

LA FIGURA DEL NIÑO:  
CRITICA DE UN CONTEXTO SOCIAL  
MECANICO-MERCANTIL

*¡Pero sal al frente, tú, curioso  
niño! ¡Ven aquí, tú, amante  
poeta lleno de esperanza! Ven  
aquí, tú, tierno corazón dubi-  
tativo, que no has encontrado  
todavía lugar adecuado para ti  
en el mercado del mundo; ni  
mercancía que comprar o ven-  
der —así de grande es tu amor  
y tu ambición. Tuya y no de  
ellos es la hora (I, 194).*

EMERSON, «The Method of Na-  
ture».

El primer postulado que se desprende del análisis de las equivalencias poéticas en la obra de Emerson y Martí, es que prosa y poesía son dos tipos complementarios de discurso. Martí no entendió la poesía del escritor norteamericano como un proceso expresivo aislable del corpus total de su producción literaria. Por el contrario, sobre las barreras formales del «género», vio prosa y poesía emergiendo como ramas sostenidas por un centro gestor común. En «Emerson» afirma: «él no construía mundos mentales, él no ponía voluntad ni esfuerzo de su mente en lo que en prosa o en verso escribía. Toda su prosa es verso. Y su verso y su prosa, son como ecos» (XIII, 19)<sup>89</sup>. En su artículo aparecido en *La Opinión Nacional*, el 23 de mayo de 1882, es todavía más preciso. Valora los poemas de Emerson por su propiedad de condensar el discurso analítico del ensayo. El dinamismo interno del verso absorbe la prosa: «De entre sus versos, sobresalen los resúmenes de sus 'Ensayos', que ponía a la cabeza de éstos» (XXIII, 305). Ve prosa y poesía como ritmos alternos de una similar función referencial, es decir, los hace indistinguibles en cuanto capaces de transmitir un mensaje dado. Los halla equiparables porque funcionan al servicio de una directriz más abarcadora, la afirmación optimista de la existencia humana: «¡Al hombre ha de decirse lo que es digno del hombre, y capaz de exaltarlo!» (XIII, 19). Asimismo, la convergencia entre prosa y poesía nos permite reconstruir, en parte, la actividad lectora de Martí. El joven cubano no sujeta su interpretación al tipo de texto que tiene frente así, sino que fija los ojos en los novedosos resortes expresivos puestos en juego en la escritura como tal. Uno de los primeros apuntes que hace al llegar a Nueva York tiene que ver con la poesía y no con la prosa. Nos presenta a un lector percatado de la revolución poética puesta en marcha, entre otros, por Emerson:

---

<sup>89</sup> La interdependencia de los diferentes tipos de discurso no sólo se limita a la vinculación entre prosa y poesía. Martí advierte la relación existente entre el ensayo y el diario. Anota en inglés: «Mr. Emerson's essays are gathered from his journals. So were Goethe's and Montaigne's. So were Thoreau's» (XXI, 379).

Tiempo es ya de que acabe esa poesía convencional, pasto de gentes fútiles, mano osada que ciega, so pretexto de halagar los oídos, toda fuente verdadera de poesía. Esa admirable condición tienen los versos del americano venerable [Emerson] que comparte con el anciano de la gran frente redonda [Longfellow] la jefatura de la poesía de nuestro siglo (XXI, 137)<sup>90</sup>.

Como se procuró mostrar en el capítulo anterior, la huella de Emerson en la prosa martiana es directamente asequible al lector porque afecta la forma literaria: un léxico determinado y un método específico de composición. En el caso de la poesía, la influencia inglesa se manifiesta en el recurso a un lenguaje emersoniano tanto como en el empeño de Martí por proyectar literariamente la figura del niño (su hijo), convirtiéndola en estandarte poético de su lectura histórica: Latinoamérica haciendo su entrada al siglo xx. Asimismo, inscrito en la tradición literaria de Nueva Inglaterra, crea en *Ismaelillo* (como Emerson una generación antes, pero desde otro lado del Continente), una poética orientada hacia el futuro.

Martí escribió *Ismaelillo*, el primer poemario del modernismo latinoamericano, en 1881, durante su estadía en Venezuela. Este viaje hacia el sur interrumpió su permanencia en Nueva York iniciada en 1880. Vuelto a Estados Unidos, lo publicó en 1882, ocupándose personalmente de todos los detalles de impresión. Según Angel I. Augier, *Ismaelillo* resume poéticamente el estado espiritual de su autor, quien se encuentra abocado a la causa independentista de Cuba, debiendo hacer frente simultáneamente a la desintegración inminente de su hogar<sup>91</sup>. Martí conjura el conflicto interior entre patria y familia evocando al hijo pequeño. Dice en la misiva introductoria:

Hijo:

Espantado de todo me refugio en ti. Tengo fe en el mejora-

<sup>90</sup> Esta referencia a Emerson a comienzos de 1880 parece ser la más temprana.

<sup>91</sup> ANGEL I. AUGIER, «Introducción a *Ismaelillo*», en *Anuario Martiano*, núm. 1 (La Habana: Biblioteca Nacional de Cuba, 1969), p. 171.

miento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti (XVI,17).

Aunque carente de novación en la tirada poética, *Ismaelillo* se caracteriza formalmente por la estrategia laudatoria del hablante. En los quince poemas de arte menor (pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos), el padre-hablante premeditadamente eleva al hijo pequeño oyente y se ampara en él. Y así, líricamente engrandecido, el niño funciona como símbolo polisémico y registro fino de los cambios valorativos de la voz paterna. Desde fuera del texto anota Martí-autor:

Por eso amo este libro: porque ese pequeñuelo suelto entre sus páginas, ora triste, ora risueño, ora travieso, esa sencilla criatura, a quien yo hago, con la potencia de mi amor, rey mío, mago mío, caballero mío, ha pasado realmente ante mis ojos, alado, relampagueante, bullicioso, como yo lo pintó (XXI, 221).

Como resultado paradójico del desarreglo poético del régimen jerárquico del cuadro familiar, el hijo es quien guía y gobierna al padre. Gracias a esta inversión de rangos la figura infantil se carga de una centuplicada autoridad y al mismo tiempo su fuerza rectora singulariza el halago afectivo-estético del hablante. El pequeño, así transformado, se abre a otra identidad más rica, histórico-social: «mi reyecillo», «mi tirano», «mi diablo ángel», «mi caballero», «mi labriego», «mi despensero», «guardiancillo magnánimo» «viajero del cielo», «príncipe enano». A los ojos del padre y del lector el niño es una presencia superior totalmente emancipada:

*El para mí es corona,  
Almohada, espuela.  
Mi mano, que así embrida  
Potros y hienas,  
Va, mansa y obediente,  
Donde él la lleva (XVI, 19).*

Martí, gran lector de los clásicos españoles, tendría bien presente los alcances literarios de tal estrategia poética. En 1624,

en la epístola poética que Lope dirigió a Martín de Porras, médico y Presidente de la Audiencia en el Perú, había evocado este suave imperio infantil al recordar a su hijo Carlos Félix, fallecido años antes a causa de unas calenturas a la edad de siete años<sup>92</sup>. Al niño le basta aparecer para transformar el estado anímico del padre:

*Cuando Cartillos, de azucena y rosa  
Vestido el rostro, el alma me traía,  
Contando por donaire alguna cosa.*

*Con este sol y aurora me vestía;  
Retozaba el muchacho, como en prado  
Cordero tierno al prólogo del día*<sup>93</sup>.

Lope poetiza una aparición súbita. El niño ingresa al espacio interior del padre para efectuar una especie de recuperación territorial. Al consumarse esta acción de rescate, el padre ya no gira en torno a su labor intelectual, sino que ha sido incorporado afectivamente al ámbito del hogar:

*Llamábanme a comer: tal vez decía  
Que me dejasen con algún despecho;  
Así el estudio vence, así porfía.*

*Pero de flores y perlas hecho,  
Entraba Carlos a llamarme, y daba  
Luz a mis ojos, brazos a mi pecho.*

*Tal vez que de la mano me llevaba,  
Me tiraba del alma, y a la mesa  
Al lado de su madre me sentaba*<sup>94</sup>.

Sin embargo, es a través de Emerson que Martí convierte la tradición lopesca en un universo poético infantil autónomo.

<sup>92</sup> Carlos Félix, hijo legítimo de Lope, murió en 1613. Sobre este tema puede consultarse de A. ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega, su vida y su obra* (Madrid: Gredos, 1969), p. 71.

<sup>93</sup> LOPE DE VEGA, «Al doctor Matías de Porras, Corregidor y Justicia Mayor de la Provincia de Canta en el Perú», *Biblioteca de Autores Españoles*, XXXVIII (Madrid: M. Rivadeneyra, 1856), p. 410.

<sup>94</sup> LOPE, *ibíd.*, p. 410.

El cubano llega a asimilar y extender la línea inglesa al hacer de la figura el niño no un personaje documentador de la nostalgia paterna, sino una sólida presencia abierta a la connotación simbólica. Y es a través de Emerson que la figura infantil martiana alcanza la coloración expresiva propia del emblema ideológico. Cuando Martí presenta el pensador estadounidense al público hispanoamericano y anuncia lo más sustancial de su poesía, efectúa una selección literaria en la que comparten el mismo lugar de excelencia los poemas epigramáticos de los *Ensayos* (condensaciones del tema tratado), y la elegía «Threnody» cuyo protagonista es un niño: «Una augusta elegía, que llamó 'Threnodia' y es tal vez la expresión más sobria, grandiosa y sentida de dolor paterno que existe en lengua alguna» (XXIII, 305-306). La lectura martiana del tema infantil se proyecta así en tres direcciones: dos poéticas, la del poema «Threnodia» y la de los poemas introductorios a los *Ensayos* cuyo protagonista es el niño; y una prosística, la de los ensayos, donde la figura infantil se carga de contenido ideológico-simbólico. Examinémoslas.

#### 1. «THRENODY»

«Threnody» es uno de los poemas más célebres de Emerson. Lo escribió a raíz de la muerte de su hijo Waldo, ocurrida el 28 de enero \* de 1842, cuando el niño tenía cinco años. En la primavera de ese mismo año Emerson comienza a elaborarlo. Concluirlo, sin embargo, le llevará varios años. Aunque el aliento general de «Threnody» es marcadamente filosófico, es posible entrever el dictado lírico del hablante-padre al recordar al hijo desaparecido<sup>95</sup>. La voz paterna se dirige al hijo dándole un tratamiento elevado y exponiéndolo ante todos como ser superior. Lo valora en un juego de ternura solemne. Como en *Ismaelillo*, el protagonista adquiere una añadida identidad. Es «niño del paraíso», «niño jacintino», «niño maravilloso», «donoso niño», «pequeño capitán ino-

\* Curiosamente, Martí nació un 28 de enero de 1853.

<sup>95</sup> Este poema es analizado en detalle por W. BLAIR y C. FAUST, «Emerson's Literary Method», *Modern Philology*, XLII (nov., 1944), pp. 91-95.

cente», «elocuente niño», «truhán sabio y dulce», «hombre en brote»<sup>96</sup>. Pero en el poema inglés, el gobierno del niño sobre las voluntades adultas se ejerce a través de la voz:

*Aun bellísimas damas y barbados hombres,  
Que oyeron el dulce encargo,  
Tan gentil, sabio y grave,  
Se inclinan con gozo a su pedido  
Y dejan los asuntos del mundo pasar  
por un momento para compartir su juego cordial,  
O remendar el marco de mimbre de su vagón,  
Todavía tramando cómo el hambriento oído  
Esa encantadora voz otra vez pueda oír;  
Pues sus labios podrán bien proferir  
Palabras que son persuasiones (IX, 149-150).*

A diferencia del hablante martiano, quien mediante el posesivo «mi» mantiene el rescoldo afectivo de la locución íntima, en «Threnody» la elevación del niño tiene un carácter público inmediato. La autoridad infantil sobre el grupo social extrafamiliar afecta «damas y barbados hombres». Esta presentación abierta del niño al ruedo colectivo evoluciona convirtiéndose en papel cívico, cuyo intento es subversivo, pues llega a echar por tierra el caduco orden universal. El pequeño hombre instaaura otro distinto. Como diminuto demiurgo estrena una época dinamizada por la celebración del hecho mismo del recomienzo. Porque se empieza a escrutar la historia a través de los ojos del niño, es posible entender

<sup>96</sup> Un antecedente importante de esta elevación romántica del niño es *The Prelude* de W. Wordsworth. La perfección de la infancia se constituye en modelo de plenitud humana; el niño, en contraste con el adulto, representa al hombre completo:

*Nuestra simple infancia se sienta en un trono  
Que tiene más poder que todos los elementos.*

(Libro V, vv. 532-533)

*Dejad que pocas palabras lo pinten: este Niño, no es Niño  
Sino Hombre enano; en conocimiento, virtud, pericia;  
En lo que no es, y en lo que es,  
Sombra de la más alta marea de un hombre completo.*

(Libro V, vv. 294-297)

WILLIAM WORDSWORTH, *The Prelude* (London: Oxford University Press, 1947).

la realidad como perpetua inauguración en la que todo el conglomerado sociopolítico vigente queda cuestionado:

*Un genio de alcance tan fino,  
Que contempló el sol y la luna  
Como si fueran parte de sí,  
Y, preñado con su pensamiento mayor,  
Puso el orden antiguo en duda (IX, 153)<sup>97</sup>.*

Los ojos del niño son un centro lúcido, indicador de las posibilidades mayores de su inteligencia. Sus ojos, por ver más, orientan:

*Los más gentiles guardianes notaron serenamente  
Su temprana esperanza, su semblante liberal;  
Recibieron consejo de sus ojos guiadores (X, 150).*

Asímismo, los ojos del niño son oráculo. En ellos ya está inscrito el futuro:

*Niño que hizo querida la casa del padre,  
En cuyos profundos ojos  
Los hombres leyeron el bienestar de los tiempos por venir,  
(IX, 154).*

Por su parte, el hablante martiano compara los ojos del niño a astros luminosos. Retoma la significación inglesa, pero preserva el tono íntimo de la locución al desear tener al hijo cerca. Le confiesa:

*Yo sé que tus dos ojos  
Allá en lejanas  
Tierras relampaguean,  
.....  
Pudiera con mi mano,  
Cual si haz segara*

<sup>97</sup> Emerson amplía la identificación niño-demiurgo en «The Method of Nature»: «La historia del génesis o de la antigua mitología se repite a sí misma en la experiencia de cada niño. El es también un demonio o dios lanzado a un caos particular, donde se afana incesantemente por dirigir las cosas del desorden al orden» (I, 206). La figura del niño en *Ismaelillo* juega una función ordenadora similar.

*De estrellas, segar haces  
De tus miradas (XVI, 38).*

Como vemos, tanto en el texto inglés como en el castellano la voz poética centra la atención en determinadas zonas del cuerpo del niño. En otro lugar, el hablante emersoniano recupera al niño ido vislumbrando parte de su cuerpecillo, los pies:

*¿Y adónde ahora, mi truhán sabio y dulce,  
Oh, adónde tienden tus pies?*

Y más adelante:

*pero los pies  
De lo más hermoso y dulce  
De la juventud humana ha dejado la colina (IX, 151-152).*

En *Ismaelillo* la observación de los pies es también acto de reverencia. El padre besa los pies del niño en el poema «Mi caballero»:

*Y yo besaba  
Sus pies pequeños (XVI, 25).*

Semejante actitud de adoración se advierte en «Penachos vívidos»:

*Así mis pensamientos  
Rebosan en mí vívidos,  
Y en crespas espumas de oro  
Besan tus pies sumisos (XVI, 36).*

Ambos autores emplean la comparación elogiosa para exaltar al hijo («little captain innocent», «mi reyecillo»). Sin embargo, en determinados momentos recurren a vocablos negativos con el mismo propósito. En «Threnody» el hijo es un «truhán». Mediante el efecto antifrástico la relación entre hijo y padre se enciende de candorosa ternura. Retomemos el pasaje traído ya a colación:

*¿Y adónde ahora, mi truhán sabio y dulce,  
Oh, adónde tienden tus pies?*

En *Ismaelillo* este procedimiento transforma el dominio amoroso que el niño ejerce sobre el padre convirtiendo al pequeño en déspota: «Mi tirano». En el poema «Rosilla nueva» se desarrolla el proceso al máximo. El padre echa en cara al hijo su deslealtad y expresa así, del modo más efectivo, una cariñosa dependencia:

*¡Traidor! ¿Con qué arma de oro  
Me has cautivado?  
Pues yo tengo coraza  
De hierro áspero (XVI, 53).*

La dinámica poética de agigantamiento del hijo está sujeta a ciertas pausas. En ellas el niño deja de ser una realidad magnificada y recobra su usual estatura; abandona su agredada invulnerabilidad y se muestra como una realidad frágil. Esta reducción de la figura infantil queda expresada al comparársele a una ave. En «Threnody» la muerte doblega al niño:

*Cuando entregaste tu aliento inocente  
En espasmos de ave hasta la muerte (IX, 151).*

Paralelamente, en *Ismaelillo*, el niño es una tórtola blanca, negligentemente pisoteada en el frenesí reinante en un salón de fiesta. El padre, que es testigo de la acción consumada, expresa su censura disociándose del grupo adulto:

*Yo fiero rehúso  
La copa labrada;  
Traspaso al sediento  
La alegre champaña;  
Pálido recojo  
La tórtola hollada;  
Y en su fiesta dejo  
Las fieras humanas (XVI, 50).*

## 2. POEMAS EPIGRAMÁTICOS

En los breves poemas que encabezan los ensayos de Emerson, el personaje infantil frecuentemente funciona como símbolo del texto. Representa la realidad de modo figurado y a la vez la trasciende haciendo asequible no sólo lo fenoménico existente, sino el deber ser. Su versatilidad y «aper-

tura» connotativa debió inspirar a Martí. Por ejemplo, el poema que introduce el ensayo «Experience», se vale de una situación cotidiana (un niño que se encuentra entre un grupo adulto), para hacer una parábola sobre la vida. El pequeño, sin malicia alguna, ingresa en el astuto mundo de los mayores y queda desconcertado. Su relación espontánea con la realidad es distinta a la de la gente que lo rodea, pues carece de doblez. Experimenta un aislamiento doloroso, y en la desazón de su ignorancia aparece un personaje protector. La Naturaleza misma es quien le revela la realidad de entre las apariencias. Su sapiente maestra le hace ver lo artificioso de la conciencia adulta y lo reubica en el centro del universo humano:

*A los amos de la vida, a los amos de la vida,  
Los vi pasar,  
En su propio disfraz,  
Gordos y sombríos,*

.....  
*Unos de verse, otros de adivinarse,  
Marcharon de este a oeste:  
Hombre pequeñito, el menor de todos,  
Entre las piernas de sus altos guardianes  
Paseó con asombrada mirada:  
Lo tomó de la mano la Naturaleza querida;  
La amada Naturaleza, fuerte y amable,  
Susurró, '¡Querido, no te preocupes!  
Mañana se pondrán otro semblante,  
¡El fundador eres tú! ¡Ellos tu descendencia!' (III, 43).*

El pasaje inglés se extiende en castellano en el poema «Mi reyecillo», donde se lleva a cabo un enjuiciamiento semejante de la conciencia adulta. El conjunto institucional creado por el hombre es invalidado en cuanto suscribe y promueve un conjunto equivocado de valores. «Los amos de la vida» son vistos por Martí como pequeños reyezuelos ante los cuales los hombres se postran maquinalmente. La humanidad toda sufre un extraño dominio y unánimemente sirve al «Rey amarillo»:

*Los persas tienen  
Un rey sombrío;*

*Los hunos foscos  
Un rey altivo;  
Un rey ameno  
Tienen los iberos;  
Rey tiene el hombre,  
Rey amarillo:  
¡Mal van los hombres  
Con su dominio! (XVI, 33) <sup>98</sup>.*

El padre-narrador, en cambio, crea un cosmos nuevo alrededor del hijo virtuoso. Sabiéndose hijo de su hijo, se hace vasallo de éste. Instaure así un orden de valores sostenido por la figura infantil desprovista de artificio o añadido alguno:

*Mas yo vasallo  
De otro rey vivo,  
Un rey desnudo,  
Blanco y rollizo (XVI, 33) <sup>99</sup>.*

El poema de Martí no concluye en una exclamación afirmadora de la capacidad fundacional del niño («¡El fundador eres tú! ¡Ellos, tu descendencia!»), sino con una advertencia. Se previene al niño contra una asimilación irreflexiva del mundo que los adultos le legan. El hablante, retomando su oficio de padre, llama al hijo a la virtud:

*Mas si amar piensas  
El amarillo  
Rey de los hombres,  
¡Muere conmigo!*

<sup>98</sup> IVAN A. SCHULMAN en su libro *Símbolo y color en la obra de José Martí*, dedica todo un apartado al análisis del simbolismo del color amarillo. Dice al respecto: «El tono general de este símbolo cromático señala decadencia, muerte, melancolía o impureza moral... va identificado a cuanto tiene de craso y materialista la vida humana, y queda personificado en la metáfora *Rey Amarillo*», pp. 409-411.

<sup>99</sup> Es conveniente hacer notar que, en sus ensayos, Emerson ya había hablado del niño como rey: «El bebé recibe una deferencia y un halago tales que sólo los reyes reciben cuando adultos» (VIII, 81). Y en el ensayo «Success» dice refiriéndose al niño: «El es el rey que soñó que era» (VII, 298).

*¿Vivir impuro?  
¡No vivas, hijo! (XVI, 34) <sup>100</sup>.*

En el poema «Life», introducción al ensayo «Success», el encargo martiano de ser «puro», es planteado por Emerson como deber de continuar el ejemplo del padre. La fidelidad del hijo a la voluntad paterna se proclama visualmente mediante la desnudez corpórea. Como en «Mi reyecillo», la carencia de ropaje es símbolo de verdad:

*Pero si te empeñas en hacer lo óptimo,  
Sin remisión, sin descanso,  
.....  
Si vas como quien eres,  
Estando sano o enfermo,  
Si procedes como hijo de tu padre,  
Si no usas máscara o mentira  
Comportándote pura y desnudamente (VIII, 182).*

«Promise», poema introductor al ensayo «Nominalist and Realist», presenta al niño como imagen preanunciadora del hombre pleno. El niño es un modelo adánico arquetípico, es decir, actualiza y expresa las cualidades humanas apuntándolas hacia una meta de perfección suma, sin abandonar su propia condición de hijo. Se constituye en momento anterior y posterior de un ciclo que sobrepasa al ser adulto. El niño no prolonga únicamente, sino que rehace la desgastada existencia del padre. Esta concepción ascendente del proceso generativo posee intrínsecamente una opción epistemológico-histórica orientada hacia el futuro. El niño es agente de una evolución meliorativa; adviene un hombre nuevo:

*En mil injertos remotamente transplantados  
El fruto paterno sobrevive;  
Así, en los millones de recién nacidos,  
Vive el perfecto Adán (III, 223).*

<sup>100</sup> Una admonición semejante expresa Emerson en su ensayo «Prudence»: «El ingenio debe ser hijo del ingenio y todo niño debe ser inspirado por él; pero ahora no puede predecirse en ningún niño, y en ninguna parte es éste puro» (II, 231).

En la voz poética de *Ismaelillo* vibra esta concepción antropológica ascendente, por la que el ser tiende a reactualizarse constantemente. El poema «Musa traviesa» dibuja una escala de todo lo viviente. Dentro de la misma especie hay quienes realizan mejor el proyecto humano; éstos se hallan en lo alto:

*Seres hay de montaña  
Seres de valle,  
Y seres de pantanos  
Y lodazales (XVI, 27).*

En este poema, el niño es también modelo de plenitud humana. Inspira y remonta poéticamente al padre hacia lo alto, produciendo en el proceso una transformación completa del espacio. Si se tiene en cuenta el ensayo «Emerson», dicha mutación resulta familiar. El universo se convierte en templo:

*Me siento, cual si en magno  
Templo oficiase;  
.....  
Cual si el sol en mi seno  
La luz fraguase;  
¡Y estallo, hiervo, vibro,  
Alas me nacen! (XVI, 28).*

La posibilidad de cambio y de acceder a un mundo superior de coherencia y pureza sumas, lleva al padre a comprender mejor cómo se completa este ciclo que él mismo origina: su hijo revierte en él su capacidad generativa. De una manera menos filosófica y más visual que la de Emerson, Martí exclama:

*¡Hijo soy de mi hijo!  
¡El me rehace! (XVI, 31) <sup>101</sup>.*

<sup>101</sup> En el ensayo «Old Age», Emerson muestra cómo el niño se constituye en padre de su padre: «Si miramos a los ojos de la persona más joven algunas veces descubrimos que ahí hay alguien que ya conoce lo que penosamente se le trata de enseñar; existe en él aquello que es el ancestro de todo lo que le rodea: este hecho lo expresan los Vedas indios cuando dicen, 'Aquel que puede discriminar es el padre de su padre'» (VII, 317).



Pero el poema más importante, entre los empleados por Emerson para introducir sus ensayos, es «The Poet» pues allí establece una indisoluble conexión entre la figura del poeta y la del niño. El poeta que vemos transitar por los ensayos de Emerson es en su identidad esencial un infante alado que flota sobre todo. Sus luminosos ojos penetran los misterios profundos de la naturaleza:

*Un niño arisco y salvajemente sabio  
Prosiguió el juego con gozosos ojos,  
Estos, como meteoros, escogieron su camino  
Y hendieron la oscuridad con rayo propio:*

.....  
*A través de hombre, y mujer, y mar, y estrella  
Vieron la danza de la naturaleza avanzar lejos;  
A través de mundos, y razas, y términos, y tiempos  
Vieron orden musical, y consonantes rimas (III, 1) <sup>102</sup>.*

La versión más larga del poema ofrece rasgos comparables con *Ismaelillo*. El niño se caracteriza por su poder de afectar el medio circundante. Restaura la consistencia de las cosas transfiriendo una cualidad melódica que emana de sí al contorno:

*Erguido por el camino de la fama  
Con pasos sonoros llegó el poeta;  
Nacido y criado en milagros,  
Con campanillas de oro sus pies calzados,  
Repicó el suelo donde pisó  
Como si vidrio y acero el polvo fuera.  
Donde quiera que fue el galante niño  
A cada cosa un sonoro nombre echó (IX, 309).*

El personaje muta el paisaje con su presencia tanto en el discurso inglés como en el castellano. En el poema «Valle lozano», el niño rehace un topos deteriorado no por medio de una virtud sonora, sino de una luminosa regenerativa:

*Dígame mi labriego  
¿Cómo es que ha andado*

<sup>102</sup> Similar asociación de los ojos y la luz se vio en el poema martiano «Hijo del alma».

*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? (XVI, 51) <sup>103</sup>.*

### 3. LOS ENSAYOS

Un último campo de acción de este cotejo bilingüe son los ensayos emersonianos donde la figura del niño juega un papel importante. El texto que mejor invita a una comparación temática con *Ismaelillo* es «Domestic Life» («La vida doméstica»), incluido en el volumen *Society and Solitude*, que Martí conocía bien, como consta en el artículo suyo publicado en *La Opinión Nacional*, el 23 de mayo de 1882 (XXIII, 303-306). El indicio más revelador de su detenida lectura de «Domestic Life» es el hecho de parafrasear uno de sus pasajes para iniciar su famoso ensayo «Nuestra América». Martí, como Emerson, recurre a un ejemplo tomado de la realidad, el aldeano, para expresar una problemática más vasta derivada de una percepción parroquial y estrecha del mundo. «Nuestra América» se inicia con esta línea célebre: «Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea» (VI, 15), que recoge el pensamiento de Emerson consignado en «Domestic Life»: «Nunca llegamos a ser ciudadanos del mundo, sino que todavía somos aldeanos, creídos de que cada cosa en su nimio pueblo es un poco superior a las de cualquier otra parte» (VII, 124-125). Aparentemente, la crítica no ha reparado que en este importante ensayo de Martí, el escritor sigue en

<sup>103</sup> En el ensayo «Resources», la tierra espera ser tocada por el dedo del hombre. El «arado» de Adán suscita una respuesta nítida de la naturaleza: «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).

cierta medida empleando la técnica de incorporar «lustres» que apreciamos al analizar el ensayo «Emerson».

En ninguna otra parte de su obra el escritor norteamericano describe tan detenidamente la constelación semántica del símbolo del niño como en los párrafos iniciales de «Domestic Life». Emerson desmonta sus diferentes matices significativos, dejándonos ver cómo en el discurso inglés germina ya el universo poético de *Ismaelillo* y aparece esbozado el retrato literario del pequeño protagonista martiano. Las primeras páginas del ensayo son una verdadera cantera literaria:

La perfección de la providencia es reconocible fácilmente a través de la infancia...

Bienvenido a los padres el enclenque luchador, fuerte en su debilidad, sus pequeños brazos más irresistibles que los del soldado...

Sus nada quejumbrosos lamentos cuando eleva la voz a lo alto, o más hermoso, el niño sollozante, —el rostro todo aflicción líquida, sorbiendo sus propias lágrimas, —ablanda todos los corazones a la piedad, y a gozosa y clamorosa compasión. El pequeño déspota pide tan poco que toda razón y naturaleza están de su lado...

Su carne es carne de ángeles, toda viva...

Llevadlo afuera, —es abrumado por la luz y por la extensión de los objetos naturales, y queda silencioso...

Desconfiando de la destreza de sus pequeñas piernas, desea montarse en los cuellos y hombros de toda carne. El pequeño hechicero nada puede resistir, —ni mayoría de edad, ni gravedad de carácter; tíos, tías, abuelos, abuelas, le son presa fácil: él no se conforma a nadie, todos se conforman a él; todos le hacen cabriolas y bocas y le parlotean y le gorjean. Galopa en los hombros más fuertes y tira del cabello de cabezas laureadas. Camina diariamente entre maravillas: fuego, luz, oscuridad, la luna, las estrellas, los muebles de la casa, el rojo caballo de lata, los sirvientes, quienes como recias madres adoptivas lo acariñan y alimentan, los rostros que reclaman sus besos, lo absorben a su vez; sin embargo, cálido, alegre, y con buen apetito, el pequeño soberano los rinde sin saberlo; el nuevo conocimiento llega a formar parte de la vida de hoy y se convierte en la posibilidad de más. La rosa silbante es un evento nuevo; el jardín lleno de flores es de nuevo Edén para el pequeño Adán (VII, 103-105).

Aquí vemos también el poder creador de Martí: convertir en discurso poético autónomo el corpus semántico de estas líneas. Martí, apoyándose en una noción precisa de escritura, ve la prosa de Emerson como una compendiosa textura capaz de múltiples desdoblamientos o, mejor, como materia prima de la creación literaria. Pone en práctica su observación sobre el discurso emersoniano: «cada una de estas sentencias pudiera dar margen a otro libro» (XXIII, 305).

Al adoptar una perspectiva parafrástica afín y disponer «Domestic Life» de modo que opere como lente magnificador en la lectura de *Ismaelillo*, se distinguen segmentos textuales equivalentes, que por su simetría actúan como «momentos» emersonianos incorporados a la tirada poética de Martí. Veamos los más importantes:

1. *niño/montar/hombros*. El niño que Emerson describe muestra su imperio juguetero trepándose sobre los hombros fuertes de los adultos: «Desconfiando de la destreza de sus pequeñas piernas, desea montarse en los cuellos y hombros de toda carne... Galopa en los hombros más fuertes». ¿Cómo desconocer la poetización de estas líneas en los pasajes de *Ismaelillo*, donde el niño adopta repetidas veces un comportamiento similar? «Sueño despierto» proporciona el siguiente ejemplo:

*Monarca de mi pecho,  
Montado alegremente  
Sobre el sumiso cuello.  
¡Un niño que me llama  
Flotando siempre veo!* (XVI, 22).

En «Mi reyecillo», el padre cruza el mar con el niño al hombro:

*Sea mi espalda  
Pavés de mi hijo;  
Pasa en mis hombros  
El mar sombrío* (XVI, 34).

El pequeño, ahora guerrero alado, hace una pausa en el combate y se posa en los hombros del padre. Así se le ve en «Tábanos fieros»:

*Detiéndose, ondea, deja  
Rumor de alas de ave:  
Ya mis cabellos roza;  
Ya sobre mi hombro párase (XVI, 48).*

La referencia al texto de Emerson es aún más clara en el poema nombrado por Martí explícitamente «Sobre mi hombro»:

*Ved: sentado lo llevo  
Sobre mi hombro:  
¡Oculto va, y visible  
Para mí solo! (XVI, 42).*

El pequeño hijo, invisiblemente presente gracias a un pacto afectivo, conforta y sostiene anímicamente al padre:

*Cuando en medio del recio  
Camino lóbrego,  
Sonrío, y desmayado  
Del raro gozo,  
La mano tiendo en busca  
De amigo apoyo,  
Es que un beso invisible  
Me da el hermoso  
Niño que va sentado  
Sobre mi hombro (XVI, 42)*

2. *niño/tirar/cabellos*. Tanto Emerson como Martí presentan un infante cuyo imparable juego anula la distancia respetuosa que suele separar a los niños de los mayores. Un cariñoso halón de pelos convierte al padre y al hijo en cómplices lúdicos. La expresión de Emerson «tira del cabello de cabezas laureadas», se transforma y crece al ser retornada por Martí. En «Mi caballero», el niño montado sobre el pecho del padre juega al «caballito» y le atrapa los cabellos a modo de riendas:

*Por las mañanas  
Mi pequeñuelo  
Me despertaba  
Con un gran beso.  
Puesto a horcajadas*

*Sobre mi pecho,  
Bridas forjaba  
Con mis cabellos (XVI, 25).*

3. *niño/ser/ángel; carne/ser/viva*. Además de emplear ambos textos una locución laudatoria centrada en atributos reales y guerreros («príncipe enano», «mi tirano», «mi reyecillo», «desnudo guerrero», «batallador volante»; «punny strugler», «small despot», «little sovereign»), puede observarse un empleo paralelo de la analogía niño/ángel. El segmento de «La vida doméstica», «Su carne es carne de ángeles, toda viva», halla expresión castellana en el poema «Musa traviesa», evocando un comportamiento abiertamente juguetón:

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

El hablante exalta la blancura de las carnes del niño:

*¿Son éstas que lo envuelven  
Carnes o nácares? (XVI, 31).*

Y muestra su asombro al descubrir el efecto vivificante y restaurador de la criatura:

*¡Hijo soy de mi hijo!  
¡El me rehace! (XVI, 31).*

4. *niño/llorar*. El hablante martiano, empeñado en reproducir literariamente su diálogo interior con el poeta norteamericano, deja entrever las pausas inglesas de su poemario. Reelabora el discurso de «La vida doméstica» sometiéndolo a una distinta temperatura lírica. En «Amor errante» superpone la analogía niño/ángel a la del sollozo descrita por Emerson («el niño sollozante, —el rostro todo aflicción líquida, sorbiendo sus propias lágrimas, —ablanda todos los corazones a la piedad y gozosa y clamorosa compasión»), pero cargándola con un nuevo valor dramático,

la acción. La descripción en prosa del llanto se transforma en narración en el poema de Martí:

*Y llora el blanco  
Pálido ángel:  
¡Celos del cielo  
Llorar le hacen,  
Que a todos cubre  
Con sus celajes!  
Cierra, y ampárase  
De ellas el rostro  
Inconsolable (XVI, 51) <sup>104</sup>.*

5. *niño/[transformar]/campo*. Siguiendo este proceso de forja continua, Martí reformula con nuevos giros la sentencia «El jardín lleno de flores es de nuevo Edén para el pequeño Adán». Vemos a Ismaelillo-labriego (asimismo descendiente de «Adam»/«Man of the Farm» presente en los escritos de Emerson), regenerando el espacio circundante, a la vez que, mediante una alegorización del topos deteriorado, prepara el escenario del encuentro con el padre. El valle oscuro, inhóspito y árido se ha convertido en lugar ameno, jardín florido, fértil y luminoso. La presencia fugaz del niño-labrador ha creado un nuevo Edén. A esta luz adquiere nuevo valor el poema «Mi labriego», ya citado:

*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? (XVI, 51).*

<sup>104</sup> Entre los dibujos que adornan el poemario, diseñados por el propio Martí, se encuentra uno que representa a un niño sollozante, cubriéndose el rostro con un paño (XVI, 52).

6. *rosa (niño)/ser/nueva*. El tema del lugar ameno establece un contrapunto notable entre la expresión de Emerson «La rosa silbante es un evento nuevo» y el poema martiano «Rosilla nueva». Al poetizar este fragmento inglés, Martí compara al niño a un brote florido que por su novedad y hermosura sorprende al transeúnte y lo obliga a desentenderse del contorno. El padre, despojado de su recia sensibilidad («yo tengo coraza / de hierro áspero. / Híela el dolor: el pecho / trueca en peñasco»), se transforma literariamente en fiel mastín y hace cabriolas a su amo:

*Y cual lebrez sumiso  
Busca saltando  
a la rosilla nueva  
Del valle pálido (XVI, 51).*

Se ha de recordar el similar proceso de rendición frente al niño descrito por Emerson en «Domestic Life». Las personas mayores, obligadas a abandonar su aire adusto, se convierten en compañeros de juego del niño: «El no se conforma a nadie, todos se conforman a él; todos le hacen cabriolas y bocas y le parlotean y le gorjean.»

7. *niño/pisar/muebles*. Finalmente, la descripción del porte del niño establece una secuencia común en ambos textos. Emerson visualiza al niño desplazándose entre elementos naturales que lo sobrepasan («fire», «light», «darkness», «the moon», «the stars»), o entre simples objetos, los muebles de la casa («the furniture of the house»), los cuales resultan enormes contrastados con la figura del niño. El «little Pharisee» emersoniano avanza entre ellos con porte real («little sovereign»), consciente de que todo le está sujeto. En *Ismaelillo*, por su parte, el infante impera sobre el contorno, pero su campo de acción es más específicamente doméstico e íntimo. Ingresa al estudio del padre y allí observamos sus acciones en detalle:

*Allá monta en el lomo  
De un incunable;  
Un carcaz con mis plumas*

*Fabrica y átase;  
Un sílex persiguiendo  
Vuelca un estante (XVI, 29).*

El niño, obrando a su arbitrio, llega a estropear el taller intelectual del padre. Con gesto triunfante se sube al escritorio y procede impunemente. El padre, lejos de ensombrecerse, lo contempla gozoso y celebra:

*Venga, venga, Ismaelillo:  
La mesa asalte,  
Y por los anchos pliegues  
Del paño árabe  
En rota vergonzosa  
Mis libros lance,  
Y siéntese magnífico  
Sobre el desastre (XVI, 30)*

Con destreza similar a la de los recónditos artesanos andinos que aún codifican en las fibras y tintes de sus tejidos el paisaje cultural de la zona a que pertenecen, así la voz latinoamericana del hablante martiano ha estampado en su texto los momentos más intensos de su recorrido por la obra de Emerson. Mediante un léxico específico (hebras escogidas), deja permanentemente entretejidos *Ismaelillo* y «Domestic Life» y hace de la paráfrasis un modelo de escritura en la que el discurso poético aparece abierto a un texto y a un momento anteriores, en este caso a la lectura neoyorquina de la obra de Emerson. El magma donde ebullean los símbolos puestos en juego en inglés y en castellano es la figura infantil (niño-guerrero-rey), pero, además, el paralelismo lingüístico revela el recurso a un código común que, en el caso de Martí, resulta por lo general más activo. Podría resumirse así:

A. Nivel de las acciones:

1. niño/montar/hombros  
boy/ride/shoulders
2. niño/forjar/riendas (cabellos)  
boy/pull/hair

3. niño/llorar  
child/[is]/sobbing
4. (niño) labriego/[transformar]/campo  
garden/is/Eden  
boy/is/Adam
5. niño/rehacer/padre  
flesh/is/alive
6. niño/[pisar]/muebles  
boy/walk/furniture

B. Nivel de los estados:

1. niño/[ser]/ángel  
carne/[ser]/nácár  
boy/is/angel
2. rosa (niño)/[ser]/nueva  
rose/is/new

La fuente emersoniana de *Ismaelillo* contribuye a esclarecer, asimismo, el carácter arábigo-oriental del poemario. Como se verá, al incluir en el texto motivos orientales dibujados por él mismo, Martí trata de desconectar visualmente el discurso poético de su contexto occidental e incluirlo en otro desconocido, árabe. Su empeño transculturador, asociado a su decisión de renombrar literariamente al niño, excede el mero efecto estético y devela un estrato ideológico. De igual manera que Emerson inscribe poéticamente al pequeño Waldo en un contexto hebreo para someter a examen la circunstancia social norteamericana del siglo XIX y obligarnos a pensarla unida a un futuro mejor, Martí, en su papel de vigía latinoamericano, dota a su hijo José de una identidad árabe, dando un similar toque de alerta social para el sur del continente. Consciente de la marcha ascendente de la historia, sitúa a su Ismael dentro de un tiempo cualitativamente superior, radicalmente diferente al suyo propio:

Porque es necesario que ese hijo mío, sobre todas las cosas de la tierra, y a la par de las del cielo y ¡sobre las del cielo!, amado; ese hijo mío a quien no hemos de llamar José sino Ismael no sufra lo que yo he sufrido (XXI, 216).

Los tanteos explicativos de esta acción insurrecta, ajenos al compromiso intelectual de Martí con Emerson, han corrido el riesgo de tolerar la divagación. Angel Augier en su «Introducción» a *Ismaelillo*, ha expuesto las siguientes hipótesis: a) la de Gonzalo de Quesada y Miranda: ateniéndose al pasaje bíblico, indica que «Ismaelillo» evoca la ardua situación de Ismael, hijo de Abraham y Agar, tronco de los árabes cuya misión es la de «ser fuerte» contra el destino; b) la de Ezequiel Martínez Estrada: basado en el significado etimológico de los nombres bíblicos establece una comparación con la vida íntima de Martí: «El drama conyugal está simbolizado en el nombre de Ismael (en hebreo: 'Dios oyó') que pone a su hijo... y, consecuentemente, el de Agar a la mujer!... ¿Qué analogía o coincidencia (símbolo) halló Martí en la situación de esa familia patriarcal de desterrados, en la mujer que parte al desierto de Bersabee (Génesis XXI, 14), que puede ser Cuba, y en el hijo que habría de ser, abandonado por el padre, jefe del pueblo ismaelita o agarenos?». c) la de la escritora Mary Cruz: ve en el título del libro una alusión a los polos del conflicto en que se desarrolla la lucha libertaria que promovía Martí: «Agar era Cuba, Sara, España; Ismael, el propio Martí; e Ismaelillo, el descendiente de Ismael»<sup>105</sup>.

Sin desdeñar los elementos biográficos con los que el simbolismo bíblico de *Ismaelillo* pueda estar cargado, es necesario dar cabida a un criterio interpretativo diferente, abarcador de las lecturas martianas de la obra de Emerson, en concreto, de sus ensayos. Martí como sabemos, conoció «Man the Reformer» («Hombre, el Reformador»), ensayo particularmente importante en cuanto anunciador de *Ismaelillo*. Emerson organizó este texto en torno a un eje simbólico infantil. La figura del Reformador, guerrero árabe, es un niño desnudo. El pensador norteamericano, al detectar un trasfondo de inercia social en el proceso de expansión económica de Estados Unidos a mediados del ochocientos, anticipa la emergencia paulatina de un inesperado producto: el amorfo poblador

<sup>105</sup> AUGIER, «Introducción», p. 182.

de la ciudad. Frente a un hombre embotado por el habitat feñicio de la urbe contemporánea, contrapone otro, un hombre despierto, cuya estirpe adánico-rural le permite funcionar como agente de cambio social. Este hombre es el Reformador. Emerson, en su análisis, observa cómo la economía de mercado en su implantación más cruda genera una parálisis interior que sofoca el impulso idealista y virtuoso de la generación joven norteamericana:

Las ocupaciones del comercio no son intrínsecamente inaptas para el hombre, o menos geniales para sus facultades; pero éstas están ahora en su curso general tan viciadas de negligencias y abusos en los cuales todos tomamos parte, que requiere más vigor y recursos de los que pueden esperarse en todo joven el obrar bien en ellas; se encuentra perdido en ellas; no puede en ellas mover la mano o el pie...  
... debe sacrificar todos los brillantes sueños de la niñez como sueños; debe olvidar las oraciones de su infancia y debe colocarse las bridas de la rutina y el regalo (I, 231).

Ve proyectarse este estado de cosas en las áreas con las que Estados Unidos ha establecido su comercio exterior. Para ejemplificar esto, recurre, por su inmediatez geográfica, al caso de Cuba, patria de Martí, donde para abastecer el mercado norteamericano se elimina al campesino. Emerson denuncia cómo el descontrol incuestionado de la economía de mercado llega a generar cierto grado de genocidio:

En la isla de Cuba, además de las abominaciones comunes de la esclavitud parece que sólo se compran hombres para las plantaciones, y de esos miserables hombres solteros muere anualmente uno de cada diez para proveernos de azúcar. Dejo para los que tienen conocimiento la parte de negligencia en nuestras aduanas; no inquiriré sobre la opresión de los marineros; no me entrometeré en las costumbres de nuestro comercio minorista. Yo acepto el hecho de que el sistema general de nuestro comercio (aparte de los aspectos más deplorables que, espero, sean excepciones denunciadas y no compartidas por ningún hombre respetable) es un sistema de egoísmo; no está dictado por los altos sentimientos de la naturaleza humana; no está medido por la exacta ley de reciprocidad, mucho menos por sentimientos de amor y heroísmo, sino que es un sistema de desconfianza, de encu-

brimiento, de superior astucia, no de dar, sino de aprovecharse (I, 132).

En uno de los momentos más corrosivos de su análisis, cuestiona la institución misma de la propiedad privada, basada en la acumulación de bienes: «El rastro de la serpiente alcanza todas las profesiones lucrativas y prácticas del hombre... la dañina costumbre alcanza toda la institución de la propiedad, hasta nuestras leyes que la establecen y protegen parecen no ser asunto de amor y razón, sino de egoísmo» (I, 233-234). Ve la sociedad organizándose en torno al valor mercantil. Debido a la creciente división del trabajo, el propósito lucrativo empieza a funcionar como foco centralizador y devastador de las relaciones humanas, porque «para ganar dinero suficiente para comprar, uno requiere una especie de concentración hacia el dinero, que equivale a venderse a sí mismo por cierto número de años». Al cuestionar la situación de los Estados Unidos, Emerson no busca renegar de ella sino cambiarla, impulsándola hacia adelante. Avizora la necesidad de superación como una gran campaña de corte espiritual cuyo inicio se asemeja a la conversión interior. Convencido de que es necesario «despertar» al hombre, lo insta a recuperar sus ancestrales vínculos con la naturaleza, entrando en intercambio con ella mediante el esfuerzo físico que requiere el trabajo manual, «el cual nunca se hace obsoleto». Así, el hombre moderno se pone en camino de recobrar su estatura interior y se sitúa con sentido en el mundo: «todo hombre debe estar de pie en relaciones primarias con el trabajo del mundo» (I, 229). Y hacia el final de su análisis yergue frente al hombre burgués al «reformador», «bravo», «sabio» y «sincero», «todavía no embridado por el equipo social para arrastrarnos a todos a las raíces de la costumbre» (I, 250). Nos describe al reformador como guerrero árabe; individuo nómada, habitante del desierto que para subsistir debe estar en constante estado de alerta y dispuesto a poner a prueba sus facultades físicas y mentales. Su género de vida le obliga a desprenderse de lo accesorio y a valerse con lo mínimo. Al hacer transitar este frugal mensajero por la ciudad contemporánea, pone en circulación un

valor no convenido en el mercado: la fe en un ideal. En medio de la laica paz de Occidente deja estallar el entusiasmo inspirador de la guerra santa:

Todo gran momento dominante en los anales del mundo es el triunfo de algún entusiasmo. Las victorias de los árabes después de Mahoma, quienes en unos pocos años, de un pequeño y humilde comienzo, establecieron un imperio más grande que el de Roma, es un ejemplo (I, 251).

Dos guerreros árabes anuncian al Reformador y a Ismaelillo, el niño guerrero de Martí. Uno, «El desnudo Derar, montado en una idea, [quien] resultó superior a una tropa de caballería romana» (I, 251), bajo cuya inspiración las mujeres árabes pelearon y vencieron a los soldados romanos. Miseramente equipadas y alimentadas, «Ellas fueron las tropas de la Templanza». El otro es Omar, cuyo báculo rinde al enemigo:

El cayado del califa Omar produjo más terror entre aquellos que lo vieron que la espada de cualquier otro hombre. Su dieta consistía en pan de cebada, la sal era su condimento; ... su bebida era el agua (I, 239).

La frugalidad árabe insta en la conciencia moderna la dinámica extraña de la paradoja. Por contagio se empieza a celebrar el triunfo de lo menor sobre lo mayor, de lo débil sobre lo fuerte, de lo simple sobre lo artificioso y forzado. Nada ejemplifica mejor este nuevo modo de percibir la realidad que el símbolo bipartito del guerrero árabe y el niño desarmado. Mediante la simbiosis árabe-niño, Emerson logra representar visualmente el carácter espiritual de la nueva actitud puesta en juego. La recuperación del hombre conlleva en el fondo un cambio de perspectiva. Es necesario ver y estar en el mundo como un niño desnudo:

El amor dotaría de un nuevo rostro a este agotado y viejo mundo en el que moramos como pagamos y enemigos por tanto tiempo, y confortaría el corazón ver cuán rápido la diplomacia vana de los hombres de estado, la impotencia de ejércitos, marinas, y frentes de defensa, serían reemplazados por el niño desarmado (I, 241-242).

En la tradición literaria de Nueva Inglaterra, que Martí heredó, el niño desarmado encabeza un batallón invisible cuya vela de armas manifiesta la magnitud del combate cívico y la situación de marginación, desventaja y aparente debilidad del reformador al iniciar un drástico cambio social:

Hemos de revisar el conjunto de nuestra estructura social, el Estado, la escuela, la religión, el matrimonio, el comercio, la ciencia, y explorar sus fundamentos en nuestra propia naturaleza (I, 248).

Este breve recorrido por el ensayo «Man the Reformer», muestra cómo el recurso a lo semítico en Martí no es fortuito, ni persigue un efecto meramente estético o documentador de su vida, sino que halla pleno significado en la crítica social que promueve. La mitología emersoniana de la paradoja trasfunde, valiéndose de la desnudez común, la figura del niño y la del guerrero árabe en un símbolo solidario único. Ambos personajes, invencibles en su debilidad reformadora, prefiguran a Ismaelillo. En su poemario, el entroncamiento semítico (no José sino «Ismael»), querido explícitamente por Martí, responde a una estrategia literaria paralela: efectuar con ojos latinoamericanos un examen social de la circunstancia histórica a fines del ochocientos. Desde esta nueva perspectiva se puede releer la prosa introductoria del poemario. Téngase presente que proviene de un sujeto cuyo trajines políticos le han llevado a palpar el auge financiero industrial en varias importantes ciudades, especialmente en Nueva York. Habla desde «las entrañas del monstruo» y, como Emerson, recurre al emblema infantil para conjurar la crisis contemporánea: «Hijo: Espantado de todo, me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti»<sup>106</sup>. «Ismaelillo», por su linaje, perpetúa la subversión so-

<sup>106</sup> La fe en el mejoramiento humano es un postulado coherente con lo que se podría llamar meliorismo cósmico. Emerson lo había expresado casi con idénticas palabras: «Notad el incesante esfuerzo en toda la naturaleza hacia algo mejor que las actuales creaturas: *mejoramiento en la naturaleza*, el único que permite y autoriza el mejoramiento en la humanidad» (I, 372).

cial de sus ancestros árabes. El desnudo Derar y Omar de vara patriarcal hechos «niño desarmado» por la pluma de Emerson, hallan eco en el «guardiancillo magnánimo», en el «batallador volante», de Martí. No hay tropa capaz de derrotar al hijo pequeño. Consecuente con esta línea de pensamiento, en *Ismaelillo* el hablante-padre no dramatiza poéticamente una lucha interior, individual. El antagonismo es con todo un contexto social adverso. En «Tábanos fieros» el padre, escoltado por el niño, advierte su campo de batalla, la ciudad:

*¡Y tú, moneda de oro,  
Por todas partes! (XVI, 43).*

Rebelde, lanza un desafío escarnecedor del venalismo imperante y aguijonea el conformismo social:

*¡De virtud mercaderes,  
Mercadeadme!  
Mató el Gozo a la Honra:  
Venga a mí, ¡y mate! (XVI, 43).*

Ha llegado el momento. El niño, separándose del padre, se lanza al aire, agigantándose. Despliega su poder de mago amigo y muestra en un instante su escondida capacidad destructiva:

*El vuelva en torno mío,  
El gira, él para, él bate;  
Aquí su escudo opone;  
Allí su clava blande;  
A diestra y a siniestra  
Mandobla, quiebra, esparce (XVI, 47).*

Vencido y espantado el enemigo, el niño recupera su dimensión usual. Como criatura alada se posa en los brazos del padre, quien celebra la victoria. El triunfo ha sido decidido por su minúsculo compañero de combate, el niño árabe emersionano:

*¡Ya la enemiga tropa  
Huye rota y cobarde!*



*¡Hijos, escudos fuertes,  
De los cansados padres!  
¡Venga mi caballero,  
Caballero del aire!  
¡Véngase mi desnudo  
Guerrero de alas de ave (XVI, 48).*

Es a la luz de la tradición literaria inglesa que el acto de renombrar al niño adquiere perspectiva histórica. Al recibir un nombre nuevo, el niño martiano se abre a un acto fundacional americano anterior. Se suma al rito continental de emancipación cultural de Europa. Una generación antes Emerson había anotado la «unicidad» del hombre del Nuevo Mundo en su diario personal, como el poder de dar nombre a la realidad espacial americana: «Adán en el jardín, yo he de dar nuevo nombre a todas las bestias del campo y a todos los dioses en el Cielo»<sup>107</sup>. Es en sintonía con este espíritu que Martí extiende el momento emancipador hacia Hispanoamérica y pone en la cresta de la ola histórica, que va de norte a sur, a su *Ismaelillo* árabe. La búsqueda de ruptura y recomienzo, figurativamente explícita en el cambio de nombre, se da en inglés y en castellano formando una secuencia. En «Threnody», por ejemplo, el pequeño Waldo es «niño-Rabino» y en «Domestic Life» se le designa «pequeño Fariseo». Martí por su parte, inicia el modernismo hispanoamericano con una exclamación gozosa; culmina este proceso de transformación adoptando abiertamente el nombre semítico:

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

El paralelismo temático-formal que es posible establecer entre *Ismaelillo* y los textos ingleses considerados no puede pasar por alto un gozne implícito, o sea, el pacto poético que Martí establece con Emerson. Ambos escritores se proponen anular la distancia entre un presente perfeccionable y un futuro no realizado aún, recuperándolos en un momento poé-

<sup>107</sup> Ver cita 11.

tico más consistente. Avistan al hijo ausente en la vida real (por la muerte o la separación) como una criatura leve, y otorgan a la imagen alada infantil la categoría de símbolo máximo, portador de toda su poética. Emerson en «The Poet» formula con precisión su visión del verso como progenie alada:

Cuando el alma del poeta ha alcanzado madurez de pensamiento, se desprende y envía de sí sus poemas o canciones —una progenie intrépida, vigilante, inmortal, que no está expuesta a los accidentes del desgastado reino del tiempo; un intrépido, vivaracho retoño, provisto de alas (tal fue la virtud del alma del que provienen), las cuales los llevan rápido y lejos, y los dejan impresos definitivamente en los corazones de los hombres (III, 23).

Martí, al hacer nacer su *Ismaelillo* bajo un encargo virtuoso («Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti»), pinta con fruición al pequeño en vuelo. Su «caballero del aire», su «batallador volante» que «flota» sobre todo, postula la condición alada de su poética. «Musa traviesa», uno de los poemas céntricos de *Ismaelillo*, dibuja el impulso creador como ser volador:

*¡Ah, musilla traviesa,  
Qué vuelo trae! (XVI, 26).*

La inspiración poética es comparable al gozo visual del éxtasis religioso, en cuanto tiene de salida etérea de sí. En esta literatura intracontinental al escritor transfigurado le nacen alas:

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

Sin embargo, el oficio del poeta, bajo este impulso, no es la pirueta evasiva; por el contrario, porta un mensaje heroico a los hombres, como Emerson quería:

*Pues ¿no saben los hombres  
Qué encargo traen?  
¡Rasgarse el bravo pecho,*

Vaciar su sangre,  
Y andar, andar heridos  
Muy largo valle (XVI, 27).

Esta relectura de *Ismaelillo*, efectuada en el contexto de la obra de Emerson, permite una mejor comprensión de la característica principal del poemario: la actitud del hablante-padre, quien valoriza la figura del niño haciéndola superior a él, constituyéndola en crítica del contexto mecanicista-mercantil de la época, y erigiéndola en símbolo de un hombre pleno que adviene. Tanto en «Threnody», como en los poemas «resúmenes» de Emerson, en los que el niño es protagonista, y en los ensayos considerados, «Domestic Life», «Man the Reformer», «The Poet», el escritor sigue una estrategia similar que revela el enorme trasfondo significativo del breve e íntimo poemario de Martí. El símbolo del niño, como lo hace ver el cotejo de la obra de ambos autores, ofrece un tratamiento paralelo cuyos rasgos más destacados son: la adjetivación laudatoria empleada por el hablante al referirse al niño; la concentración en privilegiadas zonas del cuerpo de éste para evocar más vívidamente su presencia; el empleo momentáneo de vocabulario negativo para lograr mediante la antífrasis un elogio más fuerte; la intercalación de pausas en las que el poeta reduce a su porte normal al niño y lo presenta frágil y vulnerable en relación al contexto social; la invalidación del modo adulto de ver la realidad, mediante la magnificación de la pureza, inocencia, desnudez, características del infante; la asociación del niño con la figura prototípica de Adán, derivándose de ésta una concepción antropológica meliorativa en la que el niño regenera al padre; la descripción del niño sentado sobre los hombros del padre, para representar visualmente su superioridad; la dignificación del niño mediante atributos reales y guerreros; la dotación de un poder restaurador y transformador al niño, que se manifiesta en el cambio operado sobre el espacio que lo rodea; la descripción de su imperio incuestionado sobre los adultos y sobre las cosas.

La sólida presencia de la figura del niño en la obra de Emerson, además de constituir el antecedente literario más

directo de la estrategia narrativa y de los modos expresivos que caracterizan a *Ismaelillo*, muestra la participación de ambos autores en una poética común: el verso visto como progenie alada, portadora de un mensaje fortificador a los hombres. En este sentido, no es una poética cerrada en sí misma, sino orientada hacia el oyente; si se quiere, es una poética conativa destinada a insertarse en el corazón de los hombres.

Por otro lado, es posible observar cómo la asimilación de motivos semíticos no obedece a un afán esteticista o recordatorio de un episodio biográfico, ni es sólo parábola del estado espiritual del autor, sino que responde a la intención concreta de erigir poéticamente un signo que haga presente y exprese las posibilidades más nobles del hombre en el contexto mecánico-mercantil de fines del siglo pasado. El niño, guerrero árabe desnudo, plantea un modelo humano más valedero que el impuesto realmente en la época, el del hombre ciudadano y burgués. La renominación del niño, Ismael por José, es coherente con esta estrategia general de ruptura y recomienzo, y explica más claramente el propósito martiano de dejar indicios de ella en el título del poemario.

Los vasos comunicantes entre la figura del niño en *Ismaelillo* y la simbología infantil elaborada por Emerson, ayudan a comprender la definición martiana acerca de la originalidad inserta al inicio del poemario. Se indigna contra un futuro cargo de plagio hecho por quienes simplemente vean en *Ismaelillo* una repetición de modelos literarios anteriores. Finalmente, el fino balance establecido entre escritura y lectura, proviene, como en el caso del ensayo «Emerson», de una noción de originalidad compatible con la cita (o sea, la incorporación de elementos literarios ajenos), por la que el autor, artísticamente emancipado, plasma conscientemente parte de sus lecturas en el acto de escribir. Ante una posible incompreensión del proceso creativo de *Ismaelillo*, Martí destaca el carácter personal del impulso poético:

Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal

como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he 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).

## IV

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».