

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 dejado de pintarte.

Y concluye, inscribiéndose nuevamente en la poética emersoniana, parafraseando el texto inglés de «The Poet». Los poemas de *Ismaelillo* son enviados para quedar sembrados «irrecoverably into the hearts of men»; en este caso, en el corazón del niño: «Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!» (XVI, 17).

I V

ANTECEDENTES EMERSONIANOS DEL HABLANTE
POETICO EN VERSOS SENCILLOS

En este arte la sociedad moderna ha introducido un nuevo elemento al incorporar una nueva audiencia. (...) la transformación del trabajador en lector y escritor ha forzado a los eruditos y a los pensadores a dirigirse a ellos (XII, 283-284).

Veracidad, por lo tanto, es aquello que exigimos de los poetas —que digan lo que les aconteció y no lo que suponen debiera ser dicho. La falta de nuestra poesía popular es que no es sincera (VIII, 30-31).

EMERSON, «Art and criticism» y «Poetry and Imagination».

Martí publicó *Versos sencillos* en 1891, cuatro años antes de completar los planes para la liberación de su patria y hallándose ya el modernismo hispanoamericano en pleno desarrollo. Con este poemario Martí hace pasar al castellano parte de la reorientación literaria que venía buscando Emerson: adecuar el discurso poético de la época a la audiencia de la era industrial moderna, al trabajador y, por otra parte, restablecer el valor de la palabra, es decir, instaurar una expresión veraz. Acorde con estas premisas, munda su discurso poético acercándolo a la formulación oral de la declaración pública. Martí escritor pulsa su audiencia mediante una locución sencilla y escueta:

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma* (XVI, 63).

Así, la producción literaria martiana desborda el canto de los poetas modernistas (golpe de yunque nacido de la fractura entre audiencia y bardo), pues opera convencida de la posibilidad de comunicación artística. Como la de Emerson, la escritura cívica de Martí intenta oradar el universo urbano (y dentro de éste, el microcosmos del mercado), para dejar entrar en él la presencia biótica de la naturaleza. Pero el poeta cubano, al internarse en el «monte de laurel» impregna la palabra de una inquietud patriótica que no pudo estar presente en la obra de Emerson: la de luchar por la independencia de Cuba. Su poesía es arte («abanico de plumas») y vela de armas simultáneamente:

XLI

.....
*Pensé en el pobre artillero
Que está en la tumba, callado:
Pensé en mi padre, el soldado:
Pensé en mi padre, el obrero* (XVI, 119).

Su singularidad artística consiste en perderse en la naturaleza, encender el discurso y resurgir de ella portando un encargo cívico que lo llevará personalmente a morir en el campo de batalla.

El caso más destacado de intertextualidad poética entre Martí y Emerson lo establecen el poema XXIII de *Versos sencillos* y el poema «A Mountain Grave» («Una montañosa tumba»). En los dos textos el yo (I) enunciador avisora el instante de la muerte como un momento de triunfo y de asimilación a la naturaleza. Martí había leído cuidadosamente el poema del joven Emerson:

A Mountain Grave

*Why fear to die
And let thy body lie
Under the flowers of June,
Thy body food
For the ground-worms' brood
And thy grave smiled on by the visiting moon.*

*Amid great Nature's halls
Girt in by mountain walls
And washed with waterfalls
It would please me to die,
Where every wind that swept my tomb
Goes loaded with a free perfume
Dealt out with a God's charity.*

*I should like to die in sweets,
A hill's leaves for winding-sheets,
And the searching sun to see
That I am laid with decency.
And the commissioned wind to sing
His mighty psalm from fall to spring
And annual tunes commemorate
Of Nature's child the common fate (IX, 390-391).*

En castellano el poema quedaría traducido así:

Una montañosa tumba

*Por qué temer morir
Y dejar tu cuerpo reposar
Bajo las flores de junio,
Que a la prole de las lombrices
Tu cuerpo alimento
Y sonría a tu sepultura la visitante luna.*

*Entre los grandes recintos de la Naturaleza
Ceñido por los muros de la montaña
Y bañado por cascadas*

*Me gustaría morir,
Donde todo viento que barra mi tumba
Vaya cargado de un libre perfume
Impartido con la caridad de un Dios.*

*Me gustaría morir entre dulzuras,
Las hojas de una colina mi sudario,
Y el sol penetrante vea
Que yo yazgo con decencia.
Y el enviado viento cante
Su poderoso salmo de otoño a primavera
Y las anuales tonadas conmemoren
El destino común del hijo de la Naturaleza.*

El poema fue escrito por Emerson el primero de junio de 1831, en Williamstown, Vermont, y forma parte de «Poems of Youth and Early Manhood» (IX, 390)¹⁰⁸. A los veintiocho

¹⁰⁸ El año 1831 fue decisivo en la vida de Emerson; se descubrió a sí mismo: «A Mountain Grave» ha de leerse junto con el poema «Cónocete a ti mismo»; ambos pertenecen a un período de maduración interior, originado en parte por la meditación sobre la muerte y el descubrimiento de la presencia de Dios como alma del hombre y del mundo. Sostiene STEPHEN E. WHICHER: «En el año de 1831 Emerson alcanzó su mayoría de edad intelectual. Su renuncia al cargo [de pastor unitario] el año siguiente, fue simplemente la inevitable confirmación externa de los cambios interiores del año anterior. Al lado del autoexamen que consignó en su diario cuando alcanzó la edad física de veintiún años, debemos situar el autodescubrimiento que compuso ocho años después al madurar su pensamiento. En julio de 1831, con el subtítulo 'Gnothi Seauton' —Conócete a ti mismo— en un apunte tan importante que abandonó la prosa como inadecuada para lo que tenía que decir, escribió, con emoción ruda, el credo del nuevo Emerson:

*Si puedes tomar
La carne fuerte de la verdad simple,
Si te atreves a comparar mis palabras
Con aquello que crees en el alma del joven libre,
Entonces lleva este hecho a tu alma,—
Dios habita en ti.*

.....
*Ennublado y en sudario allí se sienta
El Infinito
Hecho pecho en un hombre*

.....
*Por esto, oh joven feliz,
Feliz si conoces y amas esta verdad,
Tu arte para ti una ley,
Y ya que el alma de las cosas está en ti,
No necesitas nada fuera de ti.
La ley, el evangelio, y la Providencia,*

años de edad y tras la experiencia adversa de la muerte de su primera esposa Ellen (febrero 8), el pensador norteamericano empieza a erigir poéticamente las bases de un optimismo filosófico que posteriormente encontrará cabal expresión en ensayos célebres como *Nature* (1836). Ve la muerte como eslabón necesario en la marcha ascendente de la naturaleza; así, el contexto heroico del poema (de perpetuo «meliorismo cósmico»), sirve de escenario a un yo-enuncia-

*Cielo, Infierno, el Juicio, y los almacenes
Innumerables de la Verdad y el Bien;
Todos ellos has de encontrar
Dentro de tu mente única,
O nunca los encontrarás...*

STEPHEN E. WHICHER, *Freedom and Fate: An Inner Life of Ralph Waldo Emerson* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953), pp. 23-25.

Veamos cómo el poema «Gnothi Seauton» resuena en el comentario de Martí sobre «El poema del Niágara» de Pérez Bonalde escrito en 1882: «Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado, —que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo» (VII, 225).

De otro lado, Martí al recuperar «A Mountain Grave» en castellano, perpetúa un momento cúspide de Emerson como escritor. Anota el editor de los diarios de Emerson al referirse a estos años: «El estilo de su prosa todavía contiene la divagadora o libresca retórica que había practicado desde la universidad, cuando escribía 'ensayos' y clasificaba sus tópicos metódicamente, quizás con miras a reunir sus puntos de vista para su publicación final. (Ambos, los 'ensayos' y la clasificación, desaparecen virtualmente en estos diarios al tornarse Emerson cada vez más a la forma del sermón.) Pero para 1831, por varias razones, su estilo había tomado la limpidez y caído en las cadencias que iban a marcar sus *Ensayos* maduros. Como predicador, tuvo que capturar y mantener el interés de su audiencia. Se retiraba de la influencia estilística de los Augustos y de los teólogos y clérigos del siglo XVIII. Su ojo errante continuó recogiendo prescripciones para una escritura vigorosa, las que trataba de seguir. Las frases que él entresacaba de sus lecturas eran típicamente tersas y brillantes. Quizá, también las tensiones creadas por la muerte de Ellen y el desarrollo dramático de su especial identidad propia demandaban una nueva forma. Cualesquiera que fueran las razones, Emerson empezó a escribir más simplemente, a calificar menos, a buscar lo inequívoco, lo suscito, lo llano. Empezaba a profesar lo que pensaba». *The Journals*, vol. III, p. XII.

dor que la despoja de su ropaje fúnebre. En el «memento mori», el ser del sujeto no se desesencializa, por el contrario, empieza a experimentar la más grande intensificación de que es capaz la existencia humana. Es dentro de esta perspectiva que Martí, en 1882, corona la frente de Emerson con su guirnalda literaria. Lo homenajea póstumamente en su ensayo «Emerson» proclamando al mundo su identidad guerrera. Hace ingresar a la ciudad el cuerpo yacente del héroe (la muerte es evento social), cubierto de un sudario vegetal (y es también retorno a la naturaleza):

La muerte es una victoria, y cuando se ha vivido bien, el féretro es un carro de triunfo. El llanto es de placer, y no de duelo, porque ya cubren hojas de rosas las heridas que en las manos y en los pies hizo la vida al muerto. La muerte de un justo es una fiesta, en que la tierra toda se sienta a ver cómo se abre el cielo. Y brillan de esperanza los rostros de los hombres, y cargan en sus brazos haces de palmas, con que alfombran la tierra, y con las espadas de combate hacen en lo alto bóveda para que pase bajo ellas, cubierto de ramas de roble y viejo heno, el cuerpo del guerrero victorioso (XIII, 17).

Posteriormente, con Emerson en mente, Martí reflexiona sobre la muerte propia. Entrevé una muerte semejante, pero a través de un compromiso militante con el presente. Para el hablante poético de *Versos sencillos* el momento de la muerte no es otra cosa que publicación del deber cumplido:

XXIII

1. *Yo quiero salir del mundo*
2. *Por la puerta natural:*
3. *En un carro de hojas verdes*
4. *A morir me han de llevar.*
5. *No me pongan en lo oscuro*
6. *A morir como un traidor:*
7. *¡Yo soy bueno, y como bueno*
8. *Moriré de cara al sol!* (XVI, 98).

Martí, al asociarse al proyecto vital de Emerson, castellanza, en parte, el discurso poético inglés. Readapta en su nue-

vo texto los tres o cuatro versos iniciales de cada estrofa de «Una montañosa tumba», dejando así una huella visible de su lectura selectiva (1, 2, 3 / 7, 8, 10 / 14, 15, 16, 17):

1. Why fear to die
2. And let thy body lie
3. Under the flowers of June,
4. *Thy body food*
5. *For the ground-worms' brood*
6. *And thy grave smiled on by the visiting moon.*

7. Amid great Nature's halls
8. Girt in by mountain walls
9. *And washed with waterfalls*
10. It would please me to die,
11. *Where every wind that swept my tomb*
12. *Goes loaded with a free perfume*
13. *Dealt out with a God's charity.*

14. I should like to die in sweets,
15. A hill's leaves for winding-sheets,
16. And the searching sun to see
17. That I am laid with decency.
18. *And the commissioned wind to sing*
19. *His mighty psalm from fall to spring*
20. *And annual tunes commemorate*
21. *Of Nature's child the common fate.*

Las cuatro secuencias frásicas del poema XXIII muestran las vueltas del trenzado poético martiano y la raíz poliglósica de su discurso castellano. La primera de ellas la conforman los versos 1 y 2:

1. *Yo quiero salir del mundo*
2. *Por la puerta natural.*

El hablante inicia el poema afirmando categóricamente su yo. Como en el texto de Emerson, la locución proviene de la primera persona (10. «It would please me to die»; 14. «I should like to die in sweets»; 17. «That I am laid with decency»), pero Martí la fortalece de diferentes maneras. Le otorga mayor resolución mediante el empleo del indicativo verbal y potencia las expresiones de deseo («It would please

me», «I should like»), sustituyéndolas por la aserción «Yo quiero» al inicio del poema. Asimismo, acentúa el carácter volitivo reemplazando el infinitivo «to die» («morir»), por una formulación activa visualizadora de la muerte como proceso. La imagen dinámica «salir del mundo», va más allá de la idea heroica de inmolación y hace presente una experiencia de triunfo humano; es decir, el sujeto no padece la muerte sino que la efectúa. En el verso 2, «Por la puerta natural» el hablante se refiere al recinto emersoniano transformándolo en pórtico. Castellanza el vocabulario propio de la edificación humana «walls», «halls», revitalizando la conotación de apertura. Por un lado, la «puerta natural» es recinto y conducto de acceso y, por el otro, es la realidad última, el horizonte más abarcador de lo existente. Al morir, el individuo se «naturaliza» y accede a un nivel vital superior sólo intuido en el momento presente; entra a habitar en la armonía de la naturaleza, su verdadera y definitiva casa. Estos dos primeros versos nos empiezan a mostrar la nueva dirección poética martiana. Mientras Emerson presenta la muerte como un fenómeno de identificación con la naturaleza, casi como un estado, mediante el empleo de un sujeto poético estático y enclaustrado («Amid great Nature's halls / Girt in by mountain walls»), Martí la presenta como proceso, valiéndose de un sujeto móvil en camino hacia un encuentro que adviene.

3. *En un carro de hojas verdes*
4. *A morir me han de llevar.*

La segunda secuencia del poema fusiona dos ritmos vitales distintos: el humano (cuerpo) que está a punto de terminar y el vegetal (hojas) que se encuentra en pleno vigor. En el momento mutativo del paso de la vida a la muerte, el frescor vegetal progresivamente se apodera del decaimiento humano y lo reimpulsa glorificándolo. El organismo físico, entonces, no muere sino germina. Poéticamente, el paso de una condición a otra es semblanza de la transformación general, observable en el orden de la naturaleza: la oruga se hace mariposa, el tronco echa un brote, el cuerpo humano,

al ser regado por la savia de las hojas verdes, se incorpora a otro reino. Por otra parte, al cotejar ambos poemas vemos cómo «Una montañosa tumba» describe el retorno a lo vegetal mediante el abrazo acogedor de la naturaleza; el cuerpo descansa protegido por un envoltorio natural «under the flowers of June» y las hojas le sirven de mortaja («A hill's leaves for winding-sheets»). Martí, en cambio, sitúa al sujeto sumergido en la vida vegetal, pero desviándose más abiertamente de la gesticulación litúrgica del enterramiento. Renuncia a las imágenes que denotan inmovilidad o enclaustramiento, sin desembocar en la inercia feliz del sujeto, síntoma del encuentro reconciliador con la naturaleza («To die in sweets», «let thy body lie»). Hace salir, más bien, al individuo de la hibernación fecunda de su capullo telúrico y entrega el cuerpo glorioso a la multitud para ser ungido. No evoca el cementerio sino la ciudad; torna la marcha en desfile al reinstaurar poéticamente el escenario cívico de su ensayo «Emerson». Aquí también el «féretro es carro de triunfo», la muerte es «victoria» y el difunto, «guerrero victorioso». Su poema ha preservado el marco vegetal de «Una montañosa tumba», pero inscribiendo en el entorno el elemento social de la comunidad.

El verso 4 «A morir me han de llevar», muestra de manera especial la transformación castellanizadora de Martí al incluir explícitamente a un grupo humano («me han»). Su verso unifica individuo y comunidad, pues la muerte al ser evento heroico convoca a una muchedumbre. En este sentido, constituye un suceso cívicamente advertido, casi docente, que invierte el abrazo telúrico del poema inglés. Mediante la expresión «me han» el hablante invita a los demás a sumarse a la marcha; humaniza el abrazo y lo universaliza dejando que su llamado se amplíe en círculos cada vez más abarcadores y que incluyan desde el público inmediato hasta la humanidad entera. Entonces, en cierta forma, tenemos delante a un sujeto arquetípico, al hombre justo, realizador de una transformación virtuosa del mundo. Igualmente, podemos apreciar cómo acrecienta la dinamicidad del discurso, focalizando los momentos anteriores a la muerte y centrándose en el hecho

de avanzar con un grupo que actúa como simple testigo, compañía solidaria o verdugo. Gramaticalmente desarraiga la inercia de la muerte al sustituir el «morir» a secas por la acción de «ser llevado»; y más adelante, en el verso 5, sigue el mismo procedimiento al reemplazar el verbo «morir» por la forma «ser puesto». La tendencia martiana a abolir el estatismo en la escritura ha sido expuesta por Gabriela Mistral de la siguiente manera: «El verbo más que el mismo adjetivo él lo hace a la medida de su necesidad. Verbos más activos que la familia entera de los verbos españoles él dice desjarretar, sajar, chupar, despeñar, pechar, etc.»¹⁰⁹.

En «Una montañosa tumba» el dinamismo poético persigue otra meta. En las zonas inferiores de las estrofas segunda y tercera que Martí ha decidido no trasponer al castellano, los verbos ingleses refuerzan un costado teológico-religioso que el corte civil del poema XXIII enmudece. Las imágenes móviles describen la acción del viento que roza la tumba del difunto, cargado con un perfume libre «repartido con la caridad de un Dios» (v. 11-13). Emerson personifica el viento («commissioned wind») y le otorga el cargo de preste que recita sobre la sepultura un oficio ritual y canta «un nocturno responso de otoño a primavera» (v. 18-19). Martí independientemente ha omitido la alusión a lo sacro, ciñéndose a describir la muerte como fenómeno humano. En su poema, el movimiento no es el de arriba hacia abajo, propio del enterramiento; es horizontal. Nuestra mirada sigue el movimiento del carro, pues el propósito del texto es perennizar no el descendimiento, sino el desplazamiento marcial que precede al morir.

Los versos 5 y 6 forman la tercera secuencia frásica del poema:

5. *No me pongan en lo oscuro*
6. *A morir como un traidor.*

En estos versos Martí, al referirse a lo tenebroso como es-

¹⁰⁹ GABRIELA MISTRAL, «La lengua de Martí», en *Antología Crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González (México: Ed. Cultura, 1960), p. 30.

pacio negativo, restablece la dinámica poética entre morir y salir a la luz propuesta en «Una montañosa tumba». La muerte consiste en pasar de la oscuridad a la luz, y el individuo postrado señala el cumplimiento de este proceso al expirar vuelto hacia el sol. Precisamente el poema concluye describiendo el instante de la atracción sideral: los ojos del sujeto reciben directamente la luz solar: «Moriré de cara al sol». Además, como en las secuencias anteriores, Martí alude a una audiencia presente. El hablante se dirige a un grupo humano alcanzándolo de viva voz, como a una congregación que efectivamente tiene delante de sí escuchando. Le encarga con autoridad: «No me pongan en lo oscuro». Asimismo, el verso 6, «A morir como un traidor», es comparable al verso 17 de Emerson, «That I am laid with decency». En ambos casos el hablante apela al ámbito de los valores (decency/traición) para desentrañar el carácter espiritual de la muerte. El morir es visto inevitablemente ligado a la calidad del vivir, por esto, la muerte es cronológicamente el último eslabón de una cadena solidaria de actos virtuosos, los cuales en conjunto forman la vida. Así, es la fase anterior (temporal) y moral-espiritual (interior) aquello que la muerte, al ocurrir, patentiza. Poéticamente, cuando el sujeto ha dejado de ser ejecutor, es conducido por la fuerza de la inercia de sus acciones virtuosas, y su heroicidad queda resumida visualmente en el giro corporal hacia la luz cósmica. Sin embargo, Martí recurre a la homología muerte/luz, distanciándose del tenor filosófico de «Una montañosa tumba». En inglés el hablante indica la determinación de tener una muerte digna, proponiéndola como un proceso de conformación a un principio ideal, la decencia en sí («with decency»). La voz platónica del poema desdibuja el contorno natural para dar peso a la ascensión axiológica del sujeto que tiende hacia el modelo ideal que imita, o sea, la idea de decencia. El escenario del poema XXIII, por el contrario, se carga cada vez más de cotidianeidad enraizándose en la circunstancia inmediata. El esfuerzo virtuoso se manifiesta a través del rechazo a un tipo humano concreto, el traidor. Con esta referencia precisa Martí man-

tiene su dictado poético dentro de un marco histórico datable y conserva encendido el compromiso civil al que fue fiel hasta su muerte.

7. *¡Yo soy bueno, y como bueno*

8. *Moriré de cara al sol!*

En los versos finales, como al inicio del poema, el yo poético expresa su voluntad categóricamente. Esta última aseveración, sin embargo, es de carácter epistemológico, portadora no de un deseo («Yo quiero»), sino de un juicio de valor sobre sí mismo: «Yo soy bueno». El sujeto al referirse con rotundez a la bondad de su ser anuncia la inevitabilidad del evento futuro: «Moriré de cara al sol». Posee sapiencia y voz proféticas porque su realidad interior se ha adherido a la verdad previamente. Es decir, el yo es capaz de referirse al porvenir como si en realidad lo estuviera viendo debido a que en su reflexión lleva hasta las últimas consecuencias la equivalencia entre virtud y belleza, entre lo físico y lo espiritual. Sorprende al lector porque ha puesto en juego, en el campo axiológico, una rigurosidad posible únicamente en el raciocinio lógico: por ser bueno (si «A»), moriré de cara al sol (entonces «B»). El trazo dinámico del poema concluye en el verso 8 con el hablante vuelto hacia la fuente de luz. El acto de deslumbramiento manifiesta la identificación largamente buscada con una realidad espiritual más valedera, fuente de los valores virtuosos que conforman la vida. Al morir el hombre justo alcanza su meta luminosa.

Pasemos ahora del análisis del referente al metalingüístico. «Una montañosa tumba», dentro de la trayectoria intelectual de Emerson, cumple la función de fórmula poética. El texto ilustra la función de la locución en el proceso de producción literaria. Emerson sostiene en sus ensayos que el discurso poético ha de afirmar y superar el dato real, quedando abierto hacia una realidad más significativa. Además de describir lo dado, lo que *es*, ha de proponer una imagen meliorativa de la realidad adecuándola a un *deber ser*. Se refiere a estos dos momentos expresivos cuando señala que la poesía, siendo formu-

lación de la «experiencia» («The poet writes from experience, the amateur feigns one»), es a la vez trasgresión de ella. La escritura apunta más allá de lo fenoménico apoyándose en las formas verbales «should» o «would»:

Todo escrito debe ser en cierto grado esotérico, escrito en un humano «should» o «would», en vez del fatal «is» (VII, 30-31).

Emerson emplea estas formas gramaticales en «Una montañosa tumba». De los tres versos que incluyen textualmente al yo («I»), dos forman segmentos frásicos con los auxiliares «should» y «would». Plantea el desiderátum de la muerte como proceso glorioso transmigrador a lo vegetal valiéndose de dichos verbos:

10. *It would please me to die*
14. *I should like to die in sweets*

Por su parte, Martí lleva hasta sus últimas consecuencias el propósito literario de Emerson. Para orientar su dictado poético hacia lo óptimo (el «deber ser»), recorre el camino a la inversa, enclava en el presente lo ideal futuro. Como vislumbra el futuro realizándose, fuerza a la locución a pasar del *debe ser* al *ya es*. Sustituye el inglés «should» o «would» por el indicativo verbal «ser» porque se da cuenta que el objetivo final de la directriz gramatical emersoniiana es producir un discurso que al flexionar sobre sí mismo destruya sus moldes vetustos, enardezca la flama expresiva y expulse íntegro su caudal connotativo. La poesía ha de abandonar la verbalización extenuada, *fatal*, y afirmar un «*es*» vital, puro:

*¡Yo soy bueno, y como bueno
Moriré de cara al sol!*

Consecuente con esta estrategia poética, el hablante martiano asevera en diferentes momentos del poema XXIII, «soy», «quiero», «moriré».

Más significativamente aún, la voz poética de «Una montañosa tumba» anuncia la afirmación del individuo («I am»), que Emerson pocos años después lleva a un desarrollo máximo en sus ensayos *Nature* (1836) y en «El intelectual americano» (1837). *Versos sencillos*, al entroncar con esta línea filosófico-literaria, hace posible el ingreso de la voz poética de Nueva Inglaterra en el torrente literario latinoamericano de fines del siglo pasado. Uno de los indicios gramaticales de la función cultural mediadora del hablante martiano, es el empleo insistente del pronombre «yo» (ineludible en inglés) al comienzo de la tirada poética. La fórmula yo-sé, por ejemplo, inicia las cuatro estrofas del poema II de *Versos sencillos*:

*Yo sé de Egipto y Nigricia,
Y de Persia y Xenofonte;
Y prefiero la caricia
Del aire fresco del monte.*

*Yo sé las historias viejas
Del hombre y de sus rencillas;
Y prefiero las abejas
Volando en las campanillas.*

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

*Yo sé de un gamo aterrado
Que vuelve al redil, y expira, —
Y de un corazón cansado
Que muere oscuro y sin ira. (XVI, 66).*

Tres estrofas del poema I siguen este mismo modelo: «Yo sé los nombres extraños»; «Yo sé bien que cuando el mundo»; «Yo sé que el necio se entierra». Y en el poema XXIV, dos de las tres estrofas se inician con el pronombre «yo»:

*Sé de un pintor atrevido
Que sale a pintar contento
Sobre la tela del viento
Y la espuma del olvido.*

*Yo sé de un pintor gigante,
El de divinos colores,
Puesto a pintarle flores
A una corbeta mercante.*

*Yo sé de un pobre pintor
Que mira el agua al pintar, —
El agua ronca del mar, —
Con un entrañable amor. (XVI, 99).*

El binomio yo-indicativo predomina combinándose con el verbo saber, pero actúa también con otros verbos en el presente. En los poemas VIII y IX: «Yo tengo un amigo muerto»; «Yo tengo un paje muy fiel»; «Yo tengo un paje ejemplar». En el poema I: «Yo soy un hombre sincero»; «Yo vengo de todas partes». En el XIV: «Yo no puedo olvidar nunca». En el XXV: «Yo pienso cuando me alegro» y «Yo quiero cuando me muera». Con frecuencia al pronombre yo le siguen formas compuestas («Yo he visto en la noche oscura»; «Yo he visto el águila herida»; «Yo he puesto la mano osada»; «Yo he visto el oro hecho tierra»); e incluso se alía a formas del pasado y del futuro («Yo visitaré anhelante»; «Yo quise diestro y galán»). Esta formulación reiterativa de por sí posee la facultad de «memorabilidad» poética¹¹⁰. Pero Martí arraiga aún más vivamente al hablante al dotarlo de una locución conativa. En diversas zonas del poemario el yo se sitúa frente a un grupo correligionario y lo conmina mediante una cadencia sonora sentenciosa. En el poema XXIII, ya analizado, pronuncia preceptos e instruye enfáticamente («No me pongan en lo oscuro»). Procede de manera semejante en el poema III:

*Denle al vano el oro tierno
Que arde y brilla en el crisol:
A mi denme el bosque eterno
Cuando rompe en él el sol (XVI, 67) 111.*

¹¹⁰ Según SAMUEL R. LEVIN la «memorabilidad» (la capacidad de ser recordado) es una propiedad intrínseca del discurso poético. Véase *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague: Mouton & Co., 1969), p. 10.

¹¹¹ El subrayado es mío.

En el poema XVI el sujeto censura la institucionalización religiosa con voz de dirigente civil. Le habla a un tú plural:

*¡Díganle al obispo ciego,
Al viejo obispo de España,
Que venga, que venga luego,
A mi templo, a la montaña! (XVI, 69) 112.*

Y en el poema VI se da a entender mediante simples indicaciones. Formula claramente su voluntad frente a tres posibles demandas de su audiencia:

VI

*Si quieren que de este mundo
Lleve una memoria grata,
Llevaré, padre profundo,
Tu cabellera de plata.*

*Si quieren, por gran favor,
Que lleve más, llevaré
La copia que hizo el pintor
De la hermana que adoré.*

*Si quieren que a la otra vida
Me lleve todo un tesoro,
¡Llevo la trenza escondida
Que guardo en mi caja de oro! (XVI, 73).*

En otro lugar del poemario el hablante se libera del enclaustramiento a que lo somete la enfermedad, encargando a sus compañeros que lleven un mensaje a la «repostera» ausente, un ser evocador de la libertad:

*¡Díganle a la repostera
Que ha tanto tiempo no he visto
Que me tenga un beso listo
Al entrar la primavera! (XVI, 88) 113.*

¹¹² El subrayado es mío.

¹¹³ El subrayado es mío. Aquí Martí preanuncia el poema XV de *Trilce* de César Vallejo. El hablante en prisión evoca no a la «repostera», sino a la «llavera»: «Amorosa llavera de innumerables llaves / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro

Esta técnica poética, centrada en la voluntad del yo y mimética de la expresión oral, constituye otra gran zona de contacto con la poesía de Emerson, quien se había propuesto revigorizar la palabra escrita adecuándola lo más posible al modelo del habla natural. Emerson halló en la interacción verbal de la asamblea pública un paradigma enunciativo, y lo implantó en su proceso expresivo, dejando que al presionar desde dentro, reencienda la escritura. En este sentido el poeta es en primer lugar «orador». En la sección «Veracity» del ensayo «Poetry and Imagination», distingue al verdadero poeta del simple aficionado no comparándolo con otros escritores, sino por su habilidad para recrear la «voz de pecho» del orador: «El poeta escribe de la experiencia real, el aficionado finge una. Por supuesto, uno tensa el arco con los dedos, el otro con la fuerza de su cuerpo; uno habla con los labios y el otro con *voz de pecho*. El talento divierte, pero si tu verso, bajo cualquier vistoso velo poético, no tiene la necesaria base autobiográfica, no he de perder el tiempo con él» (VIII, 31)¹¹⁴. En otra parte del ensayo identifica al poeta con el orador: «Es norma de la elocuencia, que en el momento que el orador pierde el control de su audiencia, la audiencia lo controla a él. *Del mismo modo en poesía...*» (VIII, 30)¹¹⁵. El discurso de Emerson, al ser promovido por la locución pública valoriza la espontaneidad del hablante común. Destaca el carácter democrático de la expresión oral al mostrar cómo el hombre culto halla en sí mismo un poder expresivo insospechado, cuando entra en contacto con situaciones reales, donde el habla fluye con toda libertad:

Observad el fenómeno del debate espontáneo. El hombre de mente cultivada, pero de hábitos reservados, sentado silenciosamente admira el milagro del discurso libre, apasionado, pictórico, del hombre que se dirige a la asamblea, —¡un estado de ser y poder tan distinto el suyo! Entonces la propia

estas paredes.» CÉSAR VALLEJO, *Obra poética completa* (La Habana: Casa de las Américas, 1970), p. 82.

¹¹⁴ El subrayado es mío.

¹¹⁵ El subrayado es mío.

emoción le sube hasta los labios y se desborda en discurso. El también ha de ponerse de pie y decir algo (I, 166).

El intercambio encendido del lenguaje en la asamblea popular obliga a emerger con todo su poder la capacidad expresiva del hombre, por esta razón, Emerson deja que la oratoria fecunde su poética:

De todos los instrumentos musicales que el hombre tañe, una asamblea popular es la que posee mayor extensión y variedad, y de ella puede obtenerse por estudio o genialidad los efectos más maravillosos. Una audiencia no es la simple suma de los individuos que la conforman. Su simpatía mutua los dota de cierta organicidad social, llena a cada miembro en su propia medida, y más que a todos al orador, cargado como una célula de toda la electricidad de la batería. Nadie puede examinar el rostro de una asamblea entusiasta sin reconocer la nueva oportunidad de pintar en fuego el pensamiento humano, y siendo agitado, agitar (VII, 62-63)¹¹⁶.

El grupo oyente, dotado de personalidad, contagia anímicamente al orador y suscita en él un discurso inflamado. El hablante encabeza un conjunto cohesionado por la simpatía común que da la fidelidad a una causa, o la consigna colectiva de emprender una tarea. Dado ese pacto solidario previo, no exhorta ni procura convencer; instruye de acuerdo a las necesidades del momento. David Porter en su estudio *Emerson and Literary Change* ha precisado cómo la locución del hablante emersoniano difiere de la de otros escritores norteamericanos de la época porque proyecta la voz hacia un grupo solidario. La voz dirige y da pautas a seguir:

La audiencia implícita en la poesía de Emerson es igualmente significativa. Hasta el punto que los sermones de su poesía presuponían una audiencia unida en una empresa moral común. La audiencia existía no como una congregación de in-

¹¹⁶ En «The Method of Nature», Emerson plantea de modo semejante: «¿Qué es lo mejor en una obra de arte, sino aquella parte en la cual la obra misma parece requerir y hacer; aquella que el hombre no puede hacer otra vez; aquella que fluye de la hora y la ocasión, como la elocuencia de los hombres en un debate tumultuoso? Siempre fue ley de la teoría literaria que la palabra del poeta fuese autorizada y final» (I, 211).

dividuos capaz de ser seducidos por medio de argumentos sutiles, sino como un grupo homogéneo alcanzable por simples designios y administraciones. Whitman, al contrario, veía su audiencia como individuos a los que podía acercarse uno a uno... ¹¹⁷.

Si la locución del hablante emersoniano se enraíza en el sermón del dirigente religioso (Emerson lo fue oficialmente hasta el año 1832), la del hablante martiano lo hace en el discurso público del dirigente civil. Pero ambos sujetos poéticos son indiferenciables en cuanto pretenden instaurar el valor de la verdad por medio de la palabra oral. Simplemente afirman la verdad porque la ven. Si quisiéramos describir al hablante que Emerson y Martí proponen empleando el mito platónico de la caverna, tendríamos que concluir que éste no posee una existencia subterránea. A diferencia del común habitante de la cueva (que sólo ve sombras de las cosas y percibe ecos barrocos del lenguaje), él posee una visión clara de la realidad y escucha nítidamente. Es una individualidad, que vive al aire libre, y asienta firmemente los pies sobre la tierra. De un ser tal proviene la afirmación compendiosa con que se abre *Versos sencillos*: «Yo soy un hombre sincero». Además, esta aseveración posee carácter emblemático al funcionar como núcleo cohesionador de la constelación de afirmaciones contundentes (yo-indicativo) que singularizan el poemario. Y la vemos hecha sustrato de otra afirmación axiológica más riesgosa: «Yo soy bueno». Según Emerson, un verbo sostiene al otro; al describir la constitución del locutor sabio que tenía en mente, le atribuye un poder cognoscitivo proporcional a su naturaleza virtuosa. La voz humana resulta expresión de la armonía interior:

La virtud es adhesión en acción a la naturaleza de las cosas, y la naturaleza de las cosas hace prevalecer la virtud. Ella consiste en una perpetua sustitución de ser por parecer, y con propiedad sublime a Dios se le describe diciendo, YO SOY. La lección que estas observaciones encierran es, Sé, y no parezcas. (II, 160) ¹¹⁸.

¹¹⁷ DAVID PORTER, *Emerson and literary change*, p. 14.

¹¹⁸ Con palabras semejantes Martí se refiere a la acción esen-

La voz es firma sonora de un sujeto en el que la realidad existencial y la axiológica son coincidentes. Su locución, entonces, no es desdoblamiento secundario, sino manifestación del ser. Poéticamente hablando, es una prolongación de carne y hueso que alcanza lo exterior como el brazo humano. Esta unión física entre locutor y locución la vio expuesta Martí en el ensayo «Montaigne, or the Skeptic» de Emerson (ver cap. II, p. 50). De él tradujo al castellano la frase «cut these words and they would bleed», para formular literariamente la cualidad orgánica, casi anatómica que observó en el discurso inglés de Emerson (XIII, 30). El contexto de esta frase inglesa deja al descubierto costados insospechados de la oratoria poética de *Versos sencillos*:

La sinceridad y la médula del hombre llega hasta sus frases. No conozco en ninguna parte un libro que parezca menos escrito. Es el lenguaje de la conversación transferido al libro. Cortad estas palabras y sangrarán; son vasculares y vivas (IV, 168).

Como en el sistema de las cajas chinas, en el que una grande encierra a otra cada vez más pequeña, vemos aplicar a Montaigne una descripción de la escritura que Martí hace válida para Emerson. Y es que Martí, por sus lecturas inglesas, entendió cómo el escritor norteamericano había entrado en el debate intelectual de la época destacando la centralidad del sujeto (en cuanto persona), en la reflexión filosófica y en el proceso de creación literaria ¹¹⁹. Emerson en su artículo aparecido en el segundo número del *Dial*, en oc-

cializadora de la virtud en el ensayo «Emerson»: «La virtud, a la que todo conspira en la naturaleza, deja al hombre en paz, como si hubiese acabado su tarea, o como curva que reentra en sí, y ya no tiene más que andar y remata el círculo» (XIII, 26).

¹¹⁹ El ensayo *Nature* se inicia exigiendo una renovación radical de los modos de pensamiento, basada en el restablecimiento de una relación primigenia con el universo: «Nuestra edad es retrospectiva. Construye los sepulcros de nuestros padres. Escribe biografías, historias y crítica. Las generaciones precedentes contemplaron a Dios y a la naturaleza cara a cara; nosotros, a través de sus ojos. ¿Por qué no hemos de gozar también nosotros de una relación original con el universo?» (I, 3).

tubre de 1840, titulado «Thought on Modern Literature», resume la marcha del quehacer filosófico de la época y sus implicaciones para la poesía:

La poesía y la especulación de la edad presente están marcadas por cierto giro filosófico que las discrimina de las obras de tiempos más tempranos. El poeta no está satisfecho de ver cuan «Bella pende la manzana de la roca». (...) sino que ahora se pregunta, ¿qué es la manzana para mí? y ¿qué los pájaros? (...) y ¿qué soy yo? Y esto se llama subjetividad, retirar el ojo del objeto y ponerlo en la mente. Fácilmente podemos conceder que una inmovible tendencia de este tipo aparece en la literatura moderna. Es la nueva conciencia de una mente lo que predomina en la crítica. Es el encumbramiento de la mente y no su declinación. Está fundada en la insaciable demanda de unidad; la necesidad de reconocer una sola naturaleza en toda la variedad de los objetos es lo que caracteriza al genio de primer orden (XII, 312-313).

Sin duda, el redescubrimiento del yo se operó, en cierta medida, como reacción al prurito cuantitativo impuesto por la rápida mecanización industrial. La época es subjetiva, sostenía Emerson, en cuanto ha dado lugar a un movimiento ideológico compensador, dirigido a contrarrestar el sello ahormador de las fuerzas económicas. En las áreas laborales más distantes al juego financiero (la de los intelectuales o la de los artistas), se advirtió cada vez con mayor claridad la necesidad de no dejarse arrastrar por el repunte anónimo del trueque mercantil. Parte de la desobediencia intelectual de Emerson consiste en precisar su estrategia ideológica y someter al lenguaje a un examen riguroso. Empieza por descomponer un término medular de la reflexión filosófico-poética, el vocablo «subjetividad»:

Decimos, de acuerdo con la visión general que he planteado, que el alma individual siente que es derecho suyo no ser más confundida con números, sino el sentarse a juzgar la historia y la literatura, y reunir delante de su tribunal todos los hechos y partidos. Y en este sentido la edad es subjetiva (XII, 313).

Pero la recuperación del sujeto no fue tarea simple. En el mo-

vimiento intelectual que emprendía había que evitar que un nuevo y tiránico yo se autoconstituyera subrepticamente en centro referencial del discurso. Advirtió la necesidad de salvaguardar al texto de la rapiña del escritor y denuncia: «Este hábito de egoísmo intelectual ha adquirido en nuestros días el buen nombre de subjetividad» (XII, 314). Mantiene una actitud vigilante, instando al lector a que opte por un criterio exegético discriminador de la voz que un determinado texto plantea. No propone «cazar» mecánicamente las referencias gramaticales a la primera persona o las auto-referencias, sino estar alerta a la dirección general del discurso. Lo estimable en el texto es el perfil mediador del hablante y la posibilidad de apertura hacia una realidad ulterior independiente tanto del emisor como del receptor del mensaje:

Tampoco la distinción entre estos dos hábitos [la afirmación del yo y el personalismo excesivo] ha de encontrarse en la circunstancia de usar la primera persona del singular, o en recitar hechos y sentimientos de la historia personal. Un hombre puede decir Yo, y nunca referirse a sí mismo como a un individuo; y un hombre puede recitar pasajes de su vida sin ánimo de agoísmo. (...) Pero el criterio que discrimina estos dos hábitos en la mente del poeta es la dirección de su composición; o sea, si nos conduce a la Naturaleza, o a la persona del escritor. Los grandes hombres siempre nos conducen a los hechos; los hombres pequeños nos introducen en ellos mismos (XII, 314).

Martí no pudo permanecer ajeno a la revisión de la función del yo-subjetivo en la reflexión epistemológica del siglo XIX. Reconsideremos uno de los textos más reveladores de la influencia emersoniana en su pensamiento. Sus palabras están cargadas de la «insaciable demanda de unidad» de la que habló Emerson:

A esto se reduce toda la investigación filosófica: —«Yo, lo que no es yo», y «cómo yo me comunico con lo que no es yo», —son los tres objetos de la filosofía. —Y en el Yo, lo que hay de propio individual, y lo que hay de adquirido y puesto. Lo imperfecto de esta existencia se conoce en que en toda ella apenas hay unos momentos de dicha absoluta, di-

cha pura, que son los de pleno desinterés, los de confusión del hombre con la naturaleza. (Emerson. La tarde de Emerson: cuando pierde el hombre el sentido de sí, y se trasfunde en el mundo) (XIX, 369-370).

El escritor cubano inspirándose en pautas emersonianas, modela un hablante traslúcido, que encamina al lector no hacia sí mismo, sino hacia una realidad existencial externa a él: la naturaleza, la coyuntura histórica, o la injusticia humana. En *Versos sencillos* la nítida presencia del yo (especialmente en los poemas donde la formulación conativa es más persistente), está puesta al servicio de la audiencia. Funciona como mediadora, pues Martí, al plasmar el hablante, hace suyo el postulado de su antecesor literario: «Los grandes hombres nunca, por consentimiento propio, se convierten en carga en las mentes que instruyen. Cuando más nos atraen hacia sí, más nos apartan de ellos y más independientes de ellos somos, porque nos han llevado al conocimiento de algo más profundo para nosotros y para ellos» (XII, 315). Veamos cómo Martí, al entregar su discurso en primera persona, ofrece, en efecto, un peldaño intelectual al lector. En el poema II la presencia del hablante tiene como objeto recrear la experiencia de un genuino encuentro con la naturaleza, como Emerson quería:

II

*Yo sé de Egipto y Nigricia
Y de Persia y Xenofonte;
Y prefiero la caricia
Del aire fresco del monte.*

*Yo sé las historias viejas
Del hombre y de sus rencillas
Y prefiero las abejas
Volando en las campanillas (XVI, 66).*

De igual manera, expone al lector al hecho heroico. Centra su atención en la causa independentista cubana valiéndose de un conflicto íntimo entre padre e hijo. Actuando como tes-

tigo visual, describe la furia de un padre que se ha levantado de la tumba para castigar al hijo traidor:

XXVIII

*Por la tumba del cortijo
Donde está el Padre enterrado,
Pasa el hijo, de soldado
Del invasor: pasa el hijo.*

*El padre, un bravo en la guerra,
Envuelto en su pabellón
Alzase: y de un bofetón
Lo tiende, muerto, por tierra.*

*El rayo reluce: zumba
El viento por el cortijo:
El padre recoge al hijo,
Y se lo lleva a la tumba (XVI, 104).*

El yo en sus autoreferencias rehúye la exaltación propia. Afirma su presencia únicamente para visualizar más eficazmente la denuncia social:

XXIV

*Penas! ¿Quién osa decir
Que tengo yo penas? Luego,
Después del rayo, y del fuego,
Tendré tiempo de sufrir.*

*Yo sé de un pesar profundo
Entre las penas sin nombres:
¡La esclavitud de los hombres
Es la gran pena del mundo!*

*Hay montes, y hay que subir
Los montes altos; ¡después
Veremos, alma, quién es
Quien te me ha puesto a morir! (XVI, 112).*

Ahora bien, si fuéramos más allá en nuestra reconstrucción del hablante e intentáramos modelarlo plásticamente, podríamos emplear como punto de referencia la noción emersoniana de grandeza humana («The great always introduce us

to facts; small men introduce us to themselves»). Preservando estéticamente el doble valor semántico del vocablo «grandioso» («admirable» y «gigantesco»), nuestra talla imaginaria alegorizaría la entereza espiritual mediante la disposición esbelta del cuerpo. Podríamos utilizar como guía visual otros modelos humanos asequibles y superponer a nuestra figura en formación la de un Jefferson, un Lincoln, un Bolívar, un San Martín; sin embargo, esto no sería suficiente, la plasmación íntegra del hablante requeriría, además, la imagen acústica. Para darle vida y movimiento haría falta infundirle el don de la palabra (acorde con su pecho enhiesto); y entonces, con voz sonora, nuestra estatua viva nos señalaría un sendero, aguas arriba. Al término de nuestra ascensión, en el panteón de los héroes emersonianos, encontraríamos el arquetipo buscado: la estatua adánica del Reformador. Sobre la importancia de la estirpe adánica volveremos más adelante. Analicemos primeramente el significado del erguimiento humano.

Como hemos visto en capítulos anteriores, Martí revierte al castellano el discurso inglés para homenajear más cabalmente al escritor que se encuentra detrás, o sea, a Emerson. Frecuentemente en su entretejido deja traslucir el fervor de quien ha hallado un pensador en el que se da la correspondencia justa entre locutor y locución, y consecuentemente le adjudica un porte erguido. En su ensayo de 1882 sostiene: «Este hombre se ha erguido frente al universo, y no se ha desvanecido» (XIII, 27); «Se venía de verle como de ver un monumento vivo» (XIII, 18). O sea, adopta deliberadamente la figuración montañosa del hombre insigne para denotar la grandeza humana y la identificación alcanzada entre la estatura interior y la exterior¹²⁰. En otras palabras, comparte los criterios estéticos de Emerson:

La experiencia común es que el hombre se amolda tanto como puede a los detalles habituales del trabajo o el comercio en

¹²⁰ Martí suscribe este postulado: «Hay de esos hombres montañosos, que dejan ante sí y detrás de sí, llana la tierra» (XIII, 18).

el que cae (...) Entonces es una parte de la máquina que mueve; el hombre está perdido. No habrá encontrado su vocación, sino hasta que logre comunicarse consigo mismo y con otros en su estatura y proporción completas (II, 142).

En la teoría poética de Emerson el encorvado encarna la contrafigura del hablante que venimos describiendo. Es un individuo apocado que elude expresarse en primera persona, se instala en el mundo con vacilación y busca insistentemente la periferia. Es una especie de sombra ciega cuya tenue consistencia queda en evidencia al compararse al rotundo ser vegetal. Sostiene Emerson en su ensayo «Self-Reliance» («La confianza en sí»):

El hombre es tímido y se disculpa; ha dejado de ser recto; no se atreve a decir «yo pienso», «yo soy», sino que cita a un santo o a un sabio. Se avergüenza delante de la hoja de yerba o de la rosa silbante. Estas rosas que están bajo mi ventana no hacen referencia a rosas previas o a otras mejores; son lo que son; existen con Dios hoy. El tiempo no existe para ellas. Ahí está la rosa simplemente; es perfecta en cada momento de su existencia (II, 67)¹²¹.

Este texto inglés le era muy dilecto a Martí. Lo preserva para la posteridad citando un pasaje contiguo: «To be great is to be misunderstood» (II, 58)¹²². Y en *Versos sencillos* da un paso más: hace que la confianza en sí impregne el dictado poético; proyecta un hablante seguro, empleando las formas prescritas, «I think» y «I am». Así lo vemos en el poema XXV, que se inicia precisamente con el equivalente castellano de «I think»:

*Yo pienso, cuando me alegro
Como un escolar sencillo,*

¹²¹ Considérese, al respecto, el siguiente pasaje de «Friendship» «Pero para la mayoría de nosotros la sociedad no nos muestra la cara y el ojo, sino el costado y la espalda. Mantenerse en verdaderas relaciones con los hombres en una edad falsa equivale a volverse loco, ¿no es verdad? Rara vez podemos marchar erectos (II, 203).

¹²² Véase el capítulo II, p. 54, nota 63.

*En el canario amarillo, —
¡Que tiene el ojo tan negro!* (XVI, 100).

Desde luego, la forma «I am» emerge en el poema XXIII que analizamos («Yo soy bueno, y como bueno»), pero Martí quiso dejar constancia de su deuda con Emerson al comienzo mismo de su poemario. Instauro para siempre un yo valiente (erguido, no encorvado), tan real como la naturaleza vegetal y mineral. Martí escritor es monte.

I

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.*

*Yo vengo de todas partes,
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy* (XVI, 63) ¹²³.

Finalmente, teniendo en cuenta la tradición literaria de Nueva Inglaterra, exploremos la filiación adánica del hablante poético de *Versos sencillos*. Para Emerson la figura de Adán es esencialmente un héroe cultural en cualquiera de sus personificaciones; por ello, la apariencia externa de los arquetipos humanos que él enaltece denota señorío y perfección interior. En el ensayo «Farming» («La labranza»), comienza describiendo el significado oculto del oficio del labrador en la sociedad moderna, y afirma: «El primer labrador fue el primer hombre» (VII, 37). De acuerdo con su planteamiento, lo que dota de sentido al esfuerzo físico del agricultor es, en parte, el hecho de sumarse diariamente a la interacción fructífera de los elementos (la tierra, el agua, el sol, el aire). Es decir, hallándose inmerso en la naturaleza por su trabajo manual, es capaz de renovar los vínculos primarios con la sabiduría arcana de los ritmos cósmicos. A diferencia del hombre común, «él se para en el mundo como lo

¹²³ Los subrayados son míos.

hizo Adán, como el indígena lo hace, como los héroes de Homero —Agamenón y Aquiles— lo hicieron» (VII, 53).

Pero este personaje literario, antes de ingresar en *Versos sencillos*, transita por las delicadas páginas de *Ismaelillo*. El endeble batallador, fuerte en su debilidad («the puny struggler, strong in his weakness»); el pequeño déspota («The small despot»), que no se conforma a nadie y todos se conforman a él («he conforms to nobody, all conform to him»); el brujo («enchanter»), que cabalga sobre los hombros más fuertes («On the strongest shoulders he rides»), posee como característica singular una visión adánica, libre de la venda del juicio preconcebido ¹²⁴. Como vimos, así lo resume el ensayo «La vida doméstica»: «La rosa silbante es un evento nuevo; el jardín lleno de flores es de nuevo Edén para el pequeño Adán» (VII, 105). En *Ismaelillo* el niño adánico empieza su mutación haciéndose rosa, aquella que según Emerson existe perfectamente, sin hacer referencia a otras anteriores:

Rosilla nueva

*Traidor! ¿Con qué arma de oro
Me has cautivado?
Pues yo tengo coraza
De hierro áspero.
Hiela el dolor: el pecho
Trueca en peñasco.*

*Y así como la nieve,
Del sol al blando
Rayo, suelta el magnífico
Manto plateado,
Y salta en hilo alegre
Al valle pálido,
Y las rosillas nuevas
Riega magnánimo; —
Así, guerrero fúlgido,
Roto a tu paso,
Humildoso y alegre
Rueda el peñasco;
Y cual lebrél sumiso
Busca saltando*

¹²⁴ De la poética de lo visual trataremos en el capítulo siguiente.

*A la rosilla nueva
Del valle pálido (XVI, 53).*

En «Valle lozano», Ismaelillo mostrándose ya como niño labriego, ocupa un espacio edénico e impulsa el arado, instrumento maravilloso con el cual inaugura el mundo. Anima todo lo que toca, especialmente a los seres humanos:

*Dígame mi labriego
¿Cómo es que ha andado
En esta noche lóbrega
Este hondo campo?
Dígame ¿de qué flores
Untó el arado,
Que la tierra olorosa
Trasciende a nardos?
Dígame ¿de qué ríos
Regó ese prado,
Que era un valle muy negro
Y ora es lozano?*

*Otros, con dagas grandes
Mi pecho araron:
Pues ¿qué hierro es el tuyo
Que no hace daño?
Y esto dije —y el niño
Riendo me trajo
En sus dos manos blancas
Un beso casto. (XVI, 51)*

El niño marcha a la cabeza del género humano dando forma y vida. Paradójicamente, siendo progenie, vive en un presente desde el cual contempla el cosmos entero como si fuera su porción de arcilla. La forja de sus manos podría verse como formulación poética de estas palabras de Emerson: «Todos somos inventores. (...) El mundo es todo pórticos, todo oportunidades, cuerdas de tensión que esperan ser percutidas, la tierra sensible como la iodina a la luz, el más plástico e impresionable medio, vivo a todo toque, y ya sea penetrada por el arado de Adán, la espada de César, (...) produce una respuesta donosa» (VIII, 137).

Aunque el niño-adán alcanza mayoría de edad y estatura total en el poema XVII de *Versos sencillos*, la secuencia edé-

nica del poemario incluye los poemas XVI y XVIII. En ellos vemos a Eva en los salones exóticos del modernismo hispanoamericano:

XVI

*Pálida, en su canapé
De seda tórtola y roja
Eva, callada, deshoja
Una violeta en el té (XVI, 89).*

No sólo el ámbito poético obedece a una formulación modernista, sino que el léxico forma parte del canon poético enjorado y preciso empleado por las figuras más representativas de este movimiento para nombrar las prendas personales:

XVIII

*El alfiler de Eva loca
Es hecho del oro oscuro
Que le sacó un hombre puro
Del corazón de una roca.*

*Un pájaro tentador
Le trajo en el pico ayer
Un relumbrante alfiler
De pasta y de similor.*

*Eva se prendió al oscuro
Talle el diamante embustero:
Y echó en el alfiletero
El alfiler de oro puro (XVI, 92).*

Pero, en el poema XVII, enunciado por el yo del personaje adánico, la mano civilizadora del hombre todavía no ha re-pujado el entorno. Adán adulto explora el jardín libremente; presiente en la naturaleza la huella de Eva y la sigue:

XVII

*Es rubia: el cabello suelto
Da más luz al ojo moro:*

Voy, desde entonces, envuelto
En un torbellino de oro.

La abeja estival que zumba
Más ágil por la flor nueva,
No dice, como antes, «tumba»:
«Eva» dice: todo es «Eva».

Bajo, en lo oscuro, al temido
Raudal de la catarata:
¡Y brilla el iris, tendido
Sobre las hojas de plata!

Miro, ceñudo, la agreste
Pompa del monte irritado:
¡Y en el alma azul celeste
Brotó un jacinto rosado!

Voy, por el bosque, a paseo
A la laguna vecina:
Y entre las ramas la veo,
Y por el agua camina.

La serpiente del jardín
Silba, escupe, y se resbala
Por un agujero: el clarín
Me tiende, trinando, el ala.

El actante adánico concluye en canto su exultación rimada. Su voz funde los vocablos «soy» y «sol» produciendo la homología sonora más totalizante del poemario. En un himno íntimo y gozoso funde en sí la naturaleza, la luz, la música, el amor y la poesía. Martí escritor es sol:

¡Arpa soy, salterio soy
Donde vibra el Universo:
Vengo del sol, y al sol voy:
Soy el amor: soy el verso! (XVI, 91)¹²⁵.

¹²⁵ En cuanto a influencias literarias que propician el encendido del discurso, Martí también hubiera podido hacer suyas las palabras de Walt Whitman: «Me entibiaba, me entibiaba, me entibiaba; Emerson me puso a hervir.» Citado por PHILLIPS RUSSELL, en *Emerson, the Wisest American* (New York: Brentano's Publishers, 1929), p. 261.

Apoyada en el legado intelectual emersoniano la reconstrucción del hablante martiano ha adquirido su dimensión máxima. El discurso edénico del poemario proclama, cargado del poder nombrador del primer lenguaje, la indisolubilidad entre voz y bardo, y convalida, asimismo, desde un ángulo nuevo, la expresión sincera, motivo por el cual Martí decide publicar *Versos sencillos*: «Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos. Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras» (XVI, 62)¹²⁶. De esta manera Martí, precursor del modernismo hispanoamericano, ejerciendo un recatado oficio de escritor, se constituye en pórtico castellano del movimiento literario iniciado por Emerson a mediados del siglo XIX, el «Renacimiento americano»:

Adán en el jardín, yo he de dar nuevo nombre a todas las bestias del campo y a todos los dioses en el Cielo. Yo he de invitar a todo hombre hundido en el tiempo a recuperarse y a salir de él, y a probar su inmortal aire nativo. Yo he de disparar con la pericia que tenga la artillería de la simpatía y de la emoción. Yo he de indicar constantemente, aunque indigno, el Ideal de la vida Sagrada, la vida dentro de la vida, —el Bien Olvidado, la Causa Desconocida en la cual nos expandemos y pecamos. Yo he de intentar la magia de la sinceridad, ese lujo permitido sólo a reyes y poetas. Yo he de celebrar los poderes espirituales en su infinito contraste con los poderes mecánicos y con la filosofía mecanicista del tiempo presente. Yo he de consolar a los bravos sufridores bajo males cuyo final no pueden ver, apelando al gran optimismo autoafirmado en todos los corazones¹²⁷.

¹²⁶ El subrayado es mío.

¹²⁷ R. W. EMERSON, *The Journals*, Vol. VII, p. 271.