

## EL «MOSAICO» COMO METODO DE COMPOSICION

En 1971 Manuel P. González afirmó del ensayo «Emerson» de Martí:

Resulta en extremo arduo deslindar en «Emerson» el pensamiento martiano del emersoniano. Tan identificados están ambos con la naturaleza, tan afín es su respectivo concepto de la vida, la muerte y la trasvida, en la que ambos creían, que no sabemos dónde termina la exégesis y dónde comienza el aporte original o personal del escoliasta <sup>33</sup>.

Dos años más tarde, en 1973, Anne Owen Fountain intentó, con éxito, una primera aproximación a esta difícil tarea des-trenzadora del discurso martiano. En el capítulo dedicado a Ralph Waldo Emerson de su ya referido estudio, *José Martí and North American Authors*, logró identificar la procedencia de un número de citas y paráfrasis empleadas por Martí en la factura de su ensayo. El cómputo de los hallazgos de Fountain hace ver veintitrés referencias a pasajes de *Nature*; una a «The Over-Soul», otra a «Montaigne, or the Skeptic», otra a «Self-Reliance», otra al poema «Wealth» y la mención de los títulos de diferentes capítulos de *Conduct of Life*: «el culto», «el destino», «el poder», «la riqueza» y «las ilusiones» <sup>34</sup>.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ, «Las formas sintéticas», p. 19.

<sup>34</sup> En esta enumeración Martí también alude, sin decirlo, a la alocución «La grandeza», pronunciada en 1868 (VIII, 299-320).

Sin embargo, si se explora al texto de Martí con mayor detención es posible observar que las alusiones a la obra de Emerson son más frecuentes; que los fragmentos ingleses transfundidos por Martí son más numerosos, y que se han ido castellanizando mediante procesos diversos: la cita directa usando el entrecomillado; la paráfrasis; el desarrollo análogo de ideas por el que Martí adopta una sentencia de Emerson y la reformula de modo particular en otro contexto; la adopción no ya de unas líneas, sino de un marco escénico para fijar una situación concreta.

Martí al comienzo de su ensayo «Emerson» utiliza esta última técnica. Avizora un paisaje grandioso: el hablante, de pie sobre una cumbre («Todo es cúspide, y nosotros sobre ella»), observa la tierra, abajo, envuelta en sombras. Con trazos largos evoca, distinguiéndolos, el mundo superior luminoso y el inferior sombrío, propios del escenario platónico del «mito de la caverna» recreado por Emerson en sus escritos, para indicar la primacía de lo espiritual. Y compara la figura del pensador fallecido a un cuerpo celeste suspendido en el cenit, inundando de luz el contorno mudo y oscuro: «cuando un hombre grandioso desaparece de la tierra, deja tras de sí claridad pura... Se vive como a la luz de una estrella... Una lumbre pálida y fresca llena la silenciosa atmósfera» (XIII, 17)<sup>35</sup>. Más adelante extiende esta

<sup>35</sup> En 1841, Carlyle, inauguró la visión heroica del individuo, comparándola a un centro luminoso suspendido en lo alto: «El [el héroe] es la fuente de luz viviente, cerca de la cual es bueno y agradable estar. La luz que ilumina, la que ha iluminado la oscuridad del mundo; y esto no como una lámpara encendida únicamente, sino como una luminaria natural brillando por don del cielo.» T. CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (New York: Longmans, Green, and Co., 1906), p. 2.

Emerson hace suya esta línea de pensamiento dándole una orientación nueva: «La idea básica de *Representative Men* de Emerson es original e importante. El volumen ha sido frecuentemente comparado a *Heroes and Hero-Worship* de Carlyle, sin embargo, su tesis es opuesta a la de Carlyle. Emerson enfatiza la cualidad 'representativa' de los grandes hombres, en contraste con el énfasis de Carlyle en la 'singularidad' de los héroes. A todo lo largo de su obra, la concepción de Emerson es democrática, la de Carlyle es autoritaria. Para Emerson la función de los grandes hombres es enseñar e inspirar a otros hacia la grandeza; para Carlyle los

analogía luminosa: «Los astros son mensajeros de hermosuras, y lo sublime perpetuo» (p. 25)<sup>36</sup>. Mediante estas alusiones recrea premeditadamente el primer movimiento del ensayo *Nature*, el más representativo del pensador norteamericano, donde encontramos una división espacial bipolar comparable. Emerson distingue entre el ámbito sombrío y el de la luz estelar que proviene de lo alto; entre el plano inferior terrestre y el superior celeste:

Pero si el hombre estuviera solo, dejémoslo mirar las estrellas. Los rayos que emanan de esos mundos celestes separarán lo que él es de lo que toca. Se podría pensar que la atmósfera fue hecha transparente con este designio, darle al hombre, en los cuerpos celestes, la presencia perpetua de lo sublime. ¡Vistos en las calles de la ciudad qué grandiosos son! (I, 7)<sup>37</sup>.

En el proceso de ubicar debidamente a su personaje, Martí, por una parte lo identifica a un astro transformador del contorno que preside, y por otro presenta el universo transfigurado en templo [«Templo semeja el Universo» (p. 17)]. Emerson en *Nature* se había referido a una modificación análoga del espacio cuando éste funciona como escenario de un ser o hecho virtuoso: «En lugares privados, entre objetos sórdidos, un acto de verdad o heroísmo parece atraer inmediatamente hacia sí el cielo como su templo» (I, 21).

Establecida la dicotomía primaria entre luz y oscuridad,

héroes son 'guías de la hueste lerda que los sigue'. Los héroes de Emerson se asemejan menos a un dios, son menos tiránicos y nunca requieren ser adorados o ser seguidos por discípulos. Se ha sugerido que Emerson escribió *Representative Men* como respuesta a *Héroes de Carlyle*.» FREDERICK CARPENTER, *Emerson Handbook* (New York: Hendricks House, Inc., 1967), p. 63.

<sup>36</sup> De ahora en adelante, en este capítulo, sólo anotaremos el número de la página al referirnos al ensayo «Emerson».

<sup>37</sup> En *The American Scholar* se emplea un marco espacial semejante para describir la confrontación entre los valores del escoliasta y los del medio en que vive:

Jóvenes de la más bella promesa, que comienzan su vida en nuestras costas, henchidos de los vientos de la montaña, alumbrados por todas las estrellas de Dios, encuentran la tierra abajo no en unísono con éstos (I, 114).

Martí se vale de la contraposición de silencio y ruido para diferenciar aún más estos dos niveles de existencia. Desde una cumbre vemos cómo la actividad comercial de la ciudad («bullicio de hombres»), hiere el recogimiento reinante en la bóveda del templo silencioso («casto refugio regalado»), donde se dan el «apetito de paz» y el «odio de ruidos». Mediante sucesivas alusiones sonoras, pinta el quehacer automática de los hombres («ese cruzar, caracolear, disputar»). Así, la desbocada acción urbana y el trueque imperante llega a nuestros oídos como «el ruido de un ejército bárbaro». Ingresamos, entonces, en la ciudad moderna, pero en realidad ponemos pie en una pequeña jungla de disonancias. A los «mercaderes que vocean» y a los «carros que ruedan», se unen los instrumentos de producción contemporánea: «esas altas chimeneas que echan al aire silbos poderosos» (p. 17). En «The Poet», Emerson había empleado ese contrapunto sonoro para postular la posibilidad del conocimiento pleno: «Me he de remontar sobre estas nubes y opacos aires en los cuales vivo, ... y desde el cielo de la verdad he de ver y comprender mis relaciones. ... La vida no será más un ruido» (III, 12)<sup>38</sup>. Y en el ensayo «Worship» explica esta alegoría, aplicándola ya a la vida contemporánea. Se refiere a un ámbito civil tenazmente abstraído en el goce del bienestar moderno presentado como ilimitado: «En nuestras grandes ciudades la población no tiene dios, está materializada... La fe está puesta en la química, en la carne y el vino, en la riqueza, en la máquina de vapor, en la batería galvánica, en las ruedas de la turbina, en las máquinas de coser» (VI, 208).

En los primeros párrafos del ensayo, el castellano de Martí persigue los trazos de la pluma de Emerson buscando dotar al lector de una perspectiva elevada. El escritor cubano nos dice que «Está la tierra a nuestros pies» (p. 17), pues apela, como Emerson, al substrato poético del lector: «El verdadero artista tiene al planeta como su pedestal»

<sup>38</sup> Puede verse una censura social asociada al «barbarismo» en *The American Scholar* (I, 101-102), y en «The Poet» (III, 37).

(IV, 7). Y una vez hechos los ojos del lector a esas alturas, Martí se lanza libremente por la obra del maestro, seleccionando a voluntad el polen más luminoso para reelaborarlo luego en su escrito. Prosifica, por ejemplo, el discurso poético inglés al referirse a la muerte como momento de triunfo, en el que la naturaleza se desborda para festejar al hombre honrado. El cielo, hasta ahora estático, abraza a la tierra y en gloriosa conjunción establecen un orbe solidario:

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 (p. 17).

El poema que el joven Emerson escribió el 1 de junio de 1831, «A Mountain Grave», se basa en la misma idea de fusión espacial. Pero en este caso, el plano terrestre se abre al solar:

*Why fear to die  
And let thy body lie  
Under the flowers of June,*

.....  
*Amid great Nature's halls  
Girt in by mountain walls  
And washed with waterfalls  
It would please me to die,*

.....  
*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.*

(IX, 390-391)

*Por qué temer morir  
Y dejar tu cuerpo reposar  
Bajo las flores de junio,*

.....  
*Entre los grandes recintos de la Naturaleza  
Ceñido por los muros de la montaña  
Y bañado por cascadas  
Me gustaría morir,*

.....

*Me gustaría morir entre dulzuras,  
Las hojas de una colina mi sudario  
Y el sol penetrante vea  
Que yo yazgo con decencia.*

En castellano, el germen inglés se centuplica. Reaparece concentrado en el poema XXIII de *Versos sencillos*:

*Yo quiero salir del mundo  
Por la puerta natural:  
En un carro de hojas verdes  
A morir me han de llevar.  
No me pongan en lo oscuro  
A morir como un traidor:  
¡Yo soy bueno, y como bueno  
Moriré de cara al sol! (XVI, 98) <sup>39</sup>.*

Tradicionalmente, el pueblo corona simbólicamente el cuerpo entero del héroe colocándolo bajo un pórtico florido. Dice Martí en su ensayo que las palmas sirven de alfombra y «las espadas de combate hacen en lo alto bóveda para que el héroe pase bajo ellas, cubierto de ramas de roble y viejo heno» (p. 17). Alude aquí a la construcción semicircular íntima con la que Emerson celebra la calidad humana de sus amigos: «¡Dichosa es la casa que alberga a un amigo! Podría muy bien ser construida, como un enramado festivo o arco, para celebrarlo un sólo día» (II, 201). En la confección de su ensayo, Martí entresaca aquí y allá fibras escogidas de la obra del norteamericano. Su homenaje resulta exquisito, pues da forma al retrato que se propone crear, trasportando al lienzo pinceladas cargadas con los óleos del maestro fallecido. Asomémonos al taller martiano. Al destacar la compenetración de Emerson con la naturaleza y su ruptura con la orientación tradicional del pensamiento norteamericano, anota: «se sacudió... de los ojos todas esas vendas, que los tiempos pasados echan sobre los hombres»

<sup>39</sup> Al parecer, la crítica no ha reparado en la conexión existente entre estos textos poéticos de Martí y Emerson. Más adelante al analizar *Versos sencillos* se estudiará en detalle su paralelismo literario.

(p. 18). Apoyándose en el vocablo «bandage» («venda»), nos hace ver a Emerson como primogénito de la palabra escrita, o sea, consumando su propia predicación, pues en el ensayo «Literary Ethics» éste había augurado la victoria sobre el poder anquilosador del tiempo como un acto de liberación óptica: «Los hombres miraron, cuando todas las correas y vendas quedaron hechas pedazos, que la Naturaleza, por mucho tiempo madre de enanos, debe recobrase a sí misma por medio de una progenie de Titanes» (I, 156) <sup>40</sup>. O, ligando lo disperso, Martí funde dos segmentos en una sola construcción breve y novedosa: «vivió faz a faz con la naturaleza, como si toda la tierra fuese su hogar» (p. 18). Cuando cotejamos el texto inglés vemos cómo en su formulación Martí ha subrayado el trato directo de Emerson con la naturaleza-maestra, convirtiendo al pensador de Concord en protagonista del ensayo *Nature* [«Las generaciones anteriores contemplaron a Dios y a la naturaleza cara a cara; nosotros, a través de sus ojos» (I, 3)] y del poema «Resources» [«el hombre sabio se siente en casa, / su corazón la tierra» (VIII, 135)]. Continuando su tarea combinatoria, Martí deja que *Nature* vuelva a salir a la superficie [«La Naturaleza tiende sus brazos para abrazar al hombre, únicamente deja que sus pensamientos sean de igual grandeza» (I, 21)], y convierte el discurso inglés en elogio de su compañero espiritual: «Fue uno de aquellos a quienes la naturaleza se revela, y se abre, y extiende los múltiples brazos, como para cubrir con ellos el cuerpo todo de su hijo» (p. 18) <sup>41</sup>.

Como Emerson, compara el poema a un producto alado que surge del espíritu maduro. Es una criatura no sujeta a la determinación del tiempo, «un retoño carente de temor,

<sup>40</sup> Asimismo, la imagen de la venda es empleada para mostrar el divorcio de los criterios sociales establecidos y los valores del «scholar», en la alocución del 15 de julio de 1838: «Fíjate primero y únicamente, que moda, costumbre, autoridad, placer, dinero, no son nada para ti, —no son venda sobre tus ojos, que no te permitan ver» (I, 146).

<sup>41</sup> Similar referencia a los «brazos» se puede ver en «The Over-Soul»: «la grandiosa naturaleza en la cual descansamos como la tierra yace en los brazos de la atmósfera» (II, 268).

vivaz, provisto de alas» (III, 23), que se posa en los corazones de los hombres. Pero Martí, al transponer, abandona el timbre explicativo y exclama personificando: «Sus versos, ¡Qué vuelos de ángeles!» (p. 18). Lleva a cabo parecida tarea reductora al identificar a Emerson con un «monumento vivo» (p. 18). En el ensayo «Circles» el autor norteamericano había imaginado la súbita animación de las estatuas: «En horas comunes la sociedad permanece fría y estatuaria. Todos estamos de pie esperando. ... Entonces viene el dios y convierte las estatuas en hombres fieros» (II, 311)<sup>42</sup>. Martí orna a Emerson con prendas reales. No lo disocia del resto con ánimo aristocratizante. Ha visto que por su función en la sociedad norteamericana, ha alcanzado otro rango, el que había otorgado el mismo Emerson al poeta: «Por lo tanto el poeta no es ningún potentado tolerado, sino emperador por derecho propio» (III, 7)<sup>43</sup>. Por su parte, Martí al escribir castellaniza y da identidad concreta al segmento leído: «era suya imperial familia cuyos miembros habían de ser todos emperadores» (p. 18). Complacido en el mismo acto de entretrejer, Martí se posesiona del discurso inglés para indicar la gran estima que Emerson había manifestado por sus amigos [«Me siento tan confortado cuando él [un amigo] es emulado, como el amante al oír el aplauso por su prometida» (II, 195)], y lo comprime al máximo: «Amaba a sus amigos como amadas» (p. 18). Al referirse al ambiente de solidaridad fraternal que se lograba entre quienes iban a su casa, aplica a su autor las palabras del ensayo «Montaigne, or the skeptic»: «Parecía que un impalpable lazo, hecho de luz de luna, ataba a los hombres que acudían en junto a oírle» (p. 19). En su ensayo, Emerson había anotado:

Estamos persuadidos que un hilo corre a través de todas las cosas: todos los mundos están enhebrados en él, como cuentas; y hombres, y sucesos, y vida llegan a nosotros única-

<sup>42</sup> Asimismo en «Art»: «Un hombre grandioso es una estatua nueva en cada gesto y acto» (II, 365).

<sup>43</sup> Para Emerson el hombre debe tener porte real. Puede consultarse «Self-Reliance» (II, 63); *The American Scholar* (I, 105); y «The Over-Soul» (II, 291-292).

mente porque existe tal hilo: pasan y vuelven a pasar sólo para que conozcamos la dirección y la continuidad de esa fibra (IV, 170).

Emerson es para Martí el «scholar» prototipo. Es el hombre pensante cuyo saber se deriva de auscultar constantemente la naturaleza, y cuya misión es animar a los hombres mediante la afirmación de valores positivos. Consecuentemente, toma la esencia del encargo altruista de *The American Scholar* [«El oficio del escoliasta es alegrar, levantar, y guiar a los hombres mostrándoles los hechos de entre las apariencias» (I, 100)], y sostiene: «¡Al hombre ha de decirse lo que es digno del hombre, y capaz de exaltarlo!» (p. 19)<sup>44</sup>. La admonición de Emerson consignada en «Social Aims» —«No aflijas nunca a la gente con tus propias contriciones» (VIII, 98)—, es reelaborada expresivamente en castellano: «¡Es tarea de hormigas andar contando en rimas desmayadas dolorcillos propios!» (p. 19). Martí describe a Emerson como un individuo persuadido de la verdad de sus percepciones: «Discutir para él era robar tiempo al descubrimiento de la verdad» (p. 19); «Emerson no discute: establece» (p. 22). Líneas que funcionan como caja de resonancia de las teorías emersonianas sobre la confianza que debiera asistir al «scholar» frente a la volubilidad de la opinión pública: «El, y sólo él conoce el mundo»; y más adelante, sobre la argucia intelectual: «Lo probable es que toda la cuestión no valga ni el más pobre pensamiento perdido por el escoliasta al dar oídos a la controversia» (I, 102). Martí parafrasea a Emerson cuando al valorar su capacidad de observación lo compara al poder del ojo humano: «El veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la naturaleza. El se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y sólo era pupila» (p. 19). En *Nature* leemos: «Me transformo en transparente globo ocular; soy nada;

<sup>44</sup> Puede verse, asimismo, en «Poetry and Imagination» de Emerson: «Lo peculiar y lo que prueba al poeta es que construye, añade y afirma» (VIII, 37). Y en «Montaigne, or the Skeptic»: «Por lo tanto él alegra y conforta a los hombres, los cuales presienten todo esto en él inmediatamente» (IV, 171).

veo todo; las corrientes del Ser Universal circulan a través mío» (I, 10). Cuando Martí escribe que Emerson «Miró con ojos propios en el Universo» (p. 20), y «se revuelve con magnífico brío contra los que piden ojos para ver, y olvidan sus ojos» (p. 23), está reformulando esta idea de «Swedenborg, or the Mystic»: «Mi aprendizaje está tal como Dios me lo dio en mi nacimiento y hábitos, en el goce y estudio de mis ojos y no en los de otro hombre» (IV, 136). Y tiene en mente a *Nature* al afirmar de Emerson: «La luz que traje en sí le sacó en salvo de este viaje por las ruinas, que es la vida. ... De él, como un astro, surgía luz» (p. 20). Leemos en inglés: «Un hombre es un dios en ruinas»; y unas líneas más abajo: «El llenó la naturaleza con sus desbordantes corrientes. De él surgieron el sol y la luna» (I, 71).

Martí no abandona la paleta inglesa. La biografía que está elaborando sobre la tela blanca luce como un añadido orgánico de fragmentos; una especie de «collage» de partículas animadas. Con este procedimiento recopilador, no sólo absorbe ideas, sino el mismo discurso inglés y procura enfatizar así la correspondencia entre las convicciones de Emerson —sus escritos— y su conducta práctica. Esta técnica de escritura es especialmente eficaz para dar a conocer las cualidades del autor que admira. A saber, su preocupación universalista: «Ni fue hombre de su pueblo porque lo fue de pueblo humano» (p. 20). En «Character» emerson afirma: «Un individuo es un abarcador. ... Abarca el mundo, como el patriota a su país» (III, 96). Martí aprecia su desconfianza en las elaboraciones teórico-sistemáticas para interpretar la realidad: «No obedeció a ningún sistema, lo que le parecía acto de ciego y de siervo; ni creó ninguno. Lo que le parecía acto de mente flaca, baja y envidiosa» (p. 20). En «Swedenborg, or the Mystic»: «Mientras más coherente y elaborado el sistema, menos me gusta» (IV, 135)<sup>45</sup>. Su capacidad de identificación con la naturale-

<sup>45</sup> En *Nature*: «Aprendemos a preferir teorías imperfectas, y frases que contienen vislumbres de verdad, a digerir sistemas que carecen de una sola sugerencia valiosa» (I, 70).

za: «Se sumergió en la naturaleza y surgió de ella radiante» (p. 20). En «Poetry and Imagination»: «No podemos conocer las cosas mediante palabras dichas y escritas, sino únicamente tomando una posición central en el universo (...) Nos hundimos para surgir» (VIII, 42)<sup>46</sup>. Su afirmación de la supremacía humana: «Se sintió hombre, y Dios, por serlo» (p. 20). En «Circles»: «Soy Dios en la naturaleza» (II, 307)<sup>47</sup>. Su capacidad de transmitir fielmente sus percepciones: «Da cuenta de sí, y de lo que ha visto» (p. 23). En «The Poet»: «El poeta nombra la cosa porque la ve» (III, 22)<sup>48</sup>. Su referencia a los libros como a seres vivos: «Y se aprieta el libro contra el seno, como a un amigo bueno y generoso» (p. 23); o, «En el cuarto del sabio, los libros no parecían libros, sino huéspedes» (p. 20). En «Friendship»: «Procedo entonces con mis amigos como lo hago con mis libros» (II, 214)<sup>49</sup>.

Martí atribuye a la mente las fronteras del universo para expresar el goce espiritual que conlleva el descubrimiento de la verdad. Concibe este hallazgo como un proceso lumínico, deviniendo en un escenario gigantesco: «¡Es como sentirse el cráneo poblado de estrellas: bóveda interior, silenciosa y vasta, que ilumina en noche solemne la mente tranquila» (p. 21). De modo similar, Emerson figurativamente comparó la actividad inquisitiva del intelectual a la labor del astrónomo: «Pero él, en su observatorio privado, catalogando oscuras y nebulosas estrellas de la mente humana, que ningún hombre hasta entonces ha pensado como tales... debe renunciar a lucir y a la fama inmediata» (I, 100-101).

<sup>46</sup> En «Montaigne, or the Skeptic»; en relación a la actitud cognoscitiva: «Es una cuestión de temperamento, o de mayor o menor inmersión en la naturaleza» (IV, 181).

<sup>47</sup> En *The American Scholar*: «El poeta cantando era considerado hombre divino» (I, 88).

<sup>48</sup> En «The Over-Soul»: «Conocemos la verdad cuando la vemos» (II, 279).

<sup>49</sup> En «Spiritual Laws»: «Pasa con un buen libro lo que con buena compañía» (II, 149). Asimismo, en «Books»: «En una biblioteca estamos rodeados por muchos cientos de amigos queridos» (VII, 191).

En sus amalgamas, en las fusiones más caprichosas, Martí revierte el lenguaje, dejando sobrevivir únicamente la imagen inglesa central. En el presente caso, la analogía entre comunicar el saber y curar: «Y los hombres, [son] enfermos a quienes se trae cura» (p. 21). En «Illusions» la experiencia de la elusividad de la certeza equivale a un estado de postración. La exposición emersoniana es más vasta: «Como los enfermos en los hospitales, sólo cambiamos de una cama a otra, de un desvarío a otro; y carece de gran significado lo que resulta de tales parias, gimientes, atontadas, comatosas criaturas, llevadas de una cama a otra, de la nada de la vida a la nada de la muerte» (VI, 322). El escritor cubano asume su quehacer como un esfuerzo paralelo, abierto al de su maestro. Humedece su pluma en el tintero inglés. O hurga con energía en la veta emersoniana al escribir que el hombre expuesto al trato directo con la naturaleza posee la sabiduría como por instinto: «un niño de la hacienda está más cerca de la verdad que un anticuario» (p. 22). Da, pues, cauce a la savia recogida en el último párrafo del ensayo «History»: «El idiota, el indígena, el niño, el iletrado hijo del granjero se encuentran más cerca de la luz, por la que la naturaleza ha de ser leída, que el disector o el anticuario» (II, 41)<sup>50</sup>. Podemos ver cómo en la redacción del ensayo la intensidad de la marcha varía. De pronto, Martí se detiene a admirar una gema de *Nature*: «What is a farm but a mute gospel?» (I, 42). Y nos comunica lo que ve con sus castellanos ojos: «Una hacienda es un evangelio» (p. 22). Entonces, prosigue, reanuda la tarea con la misma prolijidad. Continúa excavando, escogiendo, acumulando. Dice: «Para él no hay cirios como los astros» (p. 22). En realidad, está preservando para nosotros destellos del ensa-

<sup>50</sup> En «Lecture on the Times»: «En la esperanza silvestre de un niño del monte, tenida por los muchachos de la ciudad por muy ignorante..., se ha de encontrar aquello que constituirá los tiempos por venir, más que en los organizados oráculos de ahora» (I, 264). Pueden encontrarse referencias semejantes al hombre de hacienda en «Farming» (VII, 153); y en *The American Scholar* (I, 83).

yo «Beauty»: «Mis botas y mi silla y mi vela son hadas disimuladas, meteoros y constelaciones» (VI, 304)<sup>51</sup>.

Como su objeto es, en parte, entregarnos a Emerson a través de sus propias palabras, en los relieves más pronunciados del rostro que delinea, Martí parafrasea o traduce directamente del inglés: «Se siente más poderoso que monarca asirio o rey de Persia, cuando asiste a una puesta de sol, o a un alba riente» (p. 22). Cuya contraparte en *Nature* es como sigue: «Haré ridícula la pompa de los emperadores. El amanecer es mi Asiria; el ocaso del sol y el nacer de la luna Pafos, inimaginables recintos de belleza» (I, 17). A veces, al remitir la locución a su punto de origen, Martí no constriñe el discurso sino que, por el contrario, lo expande. Por ejemplo, toma una imagen dinámica, «La belleza cabalga sobre un león» (VI, 294), y la acecha desde distintos ángulos. Dice, para manifestar la ductibilidad virtuosa del espíritu de Emerson, que cuando uno lo lee «se siente vértigo como si se viajara en el lomo de un león volador» (pp. 22-23). El oficio de Martí es cambiante. Ahora, como escultor, cincela: «quiso descubrir las leyes de la existencia del Universo» (p. 23). Y deja esculpido para nosotros parte del texto de «Poetry and Imagination»: «Un poeta llega, levanta el velo; les da a los hombres vislumbres de las leyes del universo» (VIII, 38). O diluye al máximo un color, un concepto, sin perderlo totalmente de vista: «Si en lo que vio hay cosas opuestas, otro comente, y halle distinción; él narra. El no ve más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza: él ve que todo en ella es símbolo del hombre» (p. 23). En «The Poet» leemos: «Las distinciones que hacemos en los sucesos y en los asuntos, de bajo y alto, de honesto y degradado, desaparecen cuando se usa la naturaleza como símbolo» (III, 17)<sup>52</sup>. Martí rediseña un pasaje de *Natu-*

<sup>51</sup> En *Nature* también se establece la comparación del cirio y el astro: «un acto de heroísmo parece atraer de una vez hacia sí el cielo como su templo, el sol es su cirio» (I, 21).

<sup>52</sup> Dentro de este mismo tema, observemos cómo se imantan nuevamente el castellano y el inglés. Dice Martí: «Para él no hay contradicción entre lo grande y lo pequeño» (29). La formulación

re para indicar la cualidad de la naturaleza de reflejar los estados espirituales del hombre: «El ve que la naturaleza influye en el hombre, y que éste hace a la naturaleza alegre, o triste, o elocuente, o munda, o ausente, o presente, a su capricho» (p. 23). Como constatamos, el pasaje inglés mantiene su carácter impersonal: «Pues la naturaleza no está siempre vestida en atuendo de fiesta, sino que la misma escena que ayer respiraba perfume y relumbraba como por el juego de las ninfas, está rodeada hoy de melancolía. La naturaleza siempre trae puesto el color del espíritu» (I, 11). Asimismo, reformula el discurso inglés cuando escribe: «a través de cada criatura pasan todas las corrientes de la naturaleza, que cada hombre tiene en sí al Creador, y que cada cosa creada tiene algo del creador en sí» (p. 24). Dice Emerson: «las corrientes del Ser Universal circulan a través mío; soy una parte de la parcela de Dios» (I, 10). Y preserva del mismo ensayo esta idea: «Como la planta sobre la tierra, así el hombre descansa en el seno de Dios» (I, 64). Pero al trasladarla al castellano la universaliza: «todo irá a dar al cabo en el seno del Espíritu creador» (p. 24). El caudal inglés, como un río que corre bajo tierra, en determinados lugares irrumpe completo y riega el texto nuevo. Martí, atento a esos repuntes, cita directamente las líneas: «Dentro del hombre está el alma en conjunto, la del sabio silencio, la hermosura universal a la que toda parte y partícula está igualmente relacionada: el Uno Eterno» (p. 24). En «The Over-Soul» sostuvo Emerson: «Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal One» (II, 269). O vemos cómo traslada, prosificando, los versos de Milton citados por Emerson en *Nature*: «La virtud es la llave de oro que abre las puertas de la eternidad» (p. 24)<sup>53</sup>. Y al referirse a la vida, Martí usa explícitamente

de Emerson en «Plato, New Readings» es como sigue: «His perception of the generation of contraries... His discernment of the little in the large and the large in the small» (IV, 82).

<sup>53</sup> Este ejemplo muestra hasta qué punto Martí no sólo adopta parte del léxico de Emerson, sino que utiliza también el mecanismo de la cita en el que el poeta norteamericano suele apoyar sus

las comillas: es «una estación en la naturaleza» (p. 24). De este modo ha dejado enhebrado en el texto castellano un fragmento de la «Introducción» de *Nature*: «Embosomed for a season in nature, whose floods of life stream around and through us» (I, 3. El subrayado es mío)<sup>54</sup>.

Martí, en su homenaje, coloca a Emerson en el panteón de los grandes escritores. Compara las páginas de sus escritos a espejos donde se reflejan las imágenes del contorno: «esas páginas que encadenan y relucen, y que parecen espejos de acero que reflejan, a ojos airados de tanta luz, imágenes gloriosas» (p. 24). Si nos fijamos bien, Martí está aquilatando el don artístico de Emerson con la formulación inglesa que el propio autor norteamericano usara para describir a los poetas más insignes: «Y por lo tanto los ricos poetas, como Homero, Chaucer, Shakespeare, y Rafael, obviamente no están sujetos a los límites de su tiempo de vida, y se asemejan a un espejo llevado por la calle, listo a entregar una imagen de toda cosa creada» (III, 40-41). Cuando ambos hilos discursivos se desenroscan y el castellano continúa sólo, lo hace manteniendo la coloración de su combinación original inglesa. Como vemos al tratar Martí de las ciencias y de la primacía de la intuición: «Las ciencias confirman lo que el espíritu posee» (p. 25). Por su parte, Emerson en «The Poet» había sostenido: «Por consiguiente, la ciencia siempre va a la par con la mera elevación del hombre, manteniendo el paso de la religión y la metafísica» (III, 14-15). O la expresión martiana: «No desdena la ciencia por falsa, sino por lenta» (p. 29), que es sólo un eco de este pasaje de «Beauty»: «Nuestros libros abordan lentísimamente las cosas que más deseamos conocer. ¡Qué alarde hacemos de nuestra ciencia, y cuán lejana y a distancia de brazo se queda de sus objetos!» (VI, 281)<sup>55</sup>.

escritos biográficos. Los versos de Milton incorporados por Emerson en *Nature* son:

«The golden key  
Which opens the palace of eternity» (I, 64).

<sup>54</sup> Asimismo, véase *Nature*, I, 28.

<sup>55</sup> Asimismo en «Montaigne, or the Skeptic»: «Escuchamos al

Observemos cómo en otros lugares las escrituras se vuelven a buscar y se encuentran con fuerza. Ambos autores emplean la analogía entre la mano del saurio y la del hombre, para establecer la correspondencia entre los diferentes estadios de la vida: «Es verdad que la mano del saurio se parece a la mano del hombre» (p. 25). En *Nature* leemos: «detectamos el tipo de la mano humana en la mano del saurio fósil» (I, 43). O, expresan paralelamente la secreta solidaridad que existe entre el espíritu humano y el espacio. Dice Martí: «la virtud hace hermosos los lugares en que obra, así los lugares hermosos obran sobre la virtud» (p. 25). En *Nature* encontramos un planteamiento similar: «Cada acto heroico es a la vez decente, y hace que el lugar y los espectadores brillen. ... La belleza natural siempre ingresa a hurtadillas como el aire, y envuelve las grandes acciones» (I, 19-21). Martí identifica en uno, tres diferentes valores: «Así, son una la verdad, que es la hermosura del juicio; la bondad, que es la hermosura en los afectos; y la mera belleza, que es la hermosura en el arte» (p. 25). En *Nature* leemos: «Verdad, bondad y belleza, no son otra cosa que diferentes caras del mismo Todo» (I, 24). Postula la no artificialidad del arte en estos términos: «El arte no es más que la naturaleza creada por el hombre» (p. 25). He aquí su contraparte inglesa: «Así, es Arte una naturaleza pasada a través del alambique del hombre» (I, 24). Es posible observar un reconocimiento común de la labor docente de la naturaleza. En *Nature* Emerson sostiene: «Espacio, tiempo, sociedad, clima, aliento, locomoción, los animales, las fuerzas mecánicas, nos dan las más sinceras lecciones, día a día, cuyo significado es ilimitado. Educan a ambos, al Entendimiento y a la Razón» (I, 36). Martí, por su parte, formula: «La naturaleza se postra ante el hombre y le da sus diferencias, para que perfeccione su juicio» (p. 25). Siguiendo el tema de los efectos de la naturaleza sobre el hombre, encontramos refundidos dos segmentos ingleses independientes en uno

---

hombre de ciencia, porque anticipamos la secuencia en los fenómenos naturales que él descubre» (IV, 170).

sólo castellano: «El bosque vuelve al hombre a la razón y a la fe, y es la juventud perpetua» (p. 25). En *Nature* leemos: «En los bosques está la juventud perpetua» (I, 9). Y más adelante: «En los bosques regresamos a la razón y a la fe» (I, 10). La pluma martiana teje de nuevo fibras inglesas dispersas: «el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza» (p. 26). Las ha entresacado de un vasto párrafo de «The Poet» que describe al poeta como hombre completo («El está de pie entre hombres parciales como el hombre completo») capaz de asociarse estrechamente con la naturaleza («La naturaleza realza su belleza, a la vista de hombres amorosos [los poetas]), y realizando su ser plenamente en el acto de expresarse [«El hombre es sólo la mitad, la otra mitad es su expresión» (III, 5)]. En otro lugar alude Martí a estas líneas de «Uses of Great Men»: «Un hombre es un centro para la naturaleza, recorriendo hilos de relación a través de cada cosa, fluida o sólida, material y elemental» (IV, 9). Pero reinvierte, acortando: «El universo va en múltiples formas a dar en el hombre, como los radios al centro del círculo» (p. 26)<sup>56</sup>. Asimismo, el discurso castellano se deshilvana junto al inglés, al indicar Martí la capacidad simbólica de la naturaleza, por la que diferentes fenómenos se mimetizan unos a otros: «El Universo con ser múltiple, es uno: la música puede imitar el movimiento y los colores de la serpiente. La locomotora es el elefante de la creación del hombre, potente y colosal como los elefantes. Sólo el grado de calor hace diversas el agua que corre por el cauce del río y las piedras que el río baña» (p. 26). A su vez, Emerson había expresado: «las notas presentan a la imaginación no sólo las mociones, como la de la serpiente, el ciervo y el elefante, sino los colores también, como el verde pasto. La ley de sonidos armónicos reaparece en los colores armónicos. El granito se diferencia en sus leyes sólo por el mayor o menor calor del río que lo desgasta. El río, al fluir, se ase-

---

<sup>56</sup> En *Nature* hay una expresión similar: «El está colocado en el centro de los seres, y un rayo de relaciones pasa de cada otro ser hacia él» (I, 27).

meja al aire que fluye sobre él» (I, 44). Advirtamos la presencia de la horma inglesa en la referencia martiana a la afinidad que suelda lo vegetal, lo animal y lo humano. Una misma voz hace intercambiables estas distintas áreas de lo real: «Cada cualidad del hombre está representada en un animal de la naturaleza. Los árboles nos hablan una lengua que entendemos» (p. 26). *Nature* plantea: «Un hombre furioso es un león, un hombre astuto es un zorro... Una oveja es inocencia; una serpiente es rencor sutil; las flores nos expresan afectos delicados» (I, 26).

De modo semejante a Emerson, Martí sostiene: «El Hombre, frente a la naturaleza que cambia y pasa, siente en sí algo estable» (p. 26). El escritor norteamericano había indicado que se experimenta lo sublime en cierto grado al constatar que «ese hombre queda así instruido de que aunque el mundo es un espectáculo, algo en sí es estable» (I, 51). Y cuando Martí nos dice que Emerson «Se siente a la par eternamente joven e inmemorablemente viejo» (p. 26), lo hace inspirándose en la similar reducción de contrarios consignada en *Nature*: «En los bosques, también, un hombre muda sus años, como la víbora su piel, y en cualquier período de la vida es siempre un niño» (I, 9). Martí, al ver en Emerson un individuo realizado plenamente, recurre a la descripción física, específicamente al sostenerse erecto, firmemente asentados los pies, para representar su grandeza espiritual: «Este hombre se ha erguido frente al Universo, y no se ha desvanecido» (p. 27). En «The Young American» encontramos una formulación afín: «el hombre sabio y justo siempre sentirá que se sostiene sobre sus propios pies» (I, 391)<sup>57</sup>. Asocia la capacidad de abarcar y alcanzar con los brazos, para ilustrar el acto de conocimiento: «Ha tendido los brazos, y ha abarcado con ellos el secreto de la vida» (p. 27). En el ensayo «Wealth» Emerson discute este mismo tema: «Se dice de los reyes, que tienen largos brazos,

<sup>57</sup> Como se vio, el «granjero labrador» de Emerson es presentado de modo semejante: «está firmemente de pie en el mundo, —como lo hizo Adán, como lo hace el indígena, como los héroes de Homero» (VII, 153).

pero todo hombre debiera tener largos brazos, y recoger su sustento, sus instrumentos, su poder y su saber del sol, la luna y las estrellas» (VI, 95)<sup>58</sup>. El segmento que Martí encierra entre comillas, «toda la naturaleza tiembla ante la conciencia de un niño», es una paráfrasis prosificada de los dos últimos versos del poema «Wealth»:

*Los cuales unen las fuerzas de la Naturaleza salvaje  
A la conciencia de un niño*<sup>59</sup>.

Este pasaje de *The American Scholar*: «Despertadlos [a los hombres] y abandonarán el bien falso y se lanzarán al verdadero, y dejarán los gobiernos a los dependientes y a los escritores» (I, 107), sirve de telón de fondo a las líneas epigramáticas de Martí: «Deja en pie lo bello. Echa por tierra lo falso. No respeta prácticas» (p. 28). Y al notar la carencia de ajuste entre el espíritu humano y la naturaleza, Martí cita: «es que el eje de la visión del hombre no coincide con el eje de la naturaleza» (p. 29). En *Nature* leemos: «The axis of vision is not coincident with the axis of things, and so they appear not transparent but opaque» (I, 73). Martí cita, asimismo, al establecer la correspondencia entre «las verdades morales y físicas»: «son como círculos de una circunferencia, que se comprenden todos los unos a los otros, y entran y salen libremente sin que ninguno esté por encima de otro» (p. 29). En *Nature*: «*Omne verum vero consonant. It is like a great circle on a sphere, comprising all possible circles; which, however, may be drawn and comprise it in like manner*» (I, 44).

<sup>58</sup> Utiliza esta imagen de modo semejante para expresar el triunfo del «scholar» sobre el miedo que le impide tomar parte en los problemas públicos: «él encontrará en sí una perfecta comprensión de su naturaleza y alcance [del miedo]; habrá logrado que sus manos se encuentren al otro lado y de ahí en adelante puede desafiarse y continuar caminando, ya superior a él» (I, 104).

<sup>59</sup> El texto inglés es como sigue:

*Still, through her notes and masses, draw  
Electric thrills and ties of law,  
Which bind the strengths of Nature wild  
To the conscience of a child.* (VI, 84.)

Hacia el final del ensayo la convergencia de corrientes a a dar a un océano común bilingüe. Martí, limitándose a una labor de ordenación, deja que las citas se sucedan sin comentario alguno de su parte. Obtiene con ello un máximo acercamiento entre el lector y Emerson. Al retirarse de su función de intermediario, expone directamente los oídos del lector a la voz de Emerson y de este modo logra uno de los objetivos principales de su ensayo: presentar a Emerson al público hispanoamericano vivo y desmediatizado. El momento en que el narrador se esfuma es mostrado explícitamente por Martí:

¿Se quiere oír cómo habla? Así habla: «Para un hombre que sufre, el calor de su propia chimenea tiene tristeza»<sup>60</sup>. «No estamos hechos como buques, para ser sacudidos, sino como edificios, para estar en firme»<sup>61</sup>. «Cortad estas palabras y sangrarán»<sup>62</sup>. «Ser grande es no ser entendido»<sup>63</sup>. «Leonidas consumió un día en morir»<sup>64</sup>. «Estériles, como un solo sexo, son los hechos de la historia natural, tomados por sí mismos» (pp. 29-30)<sup>65</sup>.

Como se ha procurado mostrar, Martí abiertamente incorpora en su ensayo el discurso inglés de Emerson. De eso se trata, de entregar el personaje intacto al público. Interesa destacar, además, que gracias a que el trenzado bilingüe atraviesa el ensayo de parte a parte, es posible trasladar la discusión del léxico transferido (vocablos, frases, apoteg-

<sup>60</sup> De *Nature*: «To a man laboring under calamity, the heat of his own fire hath sadness in it» (I, 11).

<sup>61</sup> De *Nature*: «We are not built like a ship to be tossed, but like a house to stand.» (IV, 168).

<sup>62</sup> De «Montaigne, or the Skeptic»: Cut these words, and they would bleed» (IV, 168).

<sup>63</sup> De «Self-Reliance»: «To be great is to be misunderstood» (II, 58).

<sup>64</sup> De *Nature*: «Leonidas and his three hundred martyrs consume one day in dying» (I, 20).

<sup>65</sup> De *Nature*: «All facts in natural history taken by themselves, have no value, but are barren, like a single sex» (I, 28). No hemos podido localizar aún la procedencia de la siguiente cita martiana: «Ese hombre anda pisoteando el fango de la dialéctica» (p. 30).

mas), al método mismo de escritura, o si se quiere, al estilo. No es Martí el primero en usar la voz de otro autor como punto de apoyo para desarrollar un escrito. El «mosaico» literario, que consiste en edificar el retrato biográfico de un autor en base a fragmentos escogidos de su obra, tiene un origen remoto. En realidad, es una técnica de escritura que Emerson emplea<sup>66</sup>; y que, como se verá, él la recibe a su vez de Plutarco.

Pero, insistimos: para Martí, leer a Emerson y escribir sobre él son dos procesos homólogos, articulados por la noción de máxima economía. Leer, buscando la frase más compacta, expresiva y luminosa. Escribir, eliminando todo ripio, formular máximas, o en el sentido etimológico, *sentencias* y no frases. Sintomáticamente, Martí, atento a la preceptiva literaria de Emerson, describe en su ensayo como «salto» esta actitud de lectura y escritura: «El lo leía todo como águila que salta» (p. 20). Más adelante, se detiene sobre este tema en un párrafo salpicado de referencias textuales a Emerson, que revela el núcleo ígneo donde estos dos escritores se tocan literariamente. Para ellos, sumergidos en la naturaleza, leer y ver son nociones complementarias:

Era veedor sutil, que veía cómo el aire delicado se transformaba en palabras melodiosas y sabias en la garganta de los hombres<sup>67</sup>, y escribía como veedor, y no como meditador. Cuanto escribe es máxima. Su pluma no es pincel que diluye, sino cincel que esculpe y taja. Deja la frase pura. Una palabra innecesaria le parece una arruga en el contorno. Y al golpe de su cincel, salta la arruga en pedazos, y queda

<sup>66</sup> Sostiene al respecto VIVIAN C. HOPKINS: «La cita llegó a ser conocida como el método de interpretación especialmente emersoniano, debido a su capacidad de iluminar al autor por medio de líneas muy bien escogidas, al mismo tiempo que adaptó la cita para sus propios propósitos.» *Spires of Form*, p. 215.

<sup>67</sup> En «The Poet» queda expresada la idea que inicialmente el discurso poético es un soplo melodioso del aire: «Ya que la poesía fue toda escrita antes que el tiempo fuera, y como quiera que estamos tan fuertemente organizados que podemos penetrar en esa región donde el aire es música, oímos esos primigenios balbuceos e intentamos anotarlos» (III, 8).

nítida la frase. Aborrecía lo innecesario<sup>68</sup>. Dice, y agota lo que dice. A veces, 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<sup>69</sup>, y no por las veredas y caminitos por donde andan, cargados de alforjas, los peatones comunes, que como miran desde tan bajo, ven pequeño al gigante alto. 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 lumbrera tan bella, que se sabe ha de desaparecer<sup>70</sup>. Y deja a los demás que desenvuelvan; él no puede perder tiempo; él anuncia. Su estilo no es lujoso, sino limpio<sup>71</sup>. Lo depuraba, lo acrisolaba, lo aquilataba, lo ponía a hervir. Tomaba de él la médula. No es su estilo montículo

<sup>68</sup> La noción de economía está asociada por un lado al aspecto mimético de la poesía y por otro a la relación entre poesía, escultura y arquitectura: «La belleza descansa sobre necesidades. La línea de belleza es el resultado de una economía perfecta. ... 'Es la purga de superfluidades', dijo Miguel Ángel. No hay una partícula de más en las estructuras naturales..., y nuestro arte ahorra material mediante una disposición más habilidosa, y alcanza belleza eliminando toda onza superflua que pueda ser excluida de una pared, y manteniendo toda su fuerza en la poesía de las columnas. En la retórica este arte de omisión es el secreto capital y, en general, es muestra de cultura superior decir las cosas más grandiosas del modo más simple» (VI, 294).

<sup>69</sup> Uno de los textos más sorprendentes, porque revela el calado de la compenetración de Martí con el lenguaje y el pensamiento emersonianos, es el que explica cómo procede la lógica del poeta: «Usamos semblanzas de lógica hasta que la experiencia nos pone en posesión de la lógica real. El poeta conoce el eslabón perdido por el gozo que imparte. El poeta nos da únicamente las experiencias eminentes, —como un dios pisando de pico en pico, no poniendo el pie en otro sitio sino sobre una montaña» (VIII, 10).

<sup>70</sup> Emerson es explícito cuando afirma que lee buscando fragmentos luminosos: «Encuentro el mayor placer al leer un libro del modo menos halagador para el autor. Leo a Prócuro, y algunas veces a Platón, como si leyera un diccionario, como una ayuda para la fantasía y la imaginación. Leo por lustres, como si uno debiera usar un hermoso cuadro en un experimento cromático, por sus ricos colores» (III, 233).

<sup>71</sup> En «Society and Solitude» se hace referencia a la misma idea: «Hemos conocido muchos agudos ingenios con la imperfección de que no pueden hacer nada útil, ni siquiera escribir una frase limpia» (VII, 6-7).

verde, lleno de plantas florecidas y fragantes: es monte de basalto (XIII, 22).

Como es posible apreciar, a una escritura breve y concisa, corresponde una lectura selectiva, que entra en acción buscando la «médula», y se apodera de vocablos de inusitado poder semántico, de fragmentos, o expresiones apotégmicas. La labor combinatoria, el citar como tal, adquiere dimensiones de teoría literaria, cuyos postulados centrales serían: a) considerar que un escritor queda presente para la posteridad por los fragmentos brillantes que otro escritor preserva de él en un nuevo escrito, y b) entender la originalidad del autor no en términos absolutos, sino como una noción relativa condicionada por el momento histórico en que se desarrolla el proceso de escritura.

El mismo Martí en «Emerson» ilustra el primer postulado al citar de «Montaigne, or the Skeptic»: «Cortad estas palabras, y sangrarán» (p. 30). La expresión inglesa es más completa: «Cut these words, and they would bleed; they are vascular and alive» (IV, 168). La equivalencia que Martí propicia entre el vocablo y la vida real de quien lo produce, se ve en otro lugar, cuando afirma que las palabras de Emerson: «Son personas vivas, con voluntad de manifestarse, veleidades y rencores» (XIX, 353). Revalorar la capacidad perennizadora de la cita, no es entonces una simple estrategia artística de escribiente; es una necesidad de raigambre epistemológica, por la que una generación deja entrar en ella los héroes del pasado y los hace accesibles a la siguiente. Martí, en su prolija lectura inglesa, observó cómo el escritor norteamericano siguió, a su vez, los pasos de Plutarco, quien puso en práctica esta técnica de agrupación brillante en la antigüedad clásica. Dice Emerson:

En su inmensa cita y alusión inmediatamente cesamos de discriminar entre lo que cita y lo que inventa.

... El [Plutarco] ha rescatado para nosotros una multitud de preciosas frases, en prosa o en verso, de autores cuyos libros están perdidos; y estos fragmentos preservados, gracias únicamente a su amorosa selección, han llegado a ser posteriormente los proverbios de la humanidad (X, 302).

Analizando detenidamente esta técnica recolectora, Edmund G. Berry en su estudio *Emerson's Plutarch*, advierte que es precisamente la cualidad de abrirse a un antecesor, lo que contribuye a hacer «representativo» un autor a ojos de Emerson<sup>72</sup>. Y da cuenta de cómo Emerson, al modo de Plutarco, lee por «lustres», los aísla, e incorpora luego en sus escritos en forma novedosa. La descripción de «lustre» que nos ofrece Berry es de especial importancia, pues posibilita comprender haciendo una trasposición, el empeño martiano de reproducir el mismo procedimiento en su ensayo «Emerson». El término «lustre» difumina los contornos, hace análogas vida y escritura:

Cierto número de veces Emerson expresa la idea que la cita de una anécdota o de un aforismo o incluso de una metáfora sorprendente o analogía (ya que su término «lustre» incluye todos ellos), eleva y afila una narrativa o exposición prosaica. En la escritura histórica, considera que la anécdota y el aforismo tienen un valor especial, pues la historia consiste en la vida de individuos y la anécdota y la expresión epigramática retratan al individuo mucho más adecuadamente que los hechos secos de la biografía y la historia. Su empleo no sólo hace la historia más legible y vivaz, sino que da una imagen verdadera del carácter»<sup>73</sup>.

Y más adelante, observa en la escritura de Emerson algo que nosotros sabemos ha sido una característica del ensayo de Martí: «estos lustres prosísticos, además de poseer lenguaje atractivo, tienen el mérito de la sorpresa y la paradoja.» Viendo la prominencia de la cita en la evolución de la literatura emersoniana no resulta arduo asumir que el escritor cubano pone la mirada, reflexiona y anota sus propias observaciones sobre el trabajo de entrame que requiere la composición biográfica erigida sobre la cita lustrosa.

<sup>72</sup> EDMUND G. BERRY, *Emerson's Plutarch* (Cambridge: Harvard University Press, 1961), p. 206. Téngase presente que Martí leyó «Representative Men».

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 207.

Es precisamente pensando en ella que establece constantes estilísticas en las obras que llegan a sus manos. Descubre en los escritos de Taine lo que halló copiosamente en la prosa de Emerson. Toma nota de ello en sus *Fragmentos*:

Taine compone sus Vidas por notas. Lee lo q. hace a su asunto.—Va anotando en rápidas sentencias lo que sugiere o sirve para contrastar o acentuar algún carácter o aspecto de su persona o asunto.—Luego agrupa lo semejante, —casi sin hilación. Eso da ese aire de salto, de permanente brillantez, de novedad alta y constante a lo que escribe: Lo mismo hacía Em.[er]son con las ideas, como Z.[ola] con los hechos (XXII, 79).

En sus *Cuadernos de apuntes*, donde Martí ejercita la anotación rápida, consigna esta brevísima línea: «De Emerson.—Frasas celestes» (XXI, 390). En el artículo «Libros Americanos», publicado en *La América*, en noviembre de 1883, hace alusión directa a la formulación epigramática y brillante. Y en trance de ofrecer una miscelánea del panorama literario de los Estados Unidos, dice sintetizando: «los versos hondos de Edgar Poe»; y en la siguiente frase constriñe al máximo antes de seguir adelante: «los resplandecientes versículos de Emerson» (XIII, 420).

Conjuntamente, ve cómo luz y escritura están definitivamente asociadas. En los párrafos dedicados a Emerson en la sección «Juicios» de *Viajes-Diarios-Crónicas-Juicios*, el hablante rodeado de un escenario grandioso (comparable al locus sideral del ensayo «Emerson»), es deslumbrado por la fuerza de la visión que se le ha impuesto a sus ojos: «se encorva, como quien recibe orden, y escribe.» Su oficio es transcribir el «Letrero de fuego escrito en la sombra» y lo que «veía a trozos, cual suele en días oscuros aparecer el sol entre las nubes» (XIX, 353). Pero, desde luego, donde equipara directamente el viaje de la luz al viaje del discurso literario, es en el ensayo «Emerson», epítome de su visión emersoniana. Ilumina al autor admirado: «A esas llamas, escribe. Caen sus ideas en la mente como piedrecillas blancas en mar luminoso: ¡Qué chispazos! ¡Qué relámpagos! ¡Qué venas de fuego!» (p. 23). Y en otro pasaje la metáfora se desdobra aún más: la expansión luminosa desborda los

contornos de la hoja escrita y en movimiento regresivo asciendo, vuelve sobre el escritor. Martí contempla a Emerson completamente traslúcido, hecho cristal en su escritura: «Parece lo que escribe trozos de luz quebrada que daban en en él, y bañaban su alma, y la embriagaban de la embriaguez que da la luz, y salían de él» (p. 19).

El segundo postulado derivado de la cita, en cuanto teoría literaria, propone un entendimiento nuevo de la originalidad literaria. En su reflexión sobre la escritura, Emerson otorgó a la problemática de la originalidad un puesto especial, pues está íntimamente relacionada a su método de composición. Alude a ella en diferentes ensayos, pero en «Quotation and Originality» aborda el tema directamente. Afirma su convicción en la indisolubilidad de inventiva y notación mimética, de asimilación y creación. El epígrafe que encabeza su ensayo proclama: «Todo libro es una cita» («Every book is a quotation»). Más adelante, en el cuerpo del escrito, ratifica: «en un sentido más amplio, se diría que no existe la originalidad pura. Todas las mentes citan. Lo viejo y lo nuevo hacen el tejido y la trama de cada momento. No hay hilo que no sea trenza de esas dos hebras» (VIII, 178)<sup>74</sup>. No es que carente de dotes o recursos expresivos se subestime la integridad intelectual; por el contrario, Emerson nos hace ver que ésta debe comenzar reconociendo el influjo sustantivo de unas mentes sobre otras: «El prestarse es a menudo suficientemente honesto, y nace de la magnanimidad y la firmeza. Todo gran hombre cita con bravura» (VIII, 183). Es significativo, por otra parte, que Emerson inicie su ensayo sobre el escritor más representativo del poeta, «Shakespeare, or the Poet» —ensayo que Martí menciona específicamente—<sup>75</sup>, con las siguientes líneas que inciden el centro de la cuestión:

<sup>74</sup> Emerson hace suyas las palabras de Goethe. Lo cita: «¿Qué me quedaría a mí si este arte de agradecimiento fuera derogatorio al ingenio? Cada uno de mis escritos ha sido suministrado por mil personas diferentes, por mil cosas. ... Mi obra es un agregado de seres tomados de la Naturaleza toda» (VIII, 200).

<sup>75</sup> Véase el artículo aparecido en *La Opinión Nacional*, el 23 de mayo de 1882 (XXIII, 303-306).

Los grandes hombres se distinguen más por su alcance y su extensión que por la originalidad. Si exigimos la originalidad que consiste en tejer, como una araña, la tela desde las propias entrañas; en encontrar arcilla y hacer ladrillos y construir la casa, ningún gran hombre es original. Ni la originalidad valiosa consiste en desemejanza con otros hombres. El héroe está en la muchedumbre de caballeros y en lo denso de los sucesos; y viendo lo que los hombres ansían y compartiendo su deseo, él añade la necesaria extensión del brazo para llegar al lugar deseado. El mayor ingenio es el hombre más endeudado. Un poeta no es un casquivano, diciendo lo que se le viene primero, y, porque lo dice todo, dice finalmente algo bueno, sino un corazón en unísono con su tiempo y su país (IV, 189).

En este párrafo, al mismo tiempo que pone en perspectiva la problemática de la originalidad, Emerson resume las premisas generales que gobiernan el proceso de su escritura y lectura. No disocia una de otra. Nos dice que ambas actividades son reversibles, equiparables, correspondientes, permeables; que se remiten una a otra, que se suceden y se complementan mutuamente. Llevado por este ímpetu binario, el escritor, puestos los pies en el presente y fiel a su circunstancia, arrostra al público coetáneo y al mismo tiempo actúa como lente abierto, para que la comunidad vislumbre el futuro y penetre en su historia. Recuperada esta dimensión social, originalidad y repetición se requieren mutuamente. En vez de anularse se hacen compatibles, en fin, se inscriben en un marco conceptual mayor regido por la «correspondencia»<sup>76</sup>. La dinámica precisa por la que alternan lectura y escritura es comparable al ritmo terciario (tesis-antítesis-síntesis) propio de la dialéctica hegeliana. Sostiene Vivian C. Hopkins:

<sup>76</sup> «A través del concepto de correspondencia, que afirma que el mundo fenoménico y el espíritu del hombre han sido destinados a estar unidos, Emerson establece la lógica de su estética. El hombre reacciona al espíritu existente en los fenómenos, pero también infunde vida a objetos tales como las estrellas y las piedras con el sutil fluido de su propia visión espiritual. Del mismo modo que en el mundo natural, Emerson adopta la posición dualista en vez de la monista, reconociendo la actualidad del árbol, la flor y el pájaro, así en el arte admite la realidad del artefacto.» Hopkins, *Spires of Form*, p. 7.

La experiencia receptiva del arte termina así en «el alma activa». La experiencia que comenzó en pasividad ha tocado el activo impulso del receptor; la rueda se ha hecho círculo completo otra vez al comienzo de otro proceso creativo. ... Emerson, por supuesto, pone gran énfasis sobre la creación nueva, especialmente en la que imparte una dirección novedosa a la obra. Un método emersoniano típico es conservar las chispas de otros escritores, y reavivarlas en una llama nueva <sup>77</sup>.

Es conveniente observar cómo la reflexión sobre la problemática de la originalidad del escritor asocia a dos autores separados por la lengua y los siglos. El texto de «Shakespeare, or the Poet» aludido para destacar la inaccesibilidad a una originalidad absoluta, de grado cero, ha servido de soporte a la crítica literaria norteamericana para establecer el entronque estilístico entre la escritura de Emerson y la de Plutarco. Edmund G. Berry nota que Emerson, siguiendo a Plutarco, se valió del símil del tejido de la araña para explicar la concatenación entre lectura y escritura, y a la vez ofrecer una exégesis de la originalidad literaria. Es decir, Emerson explica la mecánica de la cita citando, deja que el mismo renglón nos instruya:

Es curioso ver que en uno de los pasajes en que Emerson sostiene la idea de que todo escritor toma de otro, él mismo se posesiona de una frase de Plutarco; ... La expresión, «tejer, como una araña, la tela desde sus propias entrañas» sorprende al lector, como debió de sorprender a Emerson, por su viveza y plasticidad. Plutarco la había usado con el mismo propósito para describir la originalidad literaria en «De Isis y Osiris» <sup>78</sup>.

Mutatis mutandi, nosotros, teniendo en cuenta el cotejo inglés-español efectuado anteriormente, podemos observar

<sup>77</sup> HOPKINS, *Spires of Form*, p. 218.

<sup>78</sup> BERRY, *Emerson's Plutarch*, p. 207. No deja de asombrar el hecho que Martí en «El poema del Niágara» (1882), use esta imagen de la araña para indicar la desorientación de los poetas jóvenes: «¡Ruines tiempos! —¡No para el hombre en junto, que saca, como los insectos, de sí propio la magnífica tela en que ha de pasear luego el espacio; sino para estos jóvenes eternos; (...) buscadores de sus alas rotas, pobres poetas!» (VII, 223-224).

cómo el proceso combinatorio, la técnica en sí iniciada por Plutarco, es puesta en práctica por Martí en su ensayo «Emerson», en un contexto histórico cultural diferente. Si disponemos a los tres autores —Plutarco, Emerson y Martí— en perspectiva, vemos cómo una similar actividad de lectura-escritura se proyecta del pasado al futuro y viceversa, en un embudo temporal de ilimitados círculos concéntricos. Aún más, el hecho de que Emerson y Plutarco compartan una constelación semántica y un método de escritura parecidos, permite observar la evolución de una forma literaria, de un estilo. La técnica de la cita, el así llamado «mosaico» literario, que consiste en insertar o agrupar segmentos luminosos de un autor en un texto nuevo, posibilita a Berry llevar a último término el análisis del impacto formal de Plutarco en Emerson: «esta influencia es no sólo de anécdotas y expresiones prestadas obtenidas por, repetidamente, 'foliar las páginas de Plutarco', sino que también es de forma literaria» <sup>79</sup>. El crítico norteamericano coincide con otros estudiosos, quienes, por separado, han sabido reconstruir la huella de Plutarco en la obra de Emerson:

Canby habla de «el mosaico de apotegmas emersoniano». La frase puede ser igualmente aplicada a los numerosos ensayos en *Moralia* de Plutarco; en verdad, la introducción de Maurice Morgan a la traducción de «Several Hands» de *Moralia* dice que Plutarco «aparece como un trozo de Obra de Mosaico, que consiste de muchas partes, pero todas extremadamente bellas». Esta preferencia por la anécdota y el epigrama la debe Emerson a sus lecturas y a su método de composición <sup>80</sup>.

Completando el ciclo, Martí en su propio contexto histórico de fines de siglo, recibe y revigora esta tradición literaria, al hacer de la cita clave el vehículo portador de su homenaje al pensador norteamericano. Y, digámoslo, la influencia de Emerson en Martí, bebida en vaso inglés, no se reduce a un mayor o menor grado de léxico recibido, sino

<sup>79</sup> BERRY, *Emerson's Plutarch*, «Preface».

<sup>80</sup> BERRY, *ibid.*, pp. 240-241.

que consiste en compartir una visión común del oficio de escritor y en poner en práctica un método de composición específico. La influencia es, pues, de forma literaria. No dejaría de ser arbitrario pensar que un autor tan consciente de los instrumentos que utiliza y tan buen lector de Emerson y de los clásicos, como Martí, haya ignorado el «mosaico» literario al confeccionar su tributo póstumo al pensador norteamericano. Además de dejarnos una muestra visible de esta técnica combinatoria en «Emerson», en diferentes ocasiones nos da testimonio entusiasta del efecto sorprendente que le producía el puntillismo literario, y del goce de una escritura brillante, cuya múltiple fragmentación apela y desafía en su proceso de decifraje, al formidable poder sintetizador del ojo humano. Reconsideremos su interés vivo en trasladar la mirada del producto acabado al taller de trabajo, de la obra taraceada a las manos activas del artesano: «Va anotando en rápidas sentencias. ... Luego *agrupa* lo semejante, —casi sin hilación» (XXII, 79)<sup>81</sup>. Y al evaluar los *Ensayos* de Emerson en conjunto, en el artículo periodístico aparecido en *La Opinión Nacional* de Caracas, el 23 de mayo de 1882, reitera: «Bajo el título «Ensayos», *ha agrupado la esencia de sus lecturas*, que abarcan casi todos los asuntos importantes que requieren en la tierra la atención del hombre» (XXIII, 305)<sup>82</sup>. En este mismo artículo, destaca la cualidad cuasi entelequial de la frase: el fragmento, en sí un verdadero universo, equivale a todo el discurso que lo contiene. Afirma refiriéndose a «Hombres Representativos»: «Cada frase de este libro es una sentencia; y cada una de esas sentencias pudiera dar margen a otro libro» (XXIII, 305). En última instancia, lúcido y percatado de la índole del discurso emersoniano y de la interdependencia entre lectura y escritura, lo vemos desempeñar el oficio de crítico literario al sostener que Emerson es «uno de los más potentes y *originales* pensadores de estos tiempos»<sup>83</sup>.

Martí, al hacer suyo el principio de insolubilidad entre

<sup>81</sup> El subrayado es mío.

<sup>82</sup> El subrayado es mío.

<sup>83</sup> El subrayado es mío.

la palabra leída y la escrita, sin decirlo, da la pista para decifrar su propia escritura, en concreto el ensayo «Emerson», que nos ocupa. El hecho de postular la originalidad del escritor como una noción no excluyente de la cita, sino restauradora de ella, rompe con el sistema de marchas y contra marchas que afecta la reflexión tradicional sobre la relación literaria entre Emerson y Martí. Frecuentemente se asume que el ensayo «Emerson», por ser uno de los textos más maduros de la prosa martiana, debiera situarse por encima de la dinámica cíclica de lectura-escritura<sup>84</sup>. Pero las consecuencias de una inmunización atenuadora del roce intelectual de Martí conduce inevitablemente a la aporía exegética, ya que por un lado se reconoce el influjo ideológico de Emerson y por el otro se le difumina, al entrar en el campo de lo literario. Este procedimiento analítico a dos manos, que relega a fin de cuentas el influjo literario de Emerson al rango de adorno biográfico, no avanza, y lo que resulta más grave, deja el texto «Emerson» no en manos del lector, sino permanentemente uncido al yugo crítico. Es preciso, entonces, desbrozar el camino y marchar hacia adelante siguiendo la pauta martiana. Replanteémonos una vez más el concepto de originalidad: el proceso de escritura en el ensayo «Emerson» es un quehacer mimético que adopta, reactiva, transforma y revoluciona el discurso inglés, pero nunca detiene por completo el impulso mismo del trenzado que

<sup>84</sup> El excelente estudio de MANUEL PEDRO GONZÁLEZ dedicado a las «formas sintéticas», aparentemente no supera este obstáculo. Nos dice:

En «Emerson» culmina el estilo sobrio y conciso que Martí perseguía. Casi todo él está escrito en una prosa apotégmica...  
... Ralph Waldo Emerson era el pensador más vigoroso, original y afín con Martí que en Norteamérica existía. Asombra que el cubano tuviera un tan lúcido y cabal conocimiento de él a principios de 1882, cuando murió el pensador y poeta de Concord («Las formas sintéticas», p. 18).

Pero unas líneas más adelante parece tomar la dirección contraria:

A despecho de la tenue huella que el pensamiento y el estilo del filósofo «yankee» pudiera descubrirse en los de Martí en esta prosa, el atuendo poético, la tropología y el arte de la composición que en ella emplea el cubano nada deben al meditador de Concord (*Ibid.*, p. 19).

lo guía. Desde esta nueva perspectiva, la huella de Emerson en el texto martiano es doble: a nivel de léxico (vocablos, fragmentos, sentencias) y a nivel de forma literaria (la adopción del «mosaico» como método de composición). José Martí no es únicamente, entonces, precursor del modernismo hispanoamericano, sino que su literatura continúa y actualiza a través de Emerson, una tradición literaria clásica. Por otro lado, su vinculación con el escritor estadounidense, muestra en gran medida el esfuerzo de mancomunación intelectual interamericana con el que Martí buscó emancipar y hacer universal la literatura hispanoamericana a fines del ochocientos.

Existen en el ensayo «Emerson» tópicos que requieren ulterior examen, pues ofrecen un tratamiento semejante por parte de Martí y Emerson: (1) La afirmación de que la existencia humana es un fenómeno que tiene sentido: «la vida es un hecho, que tiene razón de ser, puesto que es: sólo es un juguete para los imbéciles» (p. 24)<sup>85</sup>. (2) La admonición contra la tiranía de los libros que subyagan el genio personal: «Los libros están llenos de venenos sutiles, que inflaman la imaginación y enferman el juicio. El apuró todas esas copas y anduvo por sí mismo, tocando apenas el veneno» (p. 23)<sup>86</sup>. (3) La valorización de ciertas cualidades humanas: «Ley es la ternura; ... ley, la prudencia» (p. 28-29)<sup>87</sup>. (4) La orientación de la marcha de los acontecimientos

<sup>85</sup> En *Nature*: «La naturaleza nunca se viste de una apariencia mala. El hombre más sabio ni le arranca su secreto ni pierde su curiosidad al encontrar toda su belleza. La naturaleza nunca se convierte en juguete para el espíritu sabio» (I, 8).

<sup>86</sup> En *The American Scholar*: «Los libros de un período anterior no se ajustan al presente. Sin embargo, aquí surge un gran daño. Lo sagrado, unido al acto de creación, el acto de pensamiento, se transfiere al producto. El poeta cantando era considerado hombre divino: de ahí en adelante su canto también fue divino. El escritor era un espíritu justo y sabio: de ahí en adelante se supuso que el libro es perfecto, del mismo modo como el amor por el héroe se corrompe en adoración de su estatua. Instantáneamente el libro se hace nocivo: el guía es un tirano (I, 88-89).

<sup>87</sup> En «Friendship»: «El otro elemento de la amistad es la ternura» (II, 204). En el ensayo «Prudence»: «Poesía y prudencia deberían coincidir. Los poetas deben ser legisladores» (II, 231).

tos hacia el futuro: «Se oía su voz, como la de un mensajero del futuro» (p. 19)<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> En *The American Scholar*: «¿Si es que hay un período en el que uno debiera desear nacer, no es la edad de la Revolución; cuando lo antiguo y lo nuevo están uno al lado del otro y permiten ser comparados; cuando la energía de todos los hombres es escrutada por el miedo y la esperanza; cuando las históricas glorias del pasado pueden ser compensadas por las ricas posibilidades de la nueva era?» (I, 110).