiente manera: «La his-

¹²⁹ Considérese el siguiente párrafo de Martí: «Tortura la ciencia y pone al alma en el anhelo y fatiga de hallar la unidad esencial, en donde, como la montaña en su cúspide, todo parece recogerse y condensarse. Emerson, el veedor, dijo lo mismo que Edison, el mecánico. Este, trabajando en el detalle, para en lo mismo que aquél, admirando el conjunto. El Universo es lo universo. Y lo universo, lo uni-vario, es lo vario en lo uno. La Naturaleza "llena de sorpresas" es toda una. Lo que hace un puñado de tierra, hace al hombre y hace al astro. Los elementos de una estrella enfriada están en un grano de trigo. Lo que nos mantiene sobre la tierra está en la tierra» (XI, 165).

toria de la fidelidad de Nueva Inglaterra al racionalismo del siglo XIX no necesita ser expuesta de nuevo aquí. Se ha de recordar, sin embargo, que la institucionalización de los valores racionales en el unitarianismo llegó al comienzo del siglo XIX, y que para este tiempo las limitaciones de la teoría del conocimiento de Locke habían sido expuestas en la *reductio ad absurdum* de Hume. En el Continente, Kant ya había impreso su revolución copernicana, *La crítica de la razón pura* (1781), y Fichte y Shelling habían explorado el dilema del yo kantiano y su mundo ¹³⁰.

Emerson llegó a formular su teoría de las «correspondencias» a partir de una noción analógica del ser e inspirado en Swedenborg, autor que ocupa lugar prominente entre sus «Representative Men». El filósofo sueco había subrayado en su doctrina de «Representaciones y Correspondencias», «una correspondencia entre los órdenes naturales y los sistemas de la mente» ¹³¹. El haber llevado la premisa homológica swedenborgiana hasta sus últimas consecuencias en la escritura, es una de las mayores contribuciones de Emerson al desarrollo de la literatura del siglo XIX en Norteamérica. Al respecto, Elizabeth Sewell, en su estudio sobre la evolución del lenguaje poético, concluye que Emerson constituye «la primera Mente Órfica Norteamericana» ¹³². Ahora bien, si lo que para Emerson representa mejor la relación solidaria del sujeto con la naturaleza es el sentido de la vista, se debe a que el ver es un ejercicio de reajuste mediante el cual uno llega a ampliar los contornos del yo hasta hacerlos coincidir con los de la naturaleza; de este modo, sujeto y mundo fenoménico son entendidos como realidades intercambiables ¹³³. Sherman Paul indica cómo hacia 1836 (fecha de publicación de *Nature*), Emerson inicia una singular revolución cultural centrada en el redescubrimiento de

¹³⁰ SHERMAN PAUL, *Emerson's Angle of Vision* (Cambridge: Harvard University Press, 1952), pp. 14-15.

¹³¹ ELIZABETH SEWELL, *The Orphic Voice*, p. 186.

¹³² ELIZABETH SEWELL, *ibid.*, p. 171.

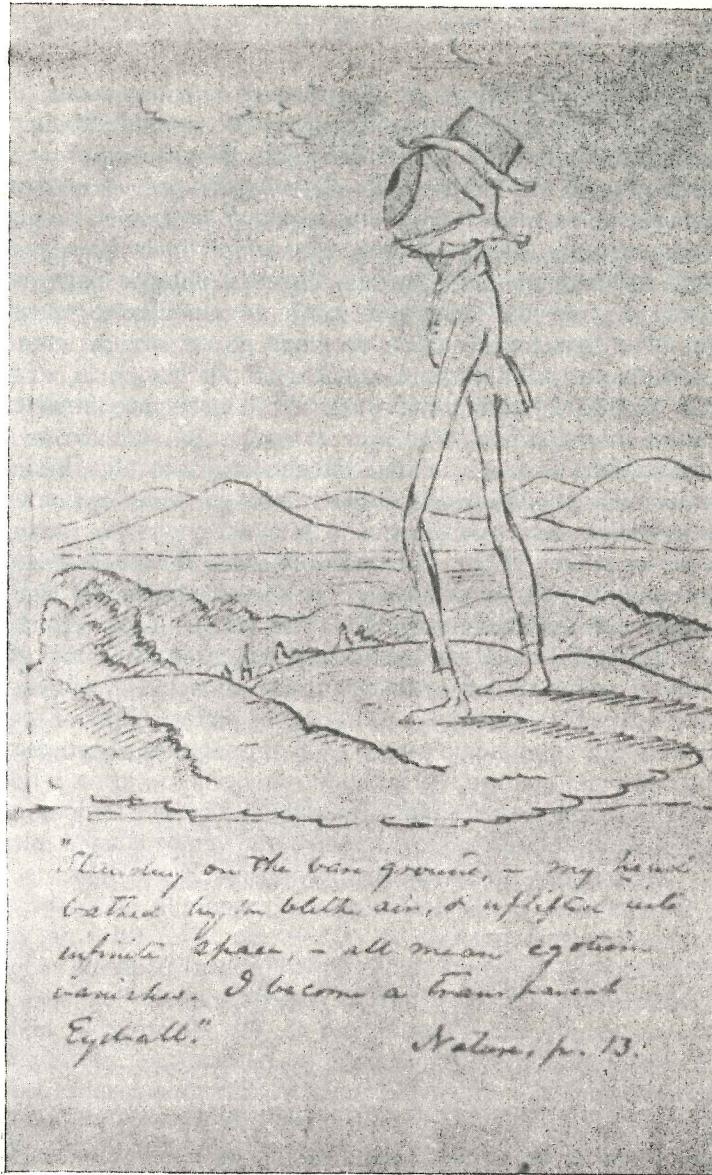
¹³³ Sostiene VIVIAN C. HOPKINS al respecto: «En su escritura creativa, Emerson extrae más de la vista que de ningún otro sentido». *Spires of Form*, p. 26.

los poderes visuales y del valor epistemológico del punto de vista. Para ilustrar gráficamente la importancia de la metáfora óptica en el pensamiento emersoniano, incluye en su estudio una lámina en la que el caricaturista Christopher Cranch, inspirado en las palabras de *Nature*, representa a Emerson en las afueras de una villa como un enorme globo ocular sostenido sobre dos delgadas piernas. En la parte inferior de la escena aparecen transcritas estas palabras: «De pie sobre el suelo desnudo —mi cabeza levantada hacia el espacio infinito— todo egoísmo se desvanece. Me vuelvo un transparente globo ocular; nada soy; veo todo»¹³⁴.

Analicemos brevemente *Nature* destacando el carácter óptico de la recuperación humana planteada por Emerson. Lo que da origen a su ensayo, formulado en términos actuales, es la constatación de la «alienación» del hombre moderno. A diferencia de otras épocas, ve al individuo perdido en un ciclo hermético de reflejos instantáneos; lo halla descentrado, aturdido en medio del carnaval comercial y el fárrago de la producción en masa.

Su ensayo propone, como primer objetivo, colocar nuevamente la naturaleza en el campo visual humano. El segundo paso es lograr que el individuo advierta esta presencia, se sumerja en ella, y surja de ella renovado. En pocas palabras, su propósito es instaurar una nueva dialéctica (hombre/naturaleza); de ahí el título de su libro. La vuelta a la naturaleza no sólo sensibiliza de nuevo al hombre, también lo devuelve a un tiempo de inocencia cósmica. Por esa razón, la figura de Adán asume connotaciones de héroe cultural en la tradición literaria norteamericana del siglo xix. Este hombre original, de espaldas a los valores mecánico-mercantiles impuestos por la civilización moderna, aplica una mirada directa («face to face with nature») a la morada que habita, e ingresa en la historia personificando al poeta. Su gesto rededor pretende ser también negación simbólica de la pará-

¹³⁴ Como se indicó en el capítulo II de este estudio, la última parte de este pasaje queda incluida en el ensayo de Martí «Emerson» como paráfrasis: «El se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y sólo era pupila» (XIII, 19).



(The Houghton Library, Harvard University)

Ilustración de Christopher Cranch

lisis intelecto-espiritual de Norteamérica a mediados del ochocientos. El nuevo Adán encabeza la marcha hacia la naturaleza; en nombre de todos se da a la tarea de observación y adopta una perspectiva distante. Es precisamente la extensión de su mirada lo que le justifica su función de guía social. A través de sus ojos, el contorno urbano opaco, contemplado hasta ahora desde una distancia miope, logra destacarse con claridad dentro del conjunto panorámico; el paisaje se unifica con precisión de modo parecido a la imagen focalizada por un catalejo. Así, a ojos del poeta adánico la realidad recobra su proporción original: la urbe más imponente no es más que una villa. Por otra parte, la anchura de su ángulo visual y su capacidad integradora son inigualables: «Existe una propiedad en el horizonte que ningún hombre posee sino aquel cuyo ojo puede integrar todas las partes; ése es el poeta» (I, 8). Con todo, el oficio del poeta es, en gran medida, el de coadjutor; deja que el órgano visual proceda independientemente. El globo ocular, como el artista, organiza la masa espacial con el concurso de la luz: «El ojo es el mejor de los artistas. (...) Y así como el ojo es el mejor compositor, así la luz es el primer pintor» (I, 15). Emerson mediante la analogía visual expresa, además, el estado de postración del hombre. El individuo moderno no atina a adecuar sus ojos al paisaje que tiene delante; carece de longitud para el enfoque: «Lo ruin o lo neutro que vemos cuando miramos la naturaleza está en nuestro propio ojo. El eje de la visión no coincide con el eje de las cosas, y por ello no aparecen transparentes sino opacas» (I, 73)¹³⁵. Hacia el final del ensayo describe la superación de la época presente como la adquisición de una mirada nueva: «Así llegamos a mirar el mundo con ojos nuevos» (I, 75). El progreso histórico reflejado en el mejoramiento humano se manifiesta como restauración del poder visual; el hombre recobra paulatinamente la vista, entra a la nueva era «con tal maravilla como la del ciego al que le es gradualmente devuelta la vista» (I, 77).

¹³⁵ En «Emerson», Martí cita traduciendo: «Es que el eje de la visión del hombre no coincide con el eje de la naturaleza» (XIII, 29).

Posteriormente, la teoría de lo visual penetra otros ensayos célebres de Emerson. *The American Scholar*, donde trata con detención el problema del ser y del deber ser del intelectual norteamericano, está orquestado por la alegoría visual. Nos dice Emerson que actividades primarias del intelectual, como la lectura y la escritura, operan sobre el lenguaje entendiéndolo como un sistema connotativo. La propiedad simbólica del signo lingüístico se hace patente de modo especial en la «hora de visión del veedor» («the seer's hour of vision» [I, 93]). Esos momentos intensos (a los que el escritor ha de volver una y otra vez, pues son en la historia íntima como picos de montaña), integran la visión exterior y el trance imaginativo de la visión interior. El sujeto contempla con especial lucidez determinado objeto o fenómeno, experimentando al mismo tiempo una concienciación multiplicada de su existencia; es capaz de observar por unos instantes, en toda su apertura, la grieta que separa la síntesis visual de la síntesis escrita. Como escritor sólo puede apresar los rasgos fundamentales de lo visto; sus trazos en el papel lucen inconexos a primera vista pues son únicamente púas prendedoras de la imagen fugaz, son residuos infinitamente escasos:

Cada frase es doblemente significante, y el sentido del autor es tan ancho como el mundo. Entonces vemos, lo que siempre es verdadero, que la hora de visión del veedor es corta y rara entre pesados días y meses; así es su anotación, por ventura, la menor parte de su volumen (I, 93)¹³⁶.

En *The American Scholar* como en *Nature* la comunidad otorga un encargo civil al intelectual («Man Thinking») gra-

¹³⁶ Como se indicó en el primer capítulo de este estudio, Martí dejó testimonio de sus «horas» visionarias: «Escribir: los momentos supremos: (de mi vida de La Vida de un Hombre: lo poco que se recuerda, como picos de montaña, de la vida: las horas que cuentan). La tarde de Emerson» (XVIII, 288). Y en otro lugar: «Lo imperfecto de esta existencia se conoce en que en toda ella apenas hay unos momentos de dicha absoluta, dicha pura, que son los de pleno desinterés, los de confusión del hombre con la naturaleza. Emerson. La tarde de Emerson: cuando pierde el hombre sentido de sí, y se trasfunde en el mundo» (XIX, 369-370).

cias a su poder avizorador; él es el llamado a separar lo real de lo apariencial: «El oficio del escoliasta es alegrar, levantar, y guiar a los hombres mostrándoles los hechos de entre las apariencias. El se da a la lenta, deshonrosa, y gratuita tarea de observación» (I, 100). Asimismo, la disidencia del intelectual reside en su fidelidad tenaz a la tarea de observar, en medio de una situación de oftalmia colectiva que mantiene la actividad humana girando en torno a la preocupación económica. Sin lugar permanente dentro del mismo grupo humano que le delega el encargo cívico, vuelve a la periferia; allí vela permanentemente y reafirma su vocación visionaria: «El es el ojo del mundo. El es el corazón del mundo. El ha de resistir la prosperidad vulgar que retrocede siempre al barbarismo, preservando y comunicando sentimientos heroicos, vidas nobles, verso melodioso, y las conclusiones de la historia» (I, 101-102).

En otro importante ensayo, «The Poet», Emerson nuevamente recurre a la metáfora óptica. Afirma que el poeta asume su función de oráculo social por su posibilidad de ver más; su penetrante alcance visual le facilita interpretar el sentido oculto de los hechos. En su persona, como en un espejo, hace legible a los hombres los difusos caracteres del presente histórico: «El poeta es la persona en quien estos poderes están en equilibrio, el hombre sin impedimentos, que ve y maniobra aquello sobre lo que otros sueñan, en virtud de ser el más grande poder para recibir e impartir» (III, 6). En un párrafo medular de su argumentación, el pensador norteamericano propone el proyecto general de reorientación cultural del país, dirigido hacia la afirmación de los valores propios, en términos visuales. Para romper con el patronazgo europeo, la creación artística norteamericana debe nutrirse de la «circunstancia social» inmediata. Es necesario implantar un «ojo tirano» en América, una pupila desnuda, totalmente abierta a la realidad circundante:

Busco en vano al poeta que describo. Nosotros no nos dirigimos a la vida con suficiente llaneza o suficiente profundidad, ni nos atrevemos a cantar nuestro propio tiempo y circunstancia social. (...) No poseemos todavía un genio en

América, con ojo tirano, que sepa el valor de nuestros materiales incomparables y vea, en el barbarismo y materialismo de los tiempos, otro carnaval de los mismos dioses cuya pintura él tanto admira en Homero (III, 37).

Entre los hispanoamericanos, Martí es, pues, el primero en asomarse de lleno a la mente órfica de Emerson. Veamos nuevamente su ensayo de 1882 donde procura resumir el mensaje de *Nature* valiéndose del léxico óptico empleado por Emerson:

Triunfó Emerson: he ahí su filosofía. «Naturaleza» se llama su mejor libro: en él se abandona a esos deleites exquisitos, narra esos paseos maravillosos, se revuelve con magnífico brío contra los que piden *ojos* para *ver*, y olvidan sus *ojos*; y *ve* al hombre señor, y al universo blando y sumiso. (...) Da cuenta de sí y de lo que ha *visto*. De lo que no sintió no da cuenta. Prefiere que le tengan por inconsciente que por imaginador. Donde ya no *ven* sus *ojos*, anuncia que no *ve*. No niega que otros *vean*; pero mantiene lo que ha *visto*. Si en lo que *vio* hay cosas opuestas, otro comente, y halle distinción: él narra (XIII, 23) ¹³⁷.

A continuación, en un pasaje formulado a base de la iteración del verbo «ver» describe el aporte intelectual de Emerson:

El no *ve* más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza: él *ve* que todo en ella es símbolo del hombre, y todo lo que hay en el hombre lo hay en ella. El *ve* que la naturaleza influye en el hombre, y que éste hace a la naturaleza alegre, o triste, o elocuente, o muda, o ausente, o presente, a su capricho. *Ve* la idea humana señora de la materia universal. *Ve* que la hermosura física vigoriza y dispone el espíritu del hombre a la hermosura moral. *Ve* que el espíritu desolado juzga el Universo desolado. *Ve* que el espectáculo de la naturaleza inspira fe, amor y respeto. (XIII, 23-24).

Martí deliberadamente edifica su homenaje con materiales emersonianos; al escribir sigue la huella del norteamericano y se aficiona, como Whitman en sus «Vistas democráticas»,

¹³⁷ En los textos martianos citados en el presente capítulo los subrayados son míos.

a un ángulo de visión caracterizado por el distanciamiento. Aplica con frecuencia, al comienzo de sus escritos, una mirada panorámica de gran abertura, integrando en su reportaje, junto con el dato real, las imágenes de la experiencia propia. Su crónica sobre el puente de Brooklyn (junio de 1883), ejemplifica este procedimiento. Logra representar la magnitud espacial mediante el empleo simultáneo de un vocabulario técnico («puente», «alambres», «cables») y otro natural («montaña», «mamut»), para describir el marco en que está inscrita una multitud en marcha. Un inmenso panorama se abre ante los ojos del lector cuando Martí lo conduce a ver de «cerca» al majestuoso puente recién inaugurado:

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; en sus cimientos, que muerden la roca en el fondo del río; en sus entrañas, que resguardan y amparan del tiempo y del desgaste moles inmensas, de un margen a otro, este puente colgante de Brooklyn entre cuyas 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 luengos, paralelos y ciclópeos, se apiñan hoy como entre tajos vecinos del tope a lo hondo en el corazón de una montaña, hebreos de perfil agudo y ojos ávidos, irlandeses joviales, alemanes carnosos y recios, escoceses sonrosados y fornidos, húngaros bellos, negros lujosos, rusos, de ojos que queman, noruegos de pelo rojo, japoneses elegantes, enjutos e indiferentes chinos (IX, 423-424).

La mirada aérea del observador se proyecta desde un punto lejano en el cielo, abarcando toda la construcción. Logra una simbiosis original, pues añade imágenes naturales no presentes en el campo visual para retratar este eximio ejemplo de la capacidad técnica de Norteamérica a fines de siglo. Ve el paisaje urbano como organismo viviente y móvil: el puente posee «entrañas»; sus cimientos «muerden» la roca. Intensifica aún más su procedimiento integrativo al superponer la imagen prehistórica del mamut desquiciando un monte a la construcción formidable, y ruraliza (o naturaliza) el escenario urbano haciendo coincidir las dimensiones

de la armazón del puente con las de una montaña. Entonces, el tránsito masivo de gentes (efectuado realmente en el puente) se lleva a cabo al pie de dos tajos montañosos. Martí, fundiendo lo antiguo y lo nuevo, lo presente y lo ausente, ha logrado inscribir una de las maravillas de la ingeniería moderna dentro del marco solemne que preside las grandes marchas bíblicas, babólica por la diversidad de pueblos que la conforman, en las que la grandiosidad del paisaje natural miniaturiza la figura humana.

Sherman Paul en su libro *Emerson's Angle of Vision*, estudia con detenimiento el propósito naturante del distanciamiento visual y muestra como éste tiende a acrecentar la intimidad con lo observado: «La empatía con la naturaleza que él [Emerson] esperó obtener al mirar, la encontró cultivando los poderes de la perspectiva del ojo; ya que en la visión distante descubrió un estado de percepción que acrecentaba la intimidad con el proceso natural mismo»¹³⁸. El distanciamiento del ojo frente al horizonte logra, asimismo, incrementar el efecto integrador, y en este aspecto el planteamiento de Emerson coincide con el de Ortega y Gasset, quien al analizar la evolución del punto de vista en las artes considera que en la visión lejana «el punto de vista se vuelve sinopsis»¹³⁹. Emerson, por otra parte, hace del distanciamiento visual una alegoría poético-filosófica al colocar al observador frente al horizonte abierto, donde se lleva a cabo el «encuentro entre el cielo y la tierra»¹⁴⁰. Así lo interpreta Paul:

Aquí estaba la línea mística, el símbolo visible en la naturaleza misma del dualismo del universo. Y si el límite finito del horizonte sugería lo ilimitado, su borroso desvanecimiento en la distancia anunciaría la unidad bipolar del momento de la inspiración. Para Emerson lo lejano era «sagrado», especialmente cuanto el mundo mismo empezaba a oscurecer; y el desvanecerse al incrementar la distancia, pa-

¹³⁸ SHERMAN PAUL, *Emerson's Angle of Vision*, pp. 73-74.

¹³⁹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Sobre el punto de vista en las artes», *Obras completas*, IV (Madrid: Revista de Occidente, 1947), p. 453.

¹⁴⁰ EMERSON, *Journals*, VIII, 98.

recía duplicar la cantidad de naturaleza que uno atrapaba en el ángulo de visión¹⁴¹.

La descripción de Paul nos remite al ensayo «Emerson», donde Martí ilustra mejor el empleo del punto de vista abierto al distanciamiento «sagrado». El narrador, al inicio del escrito, en lugar de entrar en materia como sería lo usual, busca (delante del lector) el adecuado puesto de observación. Se eleva (y con él el lector) hasta dejar «la tierra a nuestros pies». Así pues, antes de mencionar el hecho («Emerson ha muerto: y se llenan de dulces lágrimas los ojos»), busca en el espacio abierto la deseada perspectiva, donde «el cielo y la tierra se juntan»¹⁴². He aquí el inicio del ensayo:

Tiembla a veces la pluma, como sacerdote capaz de pecado que se cree indigno de cumplir su ministerio. El espíritu agitado vuela a lo alto. Alas quiere que lo encumbren, no pluma que lo taje y moldee como cincel. Escribir es un dolor, es un rebajamiento: es como uncir un cóndor a un carro. Y es que cuando un hombre grandioso desaparece de la tierra, deja tras de sí claridad pura, y apetito de paz, y odio de ruidos. Templo semeja el Universo. Profanación el comercio de la ciudad, el tumulto de la vida, el bullicio de los hombres. Se siente como perder de pies y nacer de alas. Se vive como a la luz de una estrella, y como sentado en llano de flores blancas. Una lumbre pálida y fresca llena la silenciosa inmensa atmósfera. Todo es cúspide, y nosotros sobre ella. Está la tierra a nuestros pies, como mundo lejano y ya vivido, envuelto en sombras. Y esos carros que ruedan, y esos mercaderes que vocean, y esas altas chimeneas que echan al aire silbos poderosos, y ese cruzar, caracolear, disputar, vivir de hombres, nos parecen en nuestro casto refugio regalado, los ruidos de un ejército bárbaro que invade nuestras cumbres, y pone el pie en sus faldas, y rasga airoso la gran sombra, tras la que surge, como un campo de batalla colosal, donde guerreros de piedra llevan coraza y cas-

¹⁴¹ SHERMAN PAUL, *Emerson's Angle of Vision*, p. 80. Este tema se trata en detalle en el capítulo tercero del libro citado, pp. 71-102.

¹⁴² Junto con el hablante martiano, el lector adopta una perspectiva nueva, la del poeta. Según Emerson, «El verdadero artista tiene el planeta como pedestal» (IV, 7).

co de oro y lanzas rojas, la ciudad tumultuosa, magna y resplandeciente. Emerson ha muerto: y se llenan de dulces lágrimas los ojos (XIII, 17).

Una lectura detenida de esta introducción muestra cómo el vuelo metafísico dibuja dos ámbitos luminosos polares, siguiendo a un sol que se oculta y vuelve a salir. Vemos el lugar celeste del observador-narrador y el del objeto contemplado, la ciudad que pasa lentamente de la oscuridad a la luz. Entre ambos extremos sólo existe un puente espacio-temporal oscuro. Con un contrapunto léxico demarca las dos áreas y da profundidad al distanciamiento borroso que interpone entre ellas. La distancia que media entre el lugar alto donde se emplaza el visor y la hondura en la que queda dispuesto el objeto observado es inmenso. Ordena autónomamente el sector desde donde observa la tierra de acuerdo con los siguientes hitos referenciales: a) *luminosidad*: «claridad pura»; «luz de una estrella»; «lumbre pálida y fresca»; b) *sacralidad*: «Templo semeja el universo»; c) *silencio y grandiosidad*: «apetito de paz»; «silenciosa inmensa atmósfera»; d) *naturalización del contorno*: «sentado en llano de flores blancas»; e) *altitud*: «Todo es cúspide, y nosotros sobre ella». Por otra parte, asocia el objeto, «la tierra», con a) *oscuridad*: es un mundo «envuelto en sombras»; b) *secularidad*: «Profanación el comercio de la ciudad»; c) *ruido y movimiento en un contorno mercantil*: «bullicio de hombres»; «carros que ruedan»; «Mercaderes que vocean»; «altas chimeneas que echan al aire silbos poderosos»; «ese cruzar, caracolear, disputar»; d) *profundidad*: «Está la tierra a nuestros pies». La referencia explícita a lo observado como «mundo lejano» (espacio), y «ya vivido» (tiempo), unida a la transformación poética del cuerpo humano («Se siente como perder de pies y nacer de alas»), terminan fijando el distanciamiento óptico. Finalmente, como completando un viaje elíptico, aparece el continente iluminado, escenario del ensayo: «surge la ciudad tumultuosa, magna y resplandeciente. Emerson ha muerto: y se llenan de dulces lágrimas los ojos». El movimiento del observador puede verse también como acercamiento hacia lo alto, hacia una realidad supe-

rior simbolizada por el espacio extraterrestre. Temporalmente, la muerte de Emerson abre la vía de acceso hacia la trasvida. Desde esa perspectiva nueva nos hace ver lo incompleto de la existencia humana. La actividad urbana, «esos carros que ruedan»; «esos mercaderes que vocean», «esas altas chimeneas que echan al aire silbos poderosos» ya no son más muestras del vigor social, son «ruidos de un ejército bárbaro». A medida que ascendemos con el hablante la nominación se hace más indeterminada (la realidad empieza a desvanecerse). Se eliminan nombres y adjetivos dejándose sólo el verbo descarnado «ese cruzar, caracolear, disputar». Desde la trasvida ya no vemos actores, únicamente acciones, la única que no poseemos: «[ese]vivir de hombres».

El ensayo tratado es también una celebración del verbo «ver». Emerson, admirado como lo más lúcido de la reflexión norteamericana del siglo xix, es alcanzado a través de un persistente vocabulario óptico («ojos», «visiones», «mirar», «veedor»), que termina por identificarlo con una pupila desnuda. Constituye el referente de las palabras de *Nature* traducidas por Martí: «El se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y sólo era pupila» (XIII, 19). Considerense los diversos ángulos desde donde Martí dibuja los rasgos de Emerson con vocablos ópticos:

1. Su pensamiento insurrecto: «¿Qué quién fue ese que ha muerto? Pues lo sabe toda la tierra. Fue un hombre que se halló vivo, se sacudió de los hombros todos esos mantos y *de los ojos todas esas vendas*, que los tiempos pasados echan sobre los hombres» (XIII, 18).

2. Su sabiduría: «¡Qué deliquios, los de su alma! ¡Qué visiones, las de sus ojos! ¡Qué tablas de leyes sus libros!» (XIII, 18).

3. Su certeza epistemológica: «Discutir para él era robar tiempo al descubrimiento de la verdad. Como *decía lo que veía*, le irritaba que pusiesen en duda lo que decía. No era cólera de vanidad, sino de sinceridad. ¿Cómo había de ser

culpa suya que los demás no poseyesen aquella *luz esclarecedora de sus ojos?*» (XIII, 19).

4. Su confianza en sí: «¿Ni esos hombres indignos, que *tienen ojos y no quieren ver*? ¿Ni esos perezosos u hombres de rebaño, que no usan de *sus ojos y ven* por los de otro? (...) Dijo lo que *vio*; y donde *no pudo ver*, no dijo. Reveló lo que *percibió*, y veneró lo que no podía *percibir*. Miró con *ojos propios* el Universo, y habló un lenguaje propio» (XIII, 20); «se revuelve con magnífico brío contra los que piden *ojos para ver*, y olvidan sus *ojos*» (XIII, 23).

5. Su postulación metafísica: «Así vivió: *viendo lo invisible* y revelándolo» (XIII, 20); «Y el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni *ve lo invisible*, sino en su íntima relación con la naturaleza. (...) Y vuelve los *ojos* a un Padre que no *ve*, pero de cuya presencia está seguro» (XIII, 26); «Y así revuelve este hombre gigantesco la poderosa mente, y busca con los *ojos abiertos* en la sombra del cerebro divino» (XIII, 26).

6. Su compromiso cívico: «puso su mano amorosa sobre los hombres atormentados, y sus *ojos vivaces y penetrantes* en los combates rudos de la tierra» (XIII, 28).

7. Su concepción visual de la escritura: «Era *veedor* sutil que *veía* cómo el aire delicado se transformaba en palabras melodiosas y sabias, y escribía como *veedor*, y no como *meditador*» (XIII, 22); «Emerson *observaba* siempre, acotaba cuanto *veía*, agrupaba en sus libros de notas los hechos semejantes, y hablaba, cuanto tenía que revelar» (XIII, 29).

Coherente con esta estrategia, Martí describe la relación humana de Emerson con sus contemporáneos como una experiencia canalizada a través de la vista. Los hombres viven su encuentro con él como momentos de exultación visual que se mantienen presentes en la memoria: «Para Carlyle, el gran filósofo inglés, que se revolvió contra la tierra con brillo y fuerza de Satán, fue la visita de Emerson, 'una visión celeste'. Para Whitman, que ha hallado en la naturale-

za, una nueva poesía *mirarle* era 'pasar hora bendita'» (XIII, 18). «Se venía de *verle* como de *ver* un monumento vivo, o un ser sumo» (XIII, 18). «Iban a *verle* los sabios, y salían de *verle* como regocijados, y como reconvenidos. Los jóvenes andaban luengas leguas a pie por *verle*» (XIII, 19). Y relata algo que a él mismo le aconteció después, al leer a Emerson. Nos dice que las lecturas que hacía el norteamericano eran viajes en busca de otros «visionarios» de la humanidad; podían llegar a ser procesos desencadenadores de una experiencia interior intensa: «Allí leía a Montaigne, que *vio por sí*, y dijo cosas ciertas: (...) y a Platón, que *vio sin miedo*, y con fruto no igualado, en la mente divina. O cerraba sus libros, y los *ojos del cuerpo*, para darse al supremo regalo de *ver con el alma*» (XIII, 21). Finalmente, Martí describe su propia experiencia de lectura como un fenómeno visionario. Leer a Emerson es como mirar directamente a un centro luminoso: «Y así corren los *ojos* del que lee por entre esas páginas radiantes y serenas, que parecen escritas, por sobre humano favor, en cima de montaña, a luz no humana: así se fijan los *ojos encendidos* en deseos de *ver* esas seductoras maravillas, y pasear por el palacio de todas esas verdades, por entre esas páginas que encadenan y relucen, y que parecen espejos de acero que reflejan, a *ojos airados* de tanta luz, imágenes gloriosas» (XIII, 24).

El ensayo «Emerson» posee una particularidad que lo constituye en piedra angular del puente literario entre Emerson y Martí que venimos reconstruyendo. A través de la escritura de Martí es posible contemplar a Emerson absorto en la lectura; trasfundido en el universo; ensimismado en los textos orientales. Observamos a Emerson en su «hora de visión» (que lustros después Martí, al llegar a New York, la revivirá a su modo al pasar los ojos por el discurso inglés emersoniano). Su lectura es en determinados momentos una experiencia sustantiva, puerta de acceso a un período de tiempo «fuerte» en el que coinciden tres actividades distintas: el leer, el ver y el crear:

A veces deslumbrado por esos libros resplandecientes de los hindúes, para los que la criatura humana, luego de purifica-

da por la virtud, vuela, como mariposa de fuego, de su esencia terrenal al seno de Brahma, siéntase a hacer lo que censura, y a ver la naturaleza a través de ojos ajenos, porque ha hallado esos ojos conformes a los propios, y ve oscuramente y desluce sus propias visiones. Y es que aquella filosofía india embriaga, como un bosque de azares, y acontece con ella como con ver volar aves, que enciende ansias de volar (XIII, 27).

A nuestro juicio, el pasaje citado es fundamental porque nos proporciona, además, la rara oportunidad de ver a Martí-escritor como arqueólogo, examinando los estratos que sostienen el impulso creativo y sacando a la luz la dinámica interna que le sigue: se trasmuta en ser aéreo (mariposa) y ve ante sí volar aves poblando el aire. En estas breves líneas establece una conexión directa entre la poética de la visión (ojos) y la del vuelo (ala), y el eslabón soldado entre ambas acciones (ver-volar), consolida una correspondencia entre su obra poética y la explicaciones teóricas del momento creativo. En la carta a Diego Jugo Morales (23 de mayo de 1882), al hacerle llegar *Ismaelillo*, le indica que el librito es plasmación escrita de lo desarrollado en realidad a nivel visual. Vio volar ante si «Alas» y «aves blancas»:

No lo lea una vez, porque le parecerá extraño, sino dos, para que me lo perdone. *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 ahí ni una sola línea mental. Pues, ¿cómo 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 aún voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro en que *volaran grandes aves blancas* (VII, 270-271) ¹⁴³.

A Gabriel Zéndegui le escribe (28 de julio de 1882): «No sé

¹⁴³ Obsérvese como Martí emplea la misma imagen para describir a Emerson, en su artículo sobre Luisa May Alcott («La originalidad literaria en los Estados Unidos»). Se refiere al pensador norteamericano como «aquella águila blanca que se llamó Emerson» (XIII, 19).

si he acertado a dar forma artística al tropel de *visiones aladas* que cuando pienso en él me danzan en torno a la frente» (XX, 298). Al dirigirse a Enrique José Varona, en la misma fecha, emplea la imagen de la mariposa para explicar sus visiones: «Me ha entrado una grandísima vergüenza de mi libro, luego que lo he visto impreso. De intento di esa forma humilde a aquel *tropel de mariposas* que, en los días en que lo escribí, me andaban dando vueltas por la frente» (XX, 299). Martí compara todo el poemario a una mariposa en vuelo cuando escribe a Miguel F. Viondi: «Acaso sea parte a que usted me perdone, ese librillo que le mando, fruto de una hora de paz, extraña en mi vida... Eso sí, la imprimí por ser una *mariposilla* que eché a volar, para que se posase en el hombro de mi hijo» (XX, 300).

Recurrentemente Martí se ve impulsado a comunicar el origen visual-alado de la escritura de *Ismaelillo*. Deja constancia no ya de lo que observa en el exterior, como es el caso de la descripción del puente de Brooklyn, ni de un hecho históricamente datable, como la muerte de Emerson, sino de una experiencia de síntesis interior catalizada en la figura poética del niño pequeño. Sus explicaciones visuales persisten; consigna en sus apuntes:

Ni una sola de las imágenes de este pequeño libro ha dejado de ser *vista por mis ojos*, con sus formas, proporciones y esto antes de venir en forma de versos a los labios. Y cuando la imagen se ha desvanecido, allí ha escrito el último verso donde se desvanecía, extinguido el fuego, la impresión... Por eso amo este libro: porque ese pequeñuelo suelto entre sus páginas... *ha pasado realmente ante mis ojos, alado*, relampagueante, bullicioso, como yo lo pinto (XXI, 22).

En otro lugar, teniendo el hijo como interlocutor, rememora el impulso creador: «Ya me *veo jugando contigo*» (XXI, 167). Y a su amigo Manuel Mercado le confiesa: «Y porque estoy todo avergonzado de mi libro, y aunque *vi todo eso* que él cuenta en el aire, me parecen ahora cantos mancos de aprendiz de musa, y en cada letra veo una culpa» (XX, 64). Martí percatado del deterioro que sufre la imagen al ser trasladada al papel, salta en sus explicaciones del código de la

escritura al de la pintura: «Necesito *ver* antes lo que he de escribir. Me creo, estudio, reconstruyo en mí los colores y el aspecto de lo que tengo que pintar» (XXI, 186); «Pasa en poesía como en pintura: se debe copiar del natural y no hacer las figuras de memoria» (XXI, 176). No es difícil comprender, dentro de esta perspectiva, por qué el poemario pasa de la letra al dibujo y viceversa. Los diseños que adornan los poemas, son contrapunto visual del discurso poético y dan cuenta del proyecto martiano en su totalidad. Martí fue cuidadoso en este sentido. Por testimonio de Quesada y Miranda sabemos que «fija cada detalle de la impresión a la casa Thompson & Moreau, escoge el formato, pequeño y fino como en consonancia con la menudez de su hijo, y de propia mano esbozará los dibujos simbólicos que luego, en acabadas láminas artísticas, ornarán el librito»¹⁴⁴.

La imagen del vuelo de aves y mariposas consignada en «Emerson», está presente también en los intentos poéticos que marcan la génesis de *Ismaelillo*. En ellos el hablante avizora frente a su cabeza un aleteo aéreo apretado y quebrado, no lineal. En su cuaderno de apuntes número seis, se encuentran estos versos, poco antes del texto en que dedica *Ismaelillo* a su hijo:

*Causa pasmo a la gente
Mi breve estrofa
¡No vi jamás en larga línea recta
Volar las mariposas!* (XXI, 182).

La presencia del niño/amor en el campo visual figura la inspiración del poeta; así lo sugiere este otro fragmento, correspondiente a los primeros esbozos del poemario:

*¡Amor! ¡Oh, sí, tú eres!
Tú quien de noche
Cuando duermo me prestas
Alas veloces,
Y haces danzar a mis cansados ojos* (XXI, 227).

¹⁴⁴ AUGIER, «Introducción», p. 182.

De la misma manera, el prólogo íntimo de *Ismaelillo* es zumo explicativo de la poesía como ejercicio óptico-pictórico. La escritura, sostiene Martí, recrea lo visto y lo espejea tal cual al lector. Como un pintor, descubre frente al público íntimo su lienzo recién terminado. Expone frente a los ojos del niño el libro de poemas: «Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte» (XVI, 17). *Ismaelillo* en sí, tiene como objeto dejar al descubierto la «hora de visión del veedor»: la que precede sostiene y concluye el proceso de producción poética. Martí deja que el lector vea no solamente lo que ha contemplado el observador-narrador sino que enfoca al escritor en el mismo instante de ver. En el primer poema, «Príncipe enano», vemos cómo el espacio donde opera el narrador queda iluminado al empezar a escribir, convirtiendo al escritor en protagonista:

*Tal es, cuando a mis ojos
Su imagen llega,
Cual si en lóbrego antro
Pálida estrella,
Con fulgor de ópalo
Todo vistiera.
A su paso la sombra
Matices muestra,
Como al sol que las hiera
Las nubes negras* (XVI, 20)

La génesis creativa es también tema del segundo poema, titulado significativamente «Sueño despierto». El observador proyecta la vista a los grandes espacios:

*Yo sueño con los ojos
Abiertos, y de día
Y noche siempre sueño
Y sobre las espumas
Del ancho mar revuelto,
Y por entre las crespas
Arenas del desierto,
.....
¡Un niño que me llama
Flotando siempre veo!* (XVI, 22).

Pero ningún poema da cuenta tan cabalmente del ciclo de la «hora de visión» como «Musa traviesa», el poema más extenso del poemario. El escritor pone ante nuestros ojos el momento anterior, el momento mismo y el momento posterior al de escribir. La poética que describe imita el proceso evolutivo natural de los organismos vivos. Vemos al poeta en su taller, y vemos cómo él empieza a ver al hijo (musilla) hecho mariposa. Las separadas antenas son pequeños cuernos que transforman al niño en «diablillo con alas de ángel». Reconcilia en su figura lo satánico y lo divino, del mismo modo como la mariposa logra en sí una síntesis biológica de animal rastreador y volador:

*¿Mi musa? Es un diablillo
Con alas de ángel.
¡Ah, musilla traviesa,
Qué vuelo trae!* (XVI, 26) ¹⁴⁵.

¹⁴⁵ La mariposa (etapa superior de la evolución de la oruga) representa con gran concisión las ideas de Emerson sobre la evolución de los seres en el universo, el llamado «meliorismo cósmico». Martí, con especial interés, anota en inglés y luego traspone al castellano los versos del poema «Nature» (prólogo del ensayo *Nature*), en los que Emerson expresa el carácter entelequial de los organismos, concretamente el caso del gusano que brega por ser hombre. En su cuaderno de apuntes número 18 consigna: «Emerson se anticipó a Darwin. La poesía vio antes: se anticipó en verso. And striving to be man, the worm / Mounts through all the spires of form» (XXI, 191). Y páginas más adelante anota: «Y por qué no ha de ser todo el mundo como Emerson, que escribió en un lugar: the world is mind precipitated, y en otro, —como para probar que no veía contradicción entre que el mundo fuese espíritu, y el espíritu tomase formas graduadas crecientes. And striving to be man, the worm / Mounts through all the spires of form» (XXI, 408). Al comentar las «Seis conferencias» de Enrique José Varona, traduce al castellano los versos de Emerson: «Emerson aparece menos radioso acaso de como por sus versos de esfinge rescatada se revela; pero allí está con sus ojos azules y porte imperial, con su paso de cumbres y filosofía de estrella, con el acuerdo impaciente de su espíritu puro —testigo de lo universo— y la maravilla espiritual y armónica de la naturaleza, donde diez años antes que Darwin vio al gusano, en su brega por llegar a hombre, 'ascendiendo por todas las espiras de la forma'» (V, 120). En sus «Escenas norteamericanas» reaparece esta imagen como tema de enseñanza en el anfiteatro de la escuela libre de Chantánqua, que a ojos de Martí es «universidad del pueblo, abierta en el seno de la naturaleza». Un estudiante adulto toma la palabra y comenta po-

Tras la visita de la musa, el poeta emprende vuelo. Ingresa en su «hora de visión» en la que la criatura humana, como «mariposa de fuego», se echa a volar (XIII, 27). Inicia un viaje aéreo con los ojos abiertos buscando la distancia y la altura adecuadas para obtener una visión panorámica de las cosas. De modo análogo al ensayo «Emerson» (recordemos que se trata de un mismo año, 1882), el hablante emite su locución desde un punto alto en el espacio («Está la tierra a nuestros pies»); descubre un panorama inmenso y pasa del ámbito oscuro al de la luz; recorre el universo en todas direcciones como en oquedad sagrada:

*Yo suelo, caballero
En sueños graves,
Cabalgar horas luengas
Sobre los aires.
Me entro en nubes rosadas,
Bajo a hondos mares,
Y en los senos eternos
Hago viajes.
Allí asisto a la inmensa*

niéndose de pie y dirigiéndose al profesor: «'Gracias, señor', —dice un hombroto, pelón y huesudo, de lo alto de la galería: 'yo siempre he dicho en mi pueblo que los poetas ven la verdad antes que nadie, y esta conversación lo prueba, porque los hombres no somos más que gusanos crecidos, que es lo que dijo Emerson antes que Darwin, cuando dice que en su brega por ser hombre, el gusano sube, de figura en figura, hasta que es huesudo y pelón como yo, o se pasa la vida como usted, embotellando a otros gusanos'» (XIII, 435).

El poema que Martí cita es el siguiente:

Nature

*A subtle chain of countless rings
The next into the farthest brings;
The eye reads omens where it goes,
And speaks all languages the rose;
And, striving to be a man, the worm
Mounts, through all spires of form. (IX, 281)*

[Naturaleza

*Una sutil cadena de incontables aros
El próximo hacia el más lejano tiende;
El ojo lee presagios por donde va,
Y habla todas las lenguas la rosa;
Y bregando por llegar a hombre, el gusano
Asciende, por todas las espiras de la forma.]*

*Boda inefable,
Y en los talleres huelgo
De la luz madre:
Y con ella en la oscura
Vida, radiante,
¡Y a mis ojos los antros
Son nidos de ángeles! (XVI, 26-27).*

Desde la altura el poeta ve con lucidez el sentido de la existencia. No se aliena de los hombres sino que, por el contrario, hace más suyo el encargo civil y convoca a los demás a la tarea:

*Pues ¿No saben los hombres
Que encargo traen?
¡Rasgarse el bravo pecho,
Vaciar su sangre! (XVI, 27).*

Entonces, desciende y en su taller escribe que escribe:

*De mis sueños desciendo,
Volando vanse,
Y en papel amarillo
Cuento el viaje (XVI, 27).*

Su labor poética le ocasiona regocijo sacro; ingresa en una segunda etapa de transporte espiritual experimentada como el regreso desde la cumbre de un monte (punto de observación). Desciende en la corriente de los riachuelos alimentados desde la cima:

*Y cual si el monte alegre,
Queriendo holgarse
Al alba enamorando
Con voces ágiles,
Sus hilillos sonoros,
Desanudase,
Y salpicando riscos,
Labrando esmaltes,
Refrescando sedientas
Cálidas cauces,
Echáralos risueños
Por falda y valle,
Así, al alba del alma*

*Regocijándose,
Mi espíritu encendido
Me echa a raudales
Por las mejillas secas
Lágrimas suaves.* (XVI, 27-28).

El hablante deja que la naturaleza traduzca su fruición interior. De modo paralelo al ensayo «Emerson» el universo se convierte en templo:

*Me siento, cual si en magno
Templo oficiase* (XVI, 28)

Ese momento espiritualmente encendido suscita nuevamente el vuelo del hablante. Martí deja ver la fórmula poética de la prosa de su ensayo: «y es que aquella filosofía india embriaga, como un bosque de azahares, y acontece con ella como con ver volar aves, que enciende ansias de volar» (XIII, 27):

*Y estallo, hiervo, vibro,
¡Alas me nacen!* (XVI, 28).

A la experiencia climática metamórfica sucede una aparición; por la puerta del taller entra, cual mariposa, el hijo. El espacio se trasforma:

*Suavemente la puerta
Del cuarto se abre,
Y éntranse a él gozosos
Luz, risas, aire.
Al par da el sol en mi alma
Y en los cristales:
¡Por la puerta se ha entrado
Mi diablo ángel!* (XVI, 28).

La presencia alada del niño, como centro energético irradiente, tiende a reducir todo el contorno a la levedad pura. Emite, afectando la propia obra del padre, su expresión poética. Las páginas escritas (vale decir la escritura), antes comunes y corrientes, escapan y vuelan en el recinto:

*Cual si mariposas
Tras gran combate*

*Volaran alas de oro
Por tierra y aire,
Así vuelan las hojas
Do cuento el trance* (XVI, 29).

El poeta (tan protagonista del poemario como Ismaelillo), sigue con la vista al hijo. Su movilidad incesante dibuja el revoloteo caprichoso, travieso y entrecortado de la mariposa. Aletea, se posa, vuelve a volar más allá:

*Hala acá el travesuelo
Mi paño árabe;
Allá monta en el lomo
De un incunable;
Un carcaj con mis plumas
Fabrica y átase;
Un silex persiguiendo
Vuelca un estante,
Y ¡allá ruedan por tierra
Versillos frágiles,
Brumosos pensadores,
Lópeos galanes!* (XVI, 29).

Al hechizo del niño, súbitamente el ámbito se desmaterializa en incontables puntos móviles. Surge un tropel de mariposas que llena la atmósfera con la levedad de una esencia. El ciclo (natural y el de la «hora de visión») está completo; la oruga se hace mariposa, todo asciende desvaneciéndose: hablante, personajes, texto:

*De águilas diminutas
Puéblase el aire
¡Son las ideas que ascienden,
Rotas sus cárceles!* (XVI, 29) ¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Aparentemente Martí no contrapone, como indica I. Schulman, el símbolo del águila al de la mariposa. Más bien parece establecer una síntesis entre el calibre filosófico (águila) y la raíz emotiva e intuitiva (mariposa) de la poesía. Las mariposas son «águilas diminutas» porque opta por la analogía y no la dicotomía, como cuando se refiere a Emerson para destacar la presencia de lo afectivo en su obra: «Y le acusan, de entre los que lo leen y no lo entienden, de poco tierno, porque hecho al comercio con lo grandioso, veía pequeño lo suyo personal,... El dolor ha de ser pudoroso» (XIII, 19). I. SCHULMAN expone su punto de vista en *Símbolo y color*, pp. 121-122.

Martí concluye el poema inscribiendo la imagen del niño en un maravilloso contexto oriental:

*¡Oh, Jacob, mariposa,
Ismaelillo, árabe! (XVI, 30)*

Versos libres, el poemario completado y revisado en 1882, año de síntesis, pues coincide con la publicación de *Ismaelillo* y «Emerson» ofrece, asimismo, en su prólogo, un compendio de la teoría poética visual martiana¹⁴⁷. Eugenio Florit, al referirse al significado de los textos introductorios a los poemarios, sostiene que Martí «En estos breves ensayos sobre su poética nos va explicando origen, forma y expresión de cada uno de ellos para que no nos quede duda alguna de la clarísima visión que acerca de estos puntos tenía»¹⁴⁸. En el prólogo de *Versos libres*, titulado «Mis versos», Martí explica que efectivamente los versos suyos poseen el carácter único de lo visto con los propios ojos; es decir, no han sido premeditados sino trasfundidos de la vista al papel: «Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones» (XVI, 131)¹⁴⁹. Más adelante, equipara el fluir del discurso al flujo de la propia sangre y a las lágrimas: «Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recomuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida» (XVI, 131)¹⁵⁰. Y eliminando toda sombra de duda ratifica su carácter visionario: «Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo) y he visto mucho más, que

¹⁴⁷ La crítica sitúa *Versos libres* en el año 1882. De esa fecha son varios poemas incluidos en esta colección. Puede verse el libro de EUGENIO FLORIT, *José Martí, Versos* (New York: Las Américas Publishing Co., 1962), p. 28. Asimismo, véase el ensayo de JUAN C. GHIANO, «Martí Poeta», en *Antología crítica de José Martí*, p. 351.

¹⁴⁸ EUGENIO FLORIT, *José Martí, Versos*, p. 29.

¹⁴⁹ Como Emerson, Martí es únicamente testigo del acontecimiento visual: «Dijo lo que vio; y donde no pudo ver, no dijo» (XII, 20).

¹⁵⁰ Recuérdese que en el ensayo «Emerson» Martí cita textualmente del ensayo «Montaigne, or The Skeptic»: «Cortad estas palabras y sangrarán» (XIII, 30).

huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos» (XVI, 131). Para representar el verso, nada le parece más adecuado que la imagen del guerrero en tránsito hacia el cielo empleada para describir a Emerson («guerrero victorioso»): «El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el Sol se rompe en alas» (XVI, 131). Dando un paso más, se coloca en el centro de la experiencia visionaria. En el prólogo que nos ocupa informa cómo en un determinado momento, su trabajo se limita a «copiar» lo que sus ojos ven:

De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy el responsable (XVI, 131-132).

El último poemario que echa luz sobre la poética alado-visual martiana es *Versos sencillos*. Estos poemas forman una unidad aparte: fueron escritos en 1891, en una pausa impuesta por su mellada salud y con el pesar profundo de quien observa el dominio creciente de Estados Unidos sobre la isla de Cuba. Al decir de Eugenio Florit, estos versos son «más recogidos y exactos». La hora visionaria que encendiera *Ismaelillo* se ha entibiado, se ha tornado más reflexiva, pero no se ha desvanecido. El poeta cubano sigue fiel a su oficio de «veedor». En su primer poema hace emerger de nuevo la fibra óptica de su poética:

*Yo he visto en la noche oscura
Llover sobre mi cabeza
Los rayos de lumbre pura
De la divina belleza (XVI, 63).*

Añade a la visión luminosa, la alada. Las mariposas alzan otra vez el vuelo y los personajes se tornan seres ingravidos:

*Alas nacer vi en los hombros
De las mujeres hermosas:
Y salir de los escombros
Volando las mariposas (XVI, 64).*

Pero en este poemario Martí exhibe todo el circuito de la comunicación al lector. Atiende ya no a la etapa de producción sino a la de descodificación del discurso. Para esto, establece un diálogo poético con el elector, y lo instruye. Es al lector a quien le toca ahora mirar con ojos nuevos; ha de reubicarse en el mundo y proyectar un encuadre ocular efectivo, pues «el eje de la visión del hombre no coincide con el de la naturaleza» (XIII, 26). Dentro de este contexto didáctico se orienta la factura del poema V. Nos hace ver la correspondencia exacta entre verso y realidad denotada; el monte es verso, el verso es monte, ambos son abanico de plumas:

*Si ves un monte de espumas,
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas* (XVI, 72).

Martí, como Emerson «observaba siempre», vivió a fondo su vocación órfica pues al decir de E. Florit:

Lo importante es acumular recuerdos y horas intensas. Que el poeta sabrá sacarlos a la luz del poema cuando sea preciso, cuando lo necesite. En Martí ese recuerdo es siempre de «ala y raíz»: lo que vio enraizado en las tierras de su existencia nómada de desterrado y lo que vio con los ojos del espíritu¹⁵¹.

En su hora visionaria, de simbiosis general continental, él también pierde sus contornos y se transforma; estalla en multitud de fragmentos (mariposas), cuya danza aérea termina arrastrándolo.

¹⁵¹ José Martí, *Versos*, p. 51.

VI

UN MOVIMIENTO CULTURAL CONTINENTAL

Así, pues, no hay hecho, ni evento, en nuestra vida privada, que no pierda tarde o temprano su adhesiva forma inerte, y nos sorprenda al remontarse de nuestro cuerpo hacia el empíreo. (...) amigos y parentes, profesión y partido, pueblo y país, nación y mundo, también han de remontarse y cantar.

EMERSON, *The American Scholar* (I, 96-97).

¡Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir por toda la tierra —y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabezas! ¡Qué golpeo en el cerebro! ¡Qué susto en el pecho! ¡Qué demandar lo que no viene! ¡Qué no saber lo que se desea! ¡Qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba!

MARTÍ, «El poema del Niágara», 1882 (VII, 225).