

Capítulo VII

Orfeo en el Chimborazo, literatura, filosofía y cultura: el poeta (1844)

7.1. PREÁMBULO: EL PROFETA SOCIAL Y LOS OJOS TIRÁNICOS DEL NUEVO MUNDO

Emerson pertenece al tipo de los grandes predicadores, tiene más de inspirado que de lógico, más de profeta que de sabio.

José Ingenieros, 1917

El intelectual es aquel que está por encima de las consideraciones privadas y respira y vive pensamientos públicos e ilustres. Es el ojo del mundo. Es el corazón del mundo. El ha de resistir la prosperidad vulgar que retrocede siempre hacia la barbarie preservando y comunicando sentimientos heroicos, vidas nobles, verso melodioso y las conclusiones de la historia.

“El Intelectual Americano” (I, 101-102)

Para describir la contribución de Ralph Waldo Emerson a la evolución literaria del continente es necesario tener en cuenta que el mayor contraste entre el norte y el sur de América en el siglo XIX es el de su mentalidad, fruto de tradiciones culturales polares. Después de la independencia política (1810-1824), las repúblicas latinoamericanas se forman arrastrando un pasado autoritario feudal de tres siglos coloniales.¹ En Norteamérica, por el contrario, con los primeros

¹ Dice Martí en “Nuestra América”: “El problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu. (...) La colonia continuó viviendo en la república” (VI, 19). Ver la nota 157 del capítulo XI.

colonos (Plymouth, 1620) se implanta, aunque condicionada por criterios teológicos y culturales calvinistas, una creciente democracia deliberativa, atenta a su nuevo entorno americano, opuesta al modelo social jerárquico europeo. Por ello en las trece colonias de Nueva Inglaterra, fundadas por trece razones *comunitarias* distintas, se da “una división social del trabajo” mucho más intensa y, a diferencia de Latinoamérica, su literatura madura no como una transición mimética o continuista del romanticismo al modernismo, ecos literarios de Europa, sino mediante una ruptura iconoclasta paradójica. Su *Renacimiento* desborda el *Romanticismo* europeo exacerbando al máximo la entronización del Yo.² En efecto, el núcleo novoiuglés de la modernidad continental es un espacio mental insurrecto que se aclama en su propia luz y energiza al sujeto imponiéndole un *encumbramiento extremo*.

Si el colonialismo financiero europeo empieza a ser detenido y finalmente sobreactuado por el florecimiento de la economía industrial de Estados Unidos después de la Guerra Civil, el colonialismo intelectual británico-europeo colisiona allí con el *Renacimiento* norteamericano, el cual insta al Yo frente al pasado (colonia) y el presente (mercado), al decir de Martí, “como una mole que se asienta”. Entonces, la proclamación de la independencia intelectual norteamericana de mediados de siglo, vista en conjunto, representa un salto cualitativo en la historia intelectual hemisférica, por el cual la figura del *poeta civil* romántico, luego de ser volatilizada por absoluta intensificación, reingresa en ella *orientada hacia el futuro* como *profeta social*. Lawrence Buell lo ha expuesto claramente: uno de los eventos más definitorios de la historia intelectual en Norteamérica es la irrupción de Emerson, “el intelectual público moderno”, como intensa fuerza social.³ Hay, pues, “una conexión precisa, tanto literaria como biográfica, entre la democracia norteamericana y su primer gran corpus de escritura creativa”, en el cual “en vez de que Norteamérica se amoldara a la

² Para una descripción más pormenorizada de la entronización del yo puede verse “Antecedentes emersonianos del hablante poético en *Versos sencillos*”, capítulo IV de *Autonomía*.

³ Según Lawrence Buell, “Para Marx, el camino hacia el mejoramiento social era por medio de la labor de resistencia colectiva del proletariado a las injusticias económicas del sistema capitalista el cual era el causante de tal infortunio y fragmentación. Para Emerson, la clave era sacudir al individuo para que se percartara de las intactas fuentes de energía, conocimiento y creatividad que, al menos en principio, todos poseían. El también aborrecía todos los sistemas de opresión humana; pero su tarea central y la base de su legado fue desuncir la mente de los individuos. Esta misión, empezando por la liberación propia, tuvo dos consecuencias monumentales no previstas ni por él mismo. Una fue su canonización como el primer intelectual público norteamericano. (...) El otro relacionado efecto fue que ‘Emerson’ se transformó en este proceso en un símbolo o icono de los valores norteamericanos”. Ver, Lawrence Buell: *Emerson*, Capítulo I, “The making of a Public Intellectual”, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University, 2003, pp.7-8.

literatura, se forzó a la literatura a amoldarse a Norteamérica”.⁴ Restablecida a fondo la relación dialéctica entre literatura, sociedad y cultura queda enriquecido el nivel *avizorador* del vocablo *profetizar*: *pre-decir* designa ahora no solo *proferir* y *anunciar* sino *originar* y *orientar*. De ahí que, desde su mirador neoyorquino, Martí se adelanta literaria e ideológicamente a los escritores latinoamericanos de su época. Llevado de este espíritu rebelde de *desacato* y *sinceramiento*, despliega en *Ismaelillo* y *Versos sencillos* una poética futurista de entronización epistemológica del Yo, en la cual la imitación es vista como una profanación mercantil y el imitador como un impostor.

La crítica norteamericana se ha encargado de precisar que en la obra de Emerson, como en la de Poe, el emblema de emancipación intelectual fue el antimimetismo estético:

Las contribuciones de Emerson y sus mayores discípulos podrían parecer demasiado obvias como para que sea necesario mencionarlas, si no fuera porque muy rara vez se reconocen como lo que más tenazmente intentaron ser: contribuciones a una reapropiación estética del mundo desde el punto de vista del idealismo; y porque, como tales, existen en gran medida para liberar la mente americana, incluida la inexperta imaginación, de su problema peculiar de la imitación. Un uso imaginativo de las ideas de Kant por Coleridge o las de Plotino por Thomas Taylor sería un cosa enteramente aceptable porque “la luz” realmente *era* “siempre la misma”. Pero una dependencia mimética de las condiciones específicas de la cultura local —o lo que es peor una deuda literaria con escritores que imitaban aquellos (ajenos) hábitos sociales— sería otra muy distinta. “Norteamérica” podría o no encarnar “lo ideal”, pero su experiencia de la literatura tenía que dejar constancia, en la fórmula de la obra de Emerson *Naturaleza*, de una “relación original con el universo”. De alguna manera tenía que expresar la unión primigenia del hombre con las ideas.⁵

Tal fusión sustancial marca con exactitud el punto de arranque de la nueva literatura. Afincada en una teoría propia del lenguaje, no tutelada filosóficamente por la tradición europea, queda autorizada a ocupar su puesto en la literatura universal como inequívocamente norteamericana:

⁴ Larzer, Ziff: *Literary Democracy. The Declaration of Cultural Independence in America*, New York, The Viking Press, 1981, pp. XII-XIII.

⁵ *Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 215. Sobre el contexto de la caricatura de Cranch, ver la nota 262 de *Naturaleza*.



“Me expando y vivo en el caluroso día como el maíz y las sandías”

En conjunto, el trascendentalismo literario tuvo una importancia más duradera por su ideología que por sus logros reales de carácter literario. Como ideología que hacía primar la poesía como espiritualmente inspirada, el trascendentalismo proporcionó la más agresiva cristalización de las premisas románticas en la Norteamérica del siglo XIX: a través de los escritos de Emerson, Thoreau y especialmente Whitman, se establece el tono enfático que las teorías poéticas norteamericanas ponen en el papel potencial del escritor como *profeta social*, y en la prioridad del genio original sobre la habilidad basada en la tradición. La literatura que el movimiento produjo no llegó siempre a conseguir sus elevados objetivos. Con la excepción de la obra de Emerson y Thoreau, la prosa trascendentalista se distingue solo a veces. Pero como síntoma y modelo de una conciencia más estética que surgió del contexto didáctico-utilitario de la historia literaria de Nueva

Inglaterra—un modelo que combinaba la seriedad intelectual con el juego de la imaginación—significa un hito histórico.⁶

El *Renacimiento Norteamericano* no es, pues, únicamente un rechazo al corpus canónico conceptual y creativo proveniente del otro lado del Atlántico, o sea, de *lo que se sabe*. Va más allá. Cuestiona y desautoriza el método mismo de conocimiento, *el cómo se sabe*. Postula una epistemología *renegada* de “*auto despojamiento*” cognitivo, conscientemente huérfano,⁷ nacido de un modo de estar en el mundo intrépida-mente desconectado de los mecanismos reproductores del saber institucionalizado europeo y *la metafísica que lo sostiene*. Convencida del potencial emancipatorio de la razón humana, “desmonta” los “párpados de hierro” coloniales e instaura un Yo abierto a la revelación de la propia circunstancia continental. En suma, el *Renacimiento Norteamericano*, instaura un punto de vista insumiso, antiservil, antiautoritario, antidogmático, antiestadista, antijerárquico y drásticamente antimimético. El “ojo tiránico” emersoniano es una “pupila desnuda” antilibresca que futurista-mente se funde y confunde con el conjunto panorámico observado. Dentro de la tradición literaria occidental, dicha rebelión contra la autoridad intelectual es, por su absolutez, solo comparable al *non serviam* luzbeliano.⁸ Con él, la contra-institucionalidad inherente de la poética del Nuevo Mundo, recupera lingüísticamente una “correspondencia” o dialéctica ascendente solidaria con el entorno, por la que *ab initio* el propio Yo-enunciador es responsable solo ante la naturaleza americana.

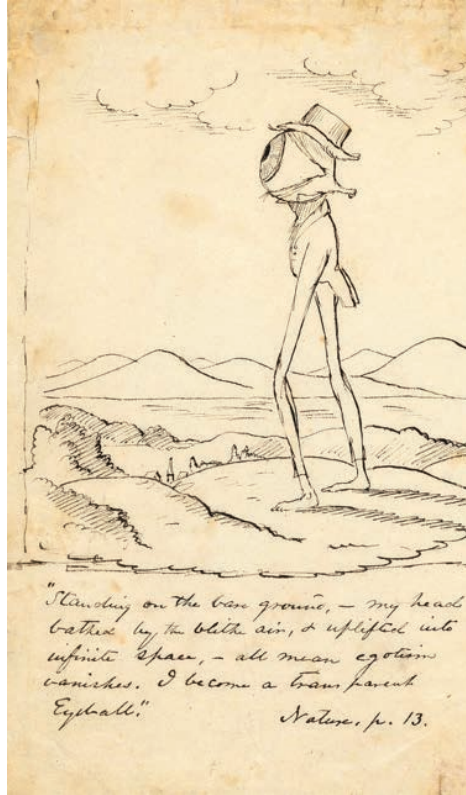
Martí, llama esta recuperación óptica emersoniana, propia de América, *hiperia*.⁹ Pero siendo él un conspirador contra el poder español, la entiende como fruto ganado y deudor de los entusiasmos que solo los da el campo de batalla.

⁶ *Ibid.*, p. 375. El subrayado es mío.

⁷ Así lo postulará Martí en *Ismaelillo*.

⁸ Milton representó de ese modo el desafío de Lucifer a Dios en *Paradise Lost*. Pero en Occidente es Nietzsche, con su prolífica obra, quien lleva el rechazo intelectual a su máxima expresión. Posteriormente, James Joyce utiliza la expresión en *Portrait of the Artist as a Young Man* para reafirmar la vocación artística de Stephen Dedalus, al margen de la tradición católica. En el ámbito hispanoahablante, Miguel de Unamuno, quien sostuvo correspondencia, entre otros, con Paul Groussac y José Enrique Rodó, tituló del mismo modo su soneto CXXII de *Rosario de sonetos líricos* (1912). Unamuno poseía los dos volúmenes de *Essays* de Emerson. Lo dice en su carta al escritor uruguayo Alberto Nin Frías (1878-1937) del 15 de agosto de 1904: “Conozco bien al profesor [William] James, cuyas obras *The Will to Believe and Other Essays* y *The Varieties of Religious Experience*, poseo. Tengo también los ensayos de Emerson [*Emerson Essays*, New York, Hurst and Company, s. f., two vols.]”. Cfr. Miguel de Unamuno, *Epistolario americano (1890-1936)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 189. Vicente Huidobro titulará *Non Serviam* su manifiesto rebelde de 1914.

⁹ Ver la ilustración de Christopher Cranch: “De pie sobre el suelo desnudo—la cabeza levantada hacia el espacio infinito—todo egoísmo se desvanece. Me vuelvo un transparente globo ocular; nada soy; veo todo”, *Naturaleza* (I, 10). Martí en “Emerson” cita este pasaje (XIII, 19). Hiperia significa capacidad visionaria y se opone a la imitación. Sobre la “hiperia” o “ifesia”, ver el capítulo I de *Martí y Darío: “Imitatio e Hiperia*: Francisco Mostajo y Emma Lazarus”.



**“De pie sobre el suelo desnudo (...) Me vuelvo un transparente
globo ocular nada soy; veo todo”**

Durante “la tarde de Emerson”, en “su cuarto medio desnudo”, experimentó la *hiperia* como una revelación,¹⁰ al leer *Naturaleza* y pasar los ojos de exiliado por “esas páginas radiantes y serenas, que parecen escritas, por sobre humano favor, en cima de montaña”.¹¹ Inicia un viaje visionario retroactivo en el que vislumbra a Emerson, autor del texto, frente a las ventanas de su cuarto en el segundo piso de la Old Manse de Concord en el mismo momento en el que lo escribía en 1836 y que ahora él tiene en las manos en Nueva York, cuarentaicuatro años más tarde, en 1880.¹² Durante su lectura se adentra aún más en aquel instante en el que el abuelo pastor William Emerson, después de haber sublevado a los campesinos

¹⁰ Para una discusión más detenida sobre visión y revelación, ver “El poeta órfico”, capítulo V de *Autonomía*.

¹¹ Efectivamente, como se verá, la cumbre del Chimborazo preside literalmente el ensayo. Sobre “la tarde de Emerson” ver “Emerson y Martí: un entronque literario”, capítulo I de *Autonomía*, pp. 30-32.

¹² Ver las fotografías de Concord en *Martí y Darío*, pp. 303-309.

de la ciudad, como capellán de los milicianos,¹³ atestiguó el primer disparo estadounidense contra las tropas inglesas el 19 de abril de 1775. Martí comprendió que el joven Emerson había dado inicio a *Naturaleza* con el mismo ardor bélico de ese antepasado patriota y, en un “momento supremo” de claridad contrahegemónica, reaviva en sí mismo el legado intelectual revolucionario que, a través de tres generaciones estadounidenses, desunció el yugo del imperio británico. Entonces, literariamente vacunado contra la dependencia intelectual, vocea por todos los medios la tarea autonómica hacia el sur continental. Se suma a un rito insurreccional de *desacato* que culminará, después de sus quince años conspirativos en Norteamérica, en la avanzada heroica de Dos Ríos contra el ejército español. Como Ralph Waldo Emerson en Nueva Inglaterra, él también concibe la escritura como un primordial *acto de desplante* contracultural: se despoja para siempre de los ojos europeos e instaura en su lugar los ojos propios de Nuestra América.¹⁴

Como es posible observar, Martí inventa el americanismo *hiperia* para sintetizar un fenómeno nuevo: la poética de absorción visual que solo queda plenamente activada cuando se funde “el yo con todo lo que no es yo”. Y crea precisamente un americanismo porque el observador continental, como dice Emerson siguiendo los pasos de Bolívar, logra acceder al horizonte máximo de visión desde la cumbre más saliente del orbe, o sea, no la del Everest sino la del Chimborazo.¹⁵ Dado que “El Poeta” es la mejor ilustración de *hiperia* que haya llegado hasta nosotros, si el lector estudia por primera vez este texto se sugiere leerlo sin atenerse a las notas críticas. Es mejor dejar que la voz de Emerson se desenvuelva sola, sin interferencias, para apreciar, además de la céntrica metáfora hipérica en toda su extensión, el ritmo, el tono, el flujo entrecortado del discurso y su rapsódico final.

¹³ En aquella memorable mañana de abril se había apoderado del pueblo una fiebre de animación al ver llegar unos ochocientos hombres de fuerzas regulares británicas. “Al principio se creyó mejor que nuestros hombres, aunque pocos, hiciesen frente al enemigo y arrostrasen las consecuencias. De esa opinión era, entre otros, el reverendo William Emerson, pastor del pueblo, quien había salido entre los primeros por la mañana para animar al vecindario con su consejo y su patriótico ejemplo, ¡Defendamos nuestro suelo! –decía–; Si hemos de morir, muramos aquí!” Shattuck, Lemuel: *History of the Town of Concord, Middlesex, Massachusetts*, Boston, Russell, Odiorne, and Company, Concord: John Stacy, 1835, pp.105-106.

¹⁴ Ver foto del Monumento al Miliciano del escultor Daniel Chester French, erigido en 1875 al conmemorarse el centenario de la primera batalla de la revolución norteamericana. La Old Manse (Antigua Vicaría), donde Emerson escribió *Naturaleza*, colinda con el campo de batalla donde se encuentra el North Bridge, en cuyos extremos se acantonaron frente a frente las tropas milicianas de Concord y las del ejército colonial inglés. La entrada de Martí en este *rito continental* queda documentada al inicio de su ensayo “Emerson” de 1882: “Tiembla a veces la pluma, como sacerdote capaz de pecado que se cree indigno de cumplir su ministerio” (XIII, 17).

¹⁵ Bolívar escribió “Mi delirio sobre el Chimborazo” en 1823. Por estar en el Ecuador su cumbre es la más alejada del centro de la tierra. Sobre el crepúsculo y el Chimborazo ver en este ensayo las notas 17, 66, 74, 76 y 186.



Monumento al Miliciano en Concord, Massachusetts

Como se sabe, el célebre ensayo “Emerson” (1882) de Martí es la mayor plasmación en castellano del estilo apotégmico del pensador norteamericano. Entonces, cabe añadir que “El Poeta”, presentado a continuación, fue un texto muy tenido en cuenta por Martí por ser ejemplo eximio de una escritura *tensa* que se articula como unidad coherente y sólida en base a una aglomeración de frases con valor propio y autónomo.¹⁶ El añadido de fragmentos luminosos o “mosaico” es también eminentemente *conativo* (orientado hacia el receptor), pues tiene como propiedad suscitar una respuesta dialéctica, por la que el lector termina de “componer” el texto y “llena” los espacios en blanco con su propia imaginación. Nos encontramos en el umbral de una *descolonizada imago mundi americana*.

¹⁶ Ver las anotaciones al ensayo “Emerson” de Martí en *Lecturas*, pp. 61-92 y también en *José Martí, Obras Completas, Edición Crítica, op. cit.*, T. 19, pp. 308-339. En este sentido, la escritura es una rigurosa metáfora del microcosmos social. Así como una comunidad la conforman la suma de individuos libres y autónomos, el texto es la suma de frases con valor propio individual. Por ello la escritura es muestra patente de la *democracia* en acción y el escritor, por el ejercicio de su libertad, inscribe cada frase como si fuera un libro en potencia.

El poeta (III, 1-42, 1844)¹⁷

EL POETA ES HIJO DEL FUEGO

Un niño arisco,¹⁸ salvajemente docto,¹⁹
 Emprendió el juego con ojos jubilosos,²⁰

¹⁷ Alocución [“oratio”] pronunciada el 5 de marzo de 1842 en Nueva York (III. 1-42). Si se aplicara la terminología de *Representative Men*, el título sería “El poeta, o el libertador”. Este manifiesto estético filosófico lleva a su plenitud el movimiento de autonomía cultural frente a Europa iniciado con *Naturaleza* (independencia filosófica, 1836), *El Intelectual Americano* (independencia intelectual, 1837), *Una Alocución en la Escuela de Teología* (independencia teológica, 1838), y con su primer libro de *Ensayos (Primera Serie, 1841)*. Dos años después Emerson pronuncia *El Joven Americano* (1844), el primer análisis filosófico y social del capitalismo industrial en las Américas. Por otra parte, la alocución coincide con el movimiento literario de “la generación de 1842” en Chile, juventud que bajo el influjo de Andrés Bello (1781-1865), reunió, entre otros, a José Victorino Lastarria (1817-1888) y Francisco Bilbao (1823-1865). La crítica ha pasado por alto el hecho de que Lastarria pronunció su famoso discurso de emancipación literaria, dos meses después de “El Poeta”, el 3 de mayo de 1842. Es significativo, además, que el semanario de dicha “generación del 42”, fundado en 1843 por Lastarria, se llamara emersonianamente *El Crepúsculo*. Como se sabe, Lastarria, por su familiaridad con el inglés, conocía la obra de Emerson. Ver Lastarria, José Victorino: *Recuerdos literarios. op.cit.*, pp. 49-50 y de Subercaseaux, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. T. I, Santiago, Editorial Universitaria, 1997, p. 16. Sobre el crepúsculo, el Chimborazo y Bilbao, ver en este ensayo las notas 15, 66, 74, 76 y 186.

¹⁸ El niño “moody” es “arisco”, “temperamental”, en el sentido de no ser dirigido desde el exterior sino desde el interior. Simboliza un yo insurrecto cuya vocación es expresar la voz norteamericana frente al contexto del colonialismo cultural europeo, especialmente el británico.

¹⁹ La poesía hipérica es salvajemente sabia, docta. A diferencia de Europa, la escritura democrática norteamericana da cuenta de la dignificación del hombre común, del analfabeto y del niño, los cuales acceden de modo más espontáneo a la realidad. En principio, por ser genuina, un niño campesino posee una sabiduría ancestral superior a la de un bibliotecario. Puesto que el proceso del conocimiento es análogo al acto visual, potencialmente todos los hombres tienen un equidistante acceso a la verdad. Es decir, el conocimiento es prerrogativa de todos. Por otra parte, más allá de un sistema político, “democracia significa el ideal de perfección humana” inscrito en la naturaleza del individuo, en la sociedad y en las instituciones norteamericanas. Emerson impulsa el momento histórico del capitalismo industrial en la primera mitad del siglo XIX en base a este ideal. Considera la democracia *real* alcanzada en norteamérica como una muestra imperfecta de la *capacidad humana* de marchar continuamente hacia la democracia *ideal*. El agente motor lo constituye la práctica social de la libertad: *por estar en constante mejoramiento humano la democracia permanece en perpetua infancia y es genuinamente utópica*. Martí en *Ismaelillo* inicia similar elevación romántica del niño. Véase el capítulo III de *Autonomía*: “La figura del niño: crítica de un contexto social mecánico-mercantil”.

²⁰ Los ojos salvajes del niño son los protagonistas *hipéricos* del poema. Su poder escrutador opera en base a una reformulación análoga del concepto tradicional de “razón”, la cual queda ahora emparentada a la “intuición”. En el terreno filosófico habría que decir que: a) el sensualismo de la filosofía de Locke (“no hay nada en

Y cual meteoros eligieron su sendero
 Hendiendo la oscuridad con brillo propio;
 Y rebasaron el filo del horizonte
 Explorando con poder de Apolo.²¹
 A través de hombre, mujer, mar y estrella
 Vieron la danza de la naturaleza remontar lejos
 A través de mundos, razas, términos y tiempos,
 Vieron orden musical y consonantes rimas.²²
 Olímpicos bardos cantores

la mente que no haya pasado por los sentidos”), y b) la herencia racionalista de Occidente (“el hombre es un animal racional” de Sócrates, y el “pienso, luego existo” de Descartes), habían encumbrado unidimensionalmente a la razón (el raciocinio lógico y el razonar) como medio de conocimiento por excelencia. Frente a dicha tradición filosófica Emerson, siguiendo en parte a Kant, llama al concepto tradicional de razón y sus operaciones *Entendimiento* [*Understanding*], término que Martí traduce como *Juicio*. Así, para Emerson y para Martí el nuevo concepto de *Razón* [*Reason*] es más abarcador que el de *Juicio* [*Understanding*] porque, potenciado por el contenido óptico de la intuición, queda ensanchado como *forma categórica* del conocimiento. El poeta, por ello, mediante la *Razón*, opera sintéticamente y no analíticamente: el *razonamiento* funde sujeto y objeto *hipériticamente* en una dialéctica empática que difumina la distinción entre lo uno y lo múltiple. Así, no considera el mundo real como un objeto cien por ciento ajeno, definible y estructurable que el *Juicio* aprehende, sino que por la *Razón* contempla la naturaleza, el universo y al hombre como polos en constante relación dialéctica de flujo y reflujo. Renominados de este modo, el *Juicio*, en busca de lo inmutable, distingue, define, cuantifica y por lo mismo, jerarquiza. La *Razón*, en sentido emersoniano, encabalgada en la intuición, crea, cuestiona, disuelve y transforma todo lo establecido en cualquier orden, ya sea filosófico, científico, teológico, económico, político, social o artístico. Se puede decir que Emerson reformula el “panta rei” de Heráclito, pues enfatiza que *todo fluye* pero para *un observador que también fluye*. El poeta ve más allá del campo aprehendido por el *Juicio*, cuestiona la tradicional epistemología categorial y plantea una cosmovisión en constante *metamorfosis*: está llamado a ser un “dios libertador”. El ensayo es, asimismo, ilustración del fenómeno creativo pues, en plena mecanización moderna de la inteligencia del siglo XIX, no entiendo al hombre empíricamente como animal racional sino vitalmente, como animal simbólico. Así, la visión órfica resiste la cosificación del capitalismo industrial y opera al margen de sus manifestaciones institucionalizadas. Se trata de una epistemología oriunda de América orientada hacia el futuro, cuyo aporte universal a la cultura es el corroer el autoritarismo institucional y la imitación: promueve un saber democrático disidente presente en todos, fundado no en la tradición europea sino en una siempre actuante *revelación* mundonovista. Al restaurar el poder del ojo humano, el individuo, aunque opera inmerso en la fragmentación del mercado moderno, es capaz de reintegrar sus sentidos. Por ello el final del ensayo glorifica esta recomposición, pues *hiperia* (visión) y *expulsión seminal* convergen. El hombre y la mujer del Nuevo Mundo se caracterizan por haber conquistado el poder de vaciar su voz. Ver supra la nota 21; las notas 192 y 242 del capítulo III; las notas 52, 119, 142, 143 y 184 del capítulo IV; y la nota 60 y 99 del capítulo V. Sobre la mirada despierta, el despertar y la figura de la pupila desnuda ver la nota 21 del capítulo I.

²¹ El principio apolíneo del mundo racional florece en la arquitectura rectilínea griega y se integra a la danza ritual intuitiva báquica del principio dionisiaco. Los “ojos jubilosos” enrumban ascendentemente ambos principios, proyectándolos más allá de los límites establecidos en busca incesante de un conocer humano pleno. La referencia apolínea alude a la claridad con que el poeta percibe la realidad. Sobre la mirada despierta, el despertar y la figura de la pupila desnuda ver la nota 21 del capítulo I.

²² Aquí está presente la concepción clásica del universo como sinfonía o danza de las esferas cósmicas: el movimiento astral expresa un orden más excelso. Si se aplica esta línea de pensamiento a la expresión humana, se puede decir que la raíz intuitiva de la poesía participa de la armonía estelar y su función es imantar la prosa. Vistas así las cosas, más allá del acoplamiento sonoro de la rima, el “verso libre” es prosa expuesta a este resplandor magnético y denota una consonancia más perfecta.

De divinas ideas aquí abajo,
Siempre nos encuentran jóvenes²³
Y por siempre así nos guardan.

Aquellos a quienes creemos²⁴ árbitros²⁵ del buen gusto, son a menudo personas que han adquirido algún conocimiento sobre connotadas obras de pintura y

²³ El optimismo filosófico trascendentalista se funda en la convicción de que cada generación hereda el “mejoramiento humano” de la anterior y a la vez lo repotencia, pues irrumpe ante un haz de posibilidades históricas nuevas. Accede a la verdad debido a que no proyecta la mirada retrovisoramente sino hacia delante. El sujeto, apoyado en los dictámenes de la propia conciencia, es capaz de *visualizar* y formular su propia “revelación”. De este modo Emerson cuestiona la premisa de la “inmutable verdad revelada canónica” del protestantismo de la época. Como el poema lo ha anunciado, se trata de una sabiduría actuante hoy, salvajemente docta, entronizada en la infancia, que lleva hasta sus últimas consecuencias el postulado central de toda la mística occidental sobre el ojo de la conciencia: el pecador ha de necesitar de la razón, el santo contempla.

²⁴ La tradición, el peso institucional de la autoridad o el hábito distorsionan el conocimiento. Emerson, siguiendo a Bacon, atiende a las trampas pre-cognoscitivas (*Idola*). Cuestiona “el saber” tradicional y postula una actitud filosófica *moderna*, pues el objeto del conocimiento pasa de ser la búsqueda de *la verdad en sí* al *modo de conocer*. En cuanto a la crítica literaria o reflexión metalingüística, propone un desnudamiento epistemológico comparable al “volver a las cosas en sí” de la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938). Cuestiona el aparato de la cultura oficial a la que Martí llama “ciudad universitaria” (VI, 138-139) y Rama denomina “ciudad letrada”. En la *praxis* poética, desautoriza al “exteriorizador profesional de la Belleza”: el “aficionado”, poeta burgués, que por afiliarse a una tradición estética desactiva el *poder natural* de acceder directamente a la experiencia de la belleza. Emplea al comienzo del ensayo el adjetivo “esteemed”, en castellano “estimar” o “creer”: “Those who are esteemed umpires of taste” o más exactamente: “Aquellos que se *suponen* árbitros del buen gusto”. En efecto, Nietzsche ve siempre en el lenguaje de Emerson “una transgresión”: “En vez de equiparar serenidad con blandura mental, Nietzsche ve [en Emerson] una más filuda combinación de intrépido descaro y ratificación cualquiera que sea el resultado. (...) Nietzsche ve puesta en juego cierta ironía detrás del velo de la serenidad. (...) el hablante emersoniano ‘típicamente parece decir menos de lo que en realidad dice’”. Ver de Lawrence Buell, *Emerson*, p. 317. En el presente caso, al decir “a quienes *creemos/estimamos* árbitros del gusto” ¿Emerson suaviza el golpe o lo hace más demoledor? Por su parte Martí, al inicio de “Nuestra América”, además de interpolar la figura emersoniana del “aldeano”, inculpa al político palabrero, “político” (neologismo logrado en en colisión con el inglés como “veedor”), empleando el mismo verbo: “Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea”. Al respecto ver *Martí y Blaine*, pp. 399-402.

²⁵ Emerson sugiere que la institución letrada occidental es espuria por estar dominada mayormente por árbitros *impostores*. En el caso latinoamericano existe una añadida mediación hegemónica a fines del siglo XIX: los inapelables árbitros del gusto son los miembros de la Real Academia de la Lengua y, subordinadamente, los “correspondientes” latinoamericanos. Sobre ellos se yergue en el horizonte europeo la cúpula de la Academia Francesa. Es conveniente señalar que frente a la autoridad letrada institucional, Martí y Darío actúan de modo opuesto. Martí comparte *Ismaelillo* y *Versos sencillos* con sus amigos. Darío, con *Azul* busca asociarse fervidamente al escalafón de la Academia, especialmente a Juan Valera. Lo había hecho antes con Francisco Gavidia (la Academia salvadoreña se fundó en 1876) y a Lastarria y a Eduardo de la Barra en Chile. Allí escribió una décima a Campoamor y evocó solemnemente a Victor Hugo en “Parnasianos y decadentes”, tal vez el miembro más célebre de la Academia Francesa, fallecido en 1885. A su regreso de Chile en 1889, se entrevistó con Ricardo Palma en Lima. Para preparar su llegada de “hombre de letras” a Madrid y París, en la segunda edición de *Azul* (Guatemala, Imprenta de *La Unión*, 1890), además de incluir las cartas de Valera, incluyó el “medallón” I, dedicado a Leconte de Lisle, elegido miembro de la Academia Francesa en 1886. Posteriormente, en su viaje a España en 1892, procuró asociarse a Marcelino Menéndez y Pelayo, quien preparaba su *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895). Ver la nota 95 de capítulo IV; la nota 34 del capítulo VI; la nota 13 del capítulo VIII y el capítulo VI de *Martí y Darío*, “El ascenso del poeta cortesano moderno. Darío en Chile: del campo de batalla al parque Isidora Cousiño en Lota”.

escultura, y tienen una inclinación por todo aquello que denota elegancia.²⁶ Pero si se preguntara si poseen un espíritu decoroso²⁷ o si sus propias acciones relucen como lo hace un cuadro bello, nos daríamos cuenta que son unos egoístas seres sensuales.²⁸ Su cultura es parroquial, como quien para sacar fuego del leño seco lo restringe en un solo punto dejando el resto frío.²⁹ Su conocimiento de las bellas artes se reduce al estudio de algunas reglas o pormenores, o a algún juicio limitado acerca del color o la forma exhibido por diversión o vanidad.³⁰ La prueba de cuán superficial es la teoría de belleza prevalente en la mente de tales aficionados es el haber dejado de percibir la dependencia intrínseca de la forma respecto al espíritu. Nuestra filosofía actual carece de una teoría de las formas.³¹ Fuimos

²⁶ Referencia a la poesía pura, o sea, “Taste”, tomado del francés “le Goût”. Según el diccionario: “Sentiment du beau, habitude du beau ou de ce qui est considéré comme tel”; “c’est-à-dire cette aptitude fine et délicate à discerner les qualités ou les défauts dans les œuvres des autres et dans les siennes propres et à les apprécier par un jugement sain”. En este sentido, James Hutchinson sostiene que para Poe “el deber del crítico era ser árbitro del gusto y de campeón de la calidad, protegiendo al público de la literatura mediocre”. Asimismo, Poe en “El principio poético” (1848), encumbra el “Gusto” con mayúsculas; lo hace centro irradiante de toda poesía. Ver la sección “El sacrosanto jardín ornamental” en *Martí y Darío*, pp. 176-180 y 190.

²⁷ Sobre el decoro, ver la nota 6 del “Prólogo” de este libro.

²⁸ “Sensual” hace referencia al *Sensationalism* (“sensualismo” o “sensorialismo”) del empirismo inglés de Locke: “no hay nada en la mente que no haya pasado primero por los sentidos”. A éste habría que oponer las “formas trascendentales” de Kant: *categorías a priori* existentes en la mente, independientemente de los sentidos. En el ambiente cultural de la época en Estados Unidos, la obra de Emerson en su conjunto representa la reacción estético-intelectual más visible contra la mecanización de la conciencia, propia de la era industrial moderna. En el nivel del queahacer cotidiano hay también aquí una alusión al artista sibarita burgués, quien disocia verbo y vida, poética y biografía.

²⁹ La referencia al fuego es primordial. En la cosmovisión de Emerson el poeta no produce el fuego, es más bien producido y consumido por él. Este tema irá ocupando un papel cada vez más central en el ensayo y remite al mito clásico de Prometeo, relato mítico que por su grandiosidad empequeñece la penosa manobra de sacar artificialmente fuego de un leño. El proceso creativo desde su inicio apunta a la lucidez totalizante de la revelación intuitiva, más inmediata que el proceso razonado, escalonado, lógico-lineal. Sobre el fuego creador, ver la nota 38.

³⁰ El inicio de este ensayo se propone primordialmente como un acto docente: desenvilecer el ambiente ilustrado. Indica que el primer impulso del escritor, del poeta y del intelectual no es artístico ni artepurista sino un acto de coraje. A contrapelo del *establishment* intelectual oficial, aquí Emerson sigue el ejemplo establecido con *Naturaleza, El Intelectual Americano, y Una Alocución en la Facultad de Teología* en Harvard, de no transigir con el elitismo ilustrado. Uno de los mayores servicios del intelectual es el de criticar la modorra institucionalizada del letrado artificial, que ha tomado distancia de su papel de guía ético-social. Martí en “Nuestra América” adopta la misma actitud crítica llevándola a la arena política. Denuncia al “aldeano vanidoso” o sea al político parasitario que lucra del sistema valiéndose de un caudillismo nacionalista provinciano.

³¹ Aunque seguramente comparaba a Estados Unidos con Europa, no es de extrañar que Alexis de Tocqueville haya sostenido del espíritu utilitarista norteamericano: “Creo que no existe un país en el mundo civilizado donde se preste menor atención a la filosofía que en los Estados Unidos”. Ver su *Democracy in America*, editada y anotada por Francis Bowden, Boston, John Allyn, Publisher, Late Sever, Francis and Co., 1873, T. II, p. 1. “El Poeta”, como primer manifiesto estético del Nuevo Mundo (1842), rehusa separar la teoría literaria de su fundamento filosófico. Alude directamente a la discusión sobre las *formas trascendentales* de Kant y su impacto en la teoría de la creación artística. Durante la independencia latinoamericana (1810-1824), Andrés Bello había enarbolado poéticamente el llamado americano a la independencia intelectual: “El deseo

fundidos a nuestro cuerpo como el fuego anega una vasija enrojeciéndola, pero la fusión exacta del espíritu en el órgano no culmina y mucho menos fluye como para que el órgano, así colmado, alcance ser una germinación del espíritu. Lo mismo ocurre en relación a otras formas.³² Los intelectuales no creen en ninguna dependencia esencial del mundo material respecto al pensamiento o la volición. Los teólogos creen que hablar del sentido espiritual de un barco o una nube, de una ciudad o de un contrato equivale a erigir bellos castillos en el aire y prefieren descender de nuevo al terreno firme de la prueba histórica.³³ Los mismos poetas se contentan con vivir de un modo burgués y conformista; escriben poemas salidos de su fantasear, a buen recaudo de la propia experiencia.³⁴ Por el contrario, las más elevadas inteligencias de este mundo³⁵ como Orfeo, Empedocles, Heráclito, Platón, Plutarco, Dante, Swedenborg y los grandes maestros de la escultura y de

de independencia intelectual se hace explícito por primera vez en la *Alocución a la Poesía* de Andrés Bello (1781-1865), la primera de sus dos *Silvas americanas*. (...) Su alocución apareció como una especie de programa editorial (¿y quién, sino un hispanoamericano, habría hecho otro tanto?) en las páginas iniciales de una revista que él y el colombiano Juan García del Río (1794-1856) publicaron en Londres, en 1823, con el título de *Biblioteca Americana*. Ver de Henríquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, FCE, 1949, p. 100. Ambos textos anteceden también al manifiesto estético de Poe, "The Poetic Principle", que se publicó póstumamente en 1850.

³² Las *formas a priori*, por ser categorías universales, preceden a todo acto cognocitivo.

³³ El rezago filosófico y el teológico van de la mano. Como el clima intelectual de la época estaba impregnado del empirismo, los teólogos insistían en postular la divinidad de Jesús "probando" la "verosimilitud" de sus milagros. Es decir, mediante hechos maravillosos aprehendidos "a través de los sentidos" de los observadores, preservados originalmente por la predicación oral de las comunidades judeocristianas y posteriormente recopilados en el Nuevo Testamento.

³⁴ Crítica directa al letrado cerrado en sí mismo. Para Emerson la poesía es una especie de emanación del yo que fluye "faz a faz con la naturaleza". La vivencia poética contrasta con la artificiosidad del remedo grafolátrico, pues irrumpe como una revelación y colma al artista disponiéndolo al *mejoramiento humano*. Finalmente la poesía no es *gráfia* sino *biografía* debido a que bondad, virtud y belleza convergen en la figura del *héroe*. En "Poetry and Imagination" lo explica: "El poeta escribe la experiencia real, el aficionado finge una. Por supuesto, mientras uno tensa el arco con los dedos el otro lo hace con la fuerza de su cuerpo; uno habla con los labios y el otro con voz de pecho. El talento divierte, pero si tu verso, bajo cualquier vistoso velo poético carece de la necesaria raíz autobiográfica, no he perder el tiempo con él". Ver "Veracity" en "Poetry and Imagination" (VIII, 31).

³⁵ Es conveniente notar aquí el rechazo al parroquialismo y a la estrechez mental. Los hombres insignes, los héroes, los hombres representativos, los hombres magnos (junto con su contraparte femenina), sobresalen y son admirados por haber hecho palpable cierto ideal humano sin subyugar jamás el yo de quien los admira. Según Emerson, toda la grandeza humana fue revelada por Jesús, el Nuevo Adán, pero la tradición protestante de su tiempo, aunque carente de la imagería sacra católica, lo transformó en una figura cúllica sofocante del yo vital propio. Dentro de ese exceso inhibitor contextualiza la advertencia impaciente de Voltaire: "pero se presenta un nuevo peligro con la influencia de los grandes hombres. Su atracción nos desaloja del lugar que ocupamos. Nos convertimos en subalternos y suicidas intelectuales. Pero, ¡ah!, distante en el horizonte surge nuestra salvación: otros grandes hombres, nuevas excelencias, se contrapesan y controlan entre sí. La miel de toda peculiar grandeza nos empalaga. Todo héroe acaba por resultarnos hartante. Tal vez Voltaire no tuviese tan mal corazón como se cree, aunque se haya de recordar que dijo hasta del buen Jesús: 'Os lo imploro, haced que no vuelva a oír jamás nombrar a ese hombre'". "Uses of Great Men" en *Representative Men* (IV, 27). Como se sabe, por todo ello Whitman describió a Emerson como "un gigante que se destruye a sí mismo".

la pintura, jamás dejaron de explorar el doble sentido, o, mejor dicho, el cuádruple, el céntuple o el infinitamente múltiple sentido³⁶ de todo acto sensible. Y es que somos más que cuencos o carretillas, e incluso más que portadores del fuego o porta-antorchas. Somos hijos del fuego,³⁷ hechos de él. No somos sino la misma divinidad transmutada. Y por mucho que nuestra ignorancia nos impidiera ver, no nos hallamos consanguíneamente alejados de ella más de dos o tres grados. Esta verdad oculta, que las fuentes de las que fluye³⁸ todo este río del Tiempo y sus criaturas son intrínsecamente ideales y hermosas, nos lleva a plantear la naturaleza y las funciones del Poeta u hombre de la Belleza,³⁹ los instrumentos y medios que utiliza, junto a todo el vasto tema del arte en nuestra época actual.⁴⁰

³⁶ La polisemia intrínseca del símbolo se opone a la monosemia fija que le impone el místico doctrinal. Sobre ella se volverá más adelante en el ensayo.

³⁷ En el siglo XX el paleontólogo jesuita Teilhard de Chardin concluyó: “En el comienzo era el *Poder*, inteligente, amante, energizante. En el comienzo era la *Palabra*, supremamente capaz de dominar y moldear todo lo que llegara a ser en el mundo de la materia. En el comienzo no existían ni el frío ni la oscuridad: era el *Fuego*. Esa es la verdad.” Cfr. Pierre Teilhard de Chardin, *Hymn of the Universe*, New York, Harper & Row, Publishers, 1965, p. 21. Ver las notas 63, 132, 198, 266, 267 y 268 del capítulo I; la nota 109 del capítulo V y las notas 56, 113 del capítulo X. Como procuré mostrar en *Martí y Darío* (p. 190), tanto Poe como Emerson eran en realidad “hijos del mismo fuego”. Según la tradición clásica el cuerpo es *recipiente* material del alma, por ello el fuego creador se refiere no solo al poeta sino al hombre mismo. Emerson revigora la tradición filosófica clásica expuesta poéticamente por Ovidio: el hombre es hijo del fuego, creado por Prometeo de agua y barro, elementos errabundos de la primera creación. La *Metamorfosis* lo describe así: “Pero algo más se requería, un ser más fino, / más elevado de mente, un sabio, un soberano, / así nació el hombre, podría ser imagen de Dios, / o tal vez fuera que la tierra recién desgajada / del fuego ancestral del Cielo, todavía retuviese / ligera semilla de la fuerza celestial que esculpía / dioses del barro vivo y del agua danzarina. / Todo otro animal con mirada hacia abajo; el Hombre, / solo él, erecto, puede alzar su rostro hacia el Cielo (11. 75- / 83).” Ver la figura del sol en las notas 21 y 79 del capítulo III. Martí en el poema XXIII de *Versos sencillos*, como Emerson en su poema “A Mountain Grave”, presenta un hablante poético vuelto hacia la luz solar. Estudio detenidamente el paralelismo entre ambos poemas en “Antecedentes emersonianos del hablante poético en *Versos sencillos*”, capítulo IV de *Autonomía*, pp. 108-117.

³⁸ Emerson retoma de Plotino la idea de la *emanación* divina y de Heráclito la del *flujo* del ser: “¿Quién que contempla el río en una hora meditativa no le viene a la mente el flujo de todas las cosas? Tirad una piedra en el estanque y los círculos que se autopropagan muestran lo bello de todo influjo” *Naturaleza* (I, 26-27). Como siempre, quien mejor explica en castellano a Emerson es Martí: “Y mantiene que todo se parece a todo, que todo tiene el mismo objeto, que todo da en el hombre, que lo embellece con su mente todo, que a través de cada criatura pasan todas las corrientes de la naturaleza, que cada hombre tiene en sí al Creador, y cada cosa creada tiene algo del creador en sí, y todo irá a dar al cabo en el seno del Espíritu creador, que hay unidad central en los hechos, en los pensamientos, y en las acciones” (XIII, 24). Su texto alude a la imagen de la pupila desnuda y a la planta humana afincada en la tierra divina del ensayo *Naturaleza* (I, 10 y 64). El fuego es también símbolo fundante, pues para Heráclito todo fluye ígneamente de una mente universal, espíritu subyacente, propulsor del cambio universal y de los procesos cósmicos.

³⁹ Emerson sigue a Platón, los neoplatónicos, Swedenborg y gran parte de la tradición filosófica occidental: “verdad, bondad y belleza, no son otra cosa que diferentes caras del mismo Todo” (*Naturaleza*, I, 24). Más adelante encumbra la belleza como realidad última de modo más enfático que el mismo Poe: “Dios no ha hecho algunas cosas bellas sino que la Belleza es la creadora del universo”. Martí en “Emerson” consigna la supremacía de la belleza: “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” (XIII, 25). Ver supra las notas 56 y 62; y la nota 75 del capítulo III.

⁴⁰ Es decir, la época moderna.

LA OTRA MITAD DEL YO ES SU EXPRESIÓN

Debido a que el poeta es un ser representativo la amplitud del problema es enorme.⁴¹ Sobresale entre hombres fragmentarios por ser hombre completo,⁴² y no nos da a conocer su propia valía sino nuestra riqueza común.⁴³ Hablando francamente, un joven venera a los grandes genios porque ellos son más su propio ser que él mismo. Un genio recibe del alma como lo hace el mozo pero en una medida mucho mayor. La naturaleza exalta su propia belleza a ojos de quienes la contemplan con amor, porque existe el convencimiento que en ese preciso instante un poeta sabría captar todo su esplendor.⁴⁴ El poeta queda marginado de sus compatriotas por su verdad y por su arte,⁴⁵ pero es recompensado porque

⁴¹ Los hombres representativos (“Representative Men”), son individuos simbólico-ejemplares no privilegiados sino esforzados. Son muestras (masculinas y femeninas) sustantivas de los miembros de la sociedad que cumplen un papel lúcido en la historia: “La vida es una escala de grados. Entre una línea y otra de nuestros grandes hombres hay amplios intervalos. La humanidad en todas las épocas se ha adherido a unas pocas personas que ya por la cualidad de la idea que encarnan o por la amplitud de su comprensión, quedan autorizadas para cumplir la misión de guías o legisladores. Ellos nos enseñan la naturaleza prístina, nos introducen en la constitución de las cosas”. *Hombres Representativos*, “Uses of Great Men” (IV, 20).

⁴² Ver *La Conducta de la Vida*: “Como los enfermos en los hospitales, tan solo cambiamos de una cama a otra, de un desvarío a otro. Y carece de mucho sentido 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). Martí reafirma la propia identidad frente a la dislocación eurocéntrica impuesta sobre la sociedad latinoamericana: “Con nuestra clase fina cultísima, y nuestras clases bajas rudísimas, somos como un libro de d’Aurevilly en manos del hombre fresco de la selva. Tenemos cabeza de Sócrates, y pies de indio, pies de llama, pies de puma y jaguar, pies de bestia nueva. El sol nos anda en las venas. Nuestro problema es nuestro, y no podemos conformar sus soluciones a los problemas de nadie. Somos pueblo original: un pueblo, desde los yaquis hasta los patagones” (X, 261).

⁴³ La función social del individuo también se aprecia en el ensayo “Carácter”: “El abarca el mundo como un patriota abarca su país, como la base física de su carácter y como un proscenio para su acción. Un espíritu saludable permanece unido a lo Justo y a lo Verdadero como un imán se orienta siempre hacia el polo; de modo que surge ante los observadores como un objeto transparente ubicado entre ellos y el sol. Aquel que viaja hacia el sol viaja también hacia él. Por ello él es el medio de la más alta influencia entre todos aquellos que no se encuentran en el mismo nivel. Los hombres de carácter son la conciencia de la sociedad a la que pertenecen” (III, 96). El poema XXIII de *Versos sencillos* dice: “¡Yo soy bueno, y como bueno / Moriré de cara al sol!” (XVI, 98). Asimismo, en el poema XVII: “¡Arpa soy, salterio soy / Donde vibra el Universo: / Vengo del sol, y al sol voy / Soy el amor: soy el verso!” (XVI, 91). Ver la nota 82. Se puede seguir el tema en detalle en “Antecedentes emersonianos de la voz poética en *Versos sencillos*”, capítulo IV de *Autonomía*.

⁴⁴ La admiración del observador frente a la naturaleza no evoca un principio metafísico ni teológico. Es esencialmente una constatación fenomenológica derivada de la experiencia cotidiana. El artista, por poseer una sensibilidad más fina, está ventajosamente expuesto a la irradiación de lo bello y es capaz de transcribirla tal cual. Además, lo bello no es medible o explicable en sí sino por la correspondiente “recepción” concreta del individuo particular y de la comunidad. Tampoco se concibe al artista aisladamente, sino por efecto de la sanción de la sociedad que *representa*. En consecuencia, el auténtico genio es capaz de suscitar consenso sobre su grandeza sin proponérselo.

⁴⁵ Emerson alude en esta frase a la naturaleza rebelde del poeta en la era moderna. Tanto Poe como Emerson experimentan el rechazo social. Un poeta genuino como Poe, procede como un francotirador que se

tarde o temprano sus trabajos atraen a todos hacia él.⁴⁶ Y es que todos tomamos sustento de la verdad y tenemos hambre y sed de expresión. En el amor, en el arte, en el lucro, en la política, en el trabajo, en el juego, nos esforzamos por expresar este doloroso secreto nuestro: el hombre es solo la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión.⁴⁷ A pesar de esta necesidad de exteriorizarnos, la expresión original es exigua.⁴⁸ No llego a explicarme por qué requerimos de un intérprete, pero la gran mayoría de los hombres parecen párvulos, no se atreven a ser dueños de sí mismos,⁴⁹ o mudos, impedidos de transmitir las palabras intercambiadas con la naturaleza.⁵⁰ No hay nadie que no presienta la función suprasensorial

retrotrae con su arte frente a la expansión del capitalismo industrial en Norteamérica sin doblegarse. Emerson, paralelamente, es expulsado del mundo académico institucional de la ciudad letrada por cuestionar drásticamente los principios teológico-filosóficos del protestantismo ortodoxo. Pero, finalmente, ambos se reivindican por la verdad de sus percepciones. La situación es más específica en el siglo XIX latinoamericano cuya tradición colonial y feudal obliga al escritor a decantarse ante el poder imperial español. Martí desautoriza abiertamente la jerarquía intelectual española, en cambio el joven Darío encamina su aspiración a la aristocracia de “hombre de letras” (*Azul, Prosas profanas*), valiéndose de ella. Después de 1898 el Darío “maduro” describirá el arribismo intelectual como “*appetitus inordinatus propriae excellentiae*” en “Dilucidaciones” (1907). Ver *Rubén Darío, Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1952. p. 767.

⁴⁶ Sostiene Martí: “Las ideas de baja ley, aunque hayan comenzado por brillar como de ley buena, no soportan el tráfico, el vapuleo, la marejada, el duro tratamiento. Las ideas de ley buena surgen a la postre, magulladas, pero con virtud de cura espontánea, y compactas y enteras” (VII, 227). En este sentido, el poeta prevalece por su capacidad representativa.

⁴⁷ El habitante de la urbe moderna, consumido en la consecución de una prosperidad cada vez mayor, permanece inconexo y fragmentado. Es un ser “alienado” y disminuido por el ruido comercial. Para alcanzar estatura completa debe recuperar sus vínculos ancestrales con la naturaleza. Es decir, ha de estar atento al diálogo interior entablado en sintonía con el cosmos. Correspondientemente, la naturaleza es solo la mitad de la realidad, la otra mitad de su sentido se expresa al pasar ascendentemente “por el alambique del hombre”. La naturaleza se transmuta en una forma más elevada mediante la expresión artística: “Así, es Arte una naturaleza pasada a través del alambique del Hombre” (I, 24). Línea que Martí transcribe en castellano: “El arte no es más que la naturaleza creada por el hombre” (XIII, 25). Y en otra parte: “el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza” (XIII, 26). El poeta está llamado a superar la “alienación” moderna bipolar (“el yo y lo que no es yo”), estableciendo una “correspondencia” fluída individuo-naturaleza.

⁴⁸ Como Poe también advirtió, América exigía promulgar su propia voz pues la moda europea llegaba a América como valor “superior” del gusto, modelando y jerarquizando desde fuera el comportamiento, las maneras de ser, concebir y crear.

⁴⁹ Aquí Emerson alude al concepto céntrico de “La Confianza en Sí” (Self-Reliance), que puede traducirse como “señorío propio”, “autonomía propia”, “confianza en uno mismo”. Martí en “Nuestra América” habla de la defectuosa contraparte del ser soberano: “A los sietemesinos sólo les faltará valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses” (VI, 14).

⁵⁰ Como se vio, así se inicia el ensayo *Naturaleza*: “Nuestra época es retrovisora. Edifica los sepulcros de nuestros padres: escribe biografías, historia y crítica. Las generaciones que nos antecieron contemplaron a Dios y a la naturaleza cara a cara: nosotros lo hacemos a través de sus ojos. ¿Por qué no habríamos de gozar también nosotros de una relación original con el universo? (I, 3). Martí se refiere a Emerson como un hombre que se “reconquistó” a sí mismo: “vivió faz a faz con la naturaleza, como si toda la tierra fuese su hogar” (“Emerson” XIII, 18). Y en “El Poema del Niágara”: “Las redenciones han venido siendo teóricas y formales: es necesario que sean efectivas y esenciales. Ni la originalidad literaria cabe, ni la libertad política subsiste mientras no se asegure la libertad espiritual. El primer trabajo del hombre es reconquistarse” (VII, 230).

del sol, las estrellas, la tierra y el agua. Los elementos permanecen y se desbordan prestando ese precioso servicio, pero existe una obstrucción o exceso de flema⁵¹ en nuestra constitución que les impide finiquitar el efecto debido. Las impresiones de la naturaleza nos golpean muy débilmente como para hacernos artistas. Cada toque suyo debiera estremecernos.⁵² Toda persona debiera ser lo suficientemente artista como para dar cuenta del diálogo sostenido con ella.⁵³ Sin embargo, de acuerdo con nuestra experiencia, los rayos o pulsiones⁵⁴ poseen suficiente fuerza para llegar a los sentidos, pero no hieren el nervio propulsor que los transforma en habla. El poeta es aquella persona en la que todas esas fuerzas se encuentran en armonía; es el ser sin obstrucción que descubre y modela lo que otros solamente alcanzan a soñar; habita toda la escala de la experiencia y representa al ser humano en virtud de ser el mayor poder de absorción y difusión.⁵⁵

El Universo tiene tres hijos, nacidos a la vez; reaparecen en todo sistema de pensamiento con nombres distintos y son llamados causa, operación y efecto o, más poéticamente, Júpiter, Plutón y Neptuno o, teológicamente, Padre, Espíritu e Hijo, pero aquí los llamaremos Conocedor, Hacedor y Locutor. Ellos representan respectivamente el amor a la verdad, el amor al bien y el amor a la belleza. Los tres son amores idénticos: cada cual es esencialmente lo que es y no puede ser excedido ni analizado; cada cual posee su propio poder de modo explícito y el de los otros dos de modo latente.⁵⁶

⁵¹ “*Flema*: concepto medieval de un humor o fluido interno que predispone a la persona a respuestas letárgicas”. Nota de Eric Carlson traducida del inglés. En adelante sus notas se señalarán con una (c). Ver *Emerson’s Literary Criticism*, Edited by Eric W. Carlston, Lincoln: University of Nebraska Press, 1955, pp. 52-55.

⁵² Nuevamente la poesía es vista más como un trance extático intenso que como una calculada “exteriorización profesional de la belleza”. Así lo dirá más adelante al referirse a los estímulos artificiales del artista. Martí describe su propia experiencia visionaria como “las horas que cuentan”. Ver *Autonomía*, pp. 29-32.

⁵³ El diálogo entre el hombre y la naturaleza resulta de un encuentro vital: “Todos somos inventores (...) El mundo es todo pórticos, todo oportunidades, cuerdas en 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”. Emerson, “Resources” (VIII, 137). En “Valle Lozano” de *Ismaelillo* (XVI, 51), el diálogo queda simbolizado en el “arado” inaugurador del mundo. Whitman, aunque de modo más edónico, corporaliza exultadamente la interacción del hombre con la naturaleza.

⁵⁴ “*Appulses*: los impactos de los rayos luminosos sobre una superficie”. (c)

⁵⁵ El poder de fusión con la naturaleza (del “Yo” con “lo que no es Yo [la naturaleza]”), es la base de la *hiperia*. Como se ha visto, Emerson lo expresa en el famoso pasaje de *Nature*: “Standing on the bare ground,—my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space,—all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am a part of the parcel of God” (I, 10). Martí dice en “Emerson”: “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” (XIII, 19).

⁵⁶ Esta reformulación filosófica y teológica replantea, más allá del nivel estético, la situación del hombre en el universo (Conocedor, Hacedor y Locutor) en términos activos, desmitificados, no cúltricos. En efecto, el lenguaje racional filosófico (causa, operación, efecto) y el teológico (Padre, Hijo, Espíritu) es sustituido por un lenguaje

El poeta es el voceador, el nombrador, y representa la belleza. Puesto que el mundo no ha sido ni pintado ni adornado sino que ha sido hermoso desde el principio, él es un soberano situado en el centro. Dios no ha hecho algunas cosas bellas sino que la Belleza es la creadora del universo. Por ello el poeta no es un potentado debido a concesión alguna sino emperador por derecho propio.⁵⁷ La crítica está infestada de la jerigonza del materialismo que se figura que la destreza manual y el accionar son los mayores méritos de todo hombre. Menosprecia el decir como si fuera no hacer,⁵⁸ e ignora el hecho que algunos hombres, los poetas, son voceros naturales cuya única función en el mundo es expresar, y no los distingue de aquel que ha abandonado lo suyo, el actuar, para imitar al poeta. Sin embargo, para Homero⁵⁹ las propias palabras le son tan arduas y grandiosas como las victorias de Agamenón lo son para Agamenón. El poeta no está pendiente del héroe o del sabio, sino que del mismo modo que de modo primario éstos actúan y reflexionan, así él pronuncia primariamente lo que ha y debe ser dicho. Aunque los otros dos sean primarios, él los considera secundarios y siervos suyos; como referencias o modelos en el estudio del pintor, o auxiliares que acarrean los materiales de construcción del arquitecto.

Puesto que la poesía ha sido toda escrita antes que el tiempo existiese, cuando quiera que nos encontramos suficientemente dispuestos como para penetrar en esa región donde el aire es música, captamos aquellos susurros primigenios y procuramos transcribirlos,⁶⁰ pero irremediablemente siempre se nos escapa un verso o una

que denota un desempeño humano funcional. De ahí que Martí culmine su ensayo “Emerson” indicando que el pensador norteamericano “ha vuelto humano al idealismo” e inicie *Ismaelillo* con renovada fe “en el mejoramiento humano” y “en la utilidad de la virtud”. Sobre la unidad de verdad, bondad y belleza ver notas 39 y 62, y la nota 75 del capítulo III. “El Hacedor” es reinterpretado por Borges y aparece dando título en su prosa y poesía. El tema proteico del fuego queda directamente alegorizado en su relato “Las ruinas circulares”. La crítica todavía no relaciona suficientemente a Borges con su fuente emersoniana, en parte porque el mismo autor argentino, aunque le dedicó un soneto, la desdibujó al insistir en su deuda con Carlyle, Poe, Stevenson y Whitman. En este sentido, José Ingenieros fue un compatriota mucho más explícito respecto a su roce intelectual.

⁵⁷ En “Emerson” Martí afirma: “era suya imperial familia cuyos miembros habrían de ser todos emperadores” (XIII, 18).

⁵⁸ Martí en la nota introductoria al discurso en Steck Hall de Nueva York del 24 de enero de 1880 sostiene significativamente que “decir es un modo de hacer” (IV, 182).

⁵⁹ Emerson se refiere a Homero repetidamente como máximo representante de la literatura clásica. Ver las notas 73 y 165.

⁶⁰ El telón de fondo de este párrafo son las categorías trascendentales de Kant, las “ideas en sí” de Platón y la visión de la naturaleza como *liber mundi*. Dice Martí refiriéndose a Emerson: “Era veedor sutil, que veía cómo el aire delicado se transformaba en palabras melodiosas y sabias en las gargantas de los hombres, y escribía como veedor y no como meditador (“Emerson”, XIII, 22). Y al explicar el proceso creativo de *Ismaelillo*: “Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay ahí ni una sola línea mental” (VII, 271).

palabra y los sustituimos con algo nuestro, dejando así estropeado el poema. Sin embargo, el hombre dotado de un oído más fino logra copiar dichas cadencias con mayor fidelidad y sus transcripciones, aunque imperfectas, llegan a convertirse en himnos de la patria.⁶¹ Dado que la naturaleza es tan verazmente bella como tan verdaderamente buena o racional, ha de mostrarse tan perfectamente como ha de hacerse o de conocerse. Las palabras y las hazañas son idénticas modalidades de energía divina. Las palabras son también acciones y cada acción es una especie de palabra.⁶²

DE ESPALDAS AL CHIMBORAZO: EL POETA MODERNO EN SU ACICALADO JARDÍN

Aquello que singulariza al poeta es el anunciar lo que nadie vislumbró.⁶³ El es el verdadero y único docto; sabe y profiere. Solo él es capaz de comunicar lo nuevo por haber estado íntimamente presente frente a la aparición que describe. Es un contemplador de ideas y pregona lo necesario y lo causal. Pues no hablamos ahora de individuos con talento poético, de laboriosos y diestros acopladores de rimas, sino del verdadero poeta. Hace algunos días participé en una conversación sobre un reciente escritor lírico.⁶⁴ Un hombre de mente refinada, cuyo cerebro parece una caja

⁶¹ Nótese el ineludible papel de la poesía como ancla cultural.

⁶² La palabra y la acción provienen de la misma energía porque fluyen de una identificación previa múltiple: bondad-virtud-belleza. Ver supra las notas 39 y 56; y la nota 75 del capítulo III. Sostiene Emerson al tratar el tema más extenso del lugar del intelectual en la sociedad moderna: “Anda por el mundo la noción que el intelectual debiera ser un recluso, un valetudinario,—incapaz para los trabajos manuales o para el trabajo público, así como un cortaplumas no puede ser hacha. Los así llamados ‘hombres prácticos’ se mofan de los hombres especulativos, como si por especular y *ver*, no pudieran hacer nada más” (I, 94). El subrayado “*ver*” es de Emerson. En cuanto a la energización del lenguaje, ver las notas 70, 110, 127, 129, 148 y 152; la nota 293 del capítulo III; la nota 127 del capítulo IV y la nota 61 del capítulo V.

⁶³ Es un arte eminentemente antiimitativo porque, en vez de recurrir a modelos o arte-hechos de alguna tradición cultural, procura “traducir” directamente del texto de la naturaleza.

⁶⁴ José Enrique Rodó, gran lector de Emerson, inicia su ensayo “Rubén Darío” (1899) de un modo semejante ante “nuestra América”. Rememora una conversación reciente: “—No es el poeta de América’, oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre de autor de *Prosas profanas* y de *Azul*. Tales palabras tenían un sentido de reproche; pero aunque los pareceres sobre el juicio que se deducía de esta negación fueron distintos, el asentimiento para la negación en sí fue unánime. Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América. ¿Necesitaré decir que no es para señalar en ello una condición de inferioridad literaria, como hago más las palabras del recuerdo?... Me parece muy justo deplorar que las condiciones de una época de formación, que no tiene lo poético de las edades primitivas ni lo poético de las edades refinadas, posterguen indefinidamente en América la posibilidad de un arte de verdad libre y autónomo. Pero así como me parecía insensato tratar de suplirlo con la mezquina originalidad que se obtiene al precio de la intolerancia y la incomunicación, creo pueril que nos obstinemos en fingir contentos de opulencia donde sólo puede vivirse intelectualmente de prestado. Confesémoslo: *nuestra América* actual es para el Arte, un suelo bien poco generoso. Para obtener poesía, de las formas, cada vez más vagas e inexpressivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo; sería necesaria la refracción en un cerebro iluminado [como

de música, de melodías y ritmos delicados, capaz de una pericia y dominio del lenguaje al cual sería imposible elogiar suficientemente. Pero cuando se planteó la cuestión de si podría ser no solo un lírico sino un poeta,⁶⁵ hubo que reconocer que se trataba simplemente de un ser transitorio y no un hombre inmortal. No se eleva sobre nuestras pedestres limitaciones como el Chimborazo sobre la línea del horizonte, cuyas faldas suben desde una base tórrida a través de todos los climas del globo, con cintas de verdura de todas las latitudes en sus altas y rugosas laderas.⁶⁶ Por el contrario, el genio en cuestión es el acicalado jardín de una casa moderna,⁶⁷

Emerson], la refracción en el cerebro de Walt Whitman. Quedan, es cierto, nuestra Naturaleza soberbia, y las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos. Fuera de esos dos motivos de inspiración, los poetas que quieren expresar, en forma universalmente inteligible para las almas superiores, modos de pensar y sentir enteramente cultos y ‘humanos’, deben renunciar a un verdadero sello de americanismo original”. Ver “Rubén Darío” de Rodó, José Enrique: *Ariel. Liberalismo y jacobinismo. Ensayos: Rubén Darío, Bolívar, Montalvo*, México, Porrúa, 1972, pp. 137-169. El subrayado es mío.

⁶⁵ Alude a Edgar Allan Poe (1809-1849) quien a los dieciocho años publicó sus primeros poemas *Tamerlane and Other Poems* (1827). Dos años después *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (1829) y, posteriormente, *Poems*, Second Edition (1831). Martí sostuvo con igual convicción estas ideas aplicándolas a los poetas modernistas latinoamericanos. Ver el capítulo V de *Martí y Darío*.

⁶⁶ Evidentemente, Emerson se refiere al *Tableau physique des Andes* de Humboldt (*Naturgemalde*, cap. I, nota 30). La línea del horizonte y el fenómeno del crepúsculo son motivos centrales de la escuela pictórica *luminista* norteamericana del siglo XIX, fuertemente influenciada por la filosofía de Emerson. Ver los cuadros de Frederic Edwin Church (1826-1900). Debido al achatamiento polar, el punto más alejado del centro de la tierra no es la cumbre del Everest (8, 850 metros) sino la del Chimborazo (6, 268.2 metros). El diámetro de la tierra en el ecuador es mayor que en la latitud del Everest (cerca al 28° norte), así que a pesar de ser 2,582 metros menos alto en relación al nivel del mar, por estar a 1 grado al sur de la línea ecuatorial, el Chimborazo alcanza la distancia de 6,384.4 kilómetros del centro de la tierra, una separación de 2.1 kilómetros más; es la arista más prominente del globo terráqueo. La referencia de Emerson a ese hito geográfico americano andino ecuatorial no es casual pues, como se vio, además de aludir a un hecho científico, conocía desde joven la gesta trasandina de Bolívar en pos de la independencia latinoamericana. Supo de su ascensión al Chimborazo y pudo haber tenido conocimiento de su texto poético más visionario: “Mi delirio sobre el Chimborazo” (1823). Por su parte, Martí enmarcó tempranamente la figura de Emerson dentro del paisaje andino a su regreso de su viaje Sudamérica; lo hizo en plena Guerra del Pacífico y meses antes de la muerte de Emerson: “¿Qué voz secreta habla a los hombres? ¿Qué anciano bondadoso se sienta todas las noches a su cabecera y guarda su sueño? ¿Qué monarca sabio, sentado en el cielo, gobierna a las naciones? ¿Quién mueve a su merced las corrientes impetuosas de la vida humana, y enfurece a los hombres y los calma, y cierra las puertas de su corazón, y las abre después a las palomas? ¿De qué manto resplandeciente y maravilloso son ondas las nubes? ¿En qué mano ciclópea, nudosa como una cordillera de montañas, residen las riendas de los hombres?” (XIII, 206). En “Emerson” (1882) une los símbolos del fuego y la cúspide: “¿Ni esos pomposos fraseadores, que no saben que cada pensamiento es un dolor de la mente, y lumbré que se enciende con olio de la propia vida, y cúspide de monte?” (XIII, 20). Y en 1891 poetiza la identificación hombre-monte-arte en el poema I de *Versos sencillos*: “Yo vengo de todas partes / Y hacia todas partes voy: / Arte soy entre las artes, / En los montes, monte soy (XVI, 63).” Y luego en el poema V: “Si ves un monte de espumas, / Es mi verso lo que ves; / Mi verso es un monte, y es / Un abanico de plumas (XVI.72).” Ver las reflexiones de Martí sobre el ascenso de Bolívar al Chimborazo y su “Delirio en el Chimborazo” al final del capítulo I. Sobre el crepúsculo y el Chimborazo ver en este ensayo las notas 15, 17, 74, 76 y 186.

⁶⁷ Alusión al espacio autorreferente del “Jardín Ornamental”, tema sintetizador de la poética de Poe. Emerson, por el contrario, visualiza la urbe moderna como un espacio miniaturizado por la inmensidad panorámica del paisaje natural que lo rodea. Ver el contraste en *Martí y Darío*.

decorada con fuentes y estatuas, en cuyos senderos y terrazas pasean o se sientan damas y caballeros refinados.⁶⁸ Percibimos, a través de aquella variada música, el dominante acorde de la vida convencional. Nuestros poetas son hombres de talento que cantan⁶⁹ pero no son hijos de la música. El fondo les es secundario y el pulimento de los versos lo esencial.

Sin embargo, lo que hace el poema no es la métrica sino el razonamiento-forjador-del-metro,—un pensamiento tan extremadamente apasionado y vivo como el espíritu de una planta o de un animal⁷⁰ que, poseedor de una arquitectura propia,⁷¹ embellece la naturaleza inscribiéndose en ella como algo nuevo. El pensamiento y la forma son idénticos cronológicamente pero, en el orden de su génesis, el pensamiento es anterior a la forma. El poeta es poseedor de un pensamiento original y tiene una experiencia completamente nueva que narrar. Al mostrarnos los senderos recorridos todos nos enriquecemos con su andar. Puesto que la experiencia de cada nueva generación exige una confesión distinta, el mundo parece siempre velar aguardando a su poeta. Recuerdo cuánto me impresioné de muchacho cuando una mañana pude constatar la irrupción de la musa en un compañero

⁶⁸ Si se hace una trasposición al contexto latinoamericano, este escenario de *fête galante* queda exquisitamente representado en Latinoamérica por el Parque Isidora Cousiño de Lota, en el sur de Chile. En él deambuló Darío a sus diecinueve años estéticamente ensimismado. Ver el capítulo VI de *Martí y Darío*: “El ascenso del poeta cortesano moderno: Darío en Chile. Del campo de batalla al Palacio Isidora Cousiño en Lota”.

⁶⁹ Referencia a Poe ya señalada. Ver *Martí y Darío*, p. 187. Emerson, persuadido de que el lenguaje no es solo un medio de comunicación sino un medio de conocimiento, busca despertar la imaginación a través de una expresión “sincera” cimentada en “la virtud”. Asu vez, Poe acusa a los trascendentalistas de “la herejía de lo didáctico”. No acepta la dialéctica verdad-virtud, pues entiende la belleza y lo estético dicotómicamente, como valores trascendentales en sí. La crítica actual reconoce que Poe y Emerson tuvieron una actitud semejante: enfrentaron la alienación moderna restaurando el valor de la persona humana. A nivel artístico, ambos buscaron liberar a América de la imitación y erigieron la armonía espiritual frente a las fuerzas centrífugas del mercado. En la historia intelectual americana, como la esfera política y la literaria se superponen, la búsqueda de emancipación cultural continental se vuelve un símbolo máximo de la fusión verdad-virtud en Martí-escritor, mediante su participación directa en el terreno político, social y, especialmente, por su muerte en el campo de batalla.

⁷⁰ Por ello dice Martí en el “Prólogo” a “El Poema del Niágara” de Pérez Bolalde (1882): “Caballo de paseo no gana batallas”; “Pues, ¿quién no sabe que la lengua es jinete del pensamiento y no su caballo?”; y finalmente retratará al poeta como “jinete de caballo de alas”. Ver las notas 100, 122, 123 y 131 del capítulo X. Entonces, es el *pensamiento* el que rige instintivamente la *forma* del poema y no al revés. De ahí también el carácter “salvaje” de los ojos del niño en el poema que inicia el ensayo. En el poema “Mi caballero” de *Ismaelillo* la mano del niño-ideal gobierna las riendas del padre-animal; y también en “Príncipe enano”: “Mi mano, que así embrida / Potros y hienas, / Va mansa y obediente / Donde él la lleva”. La relación dinámica caballo-lenguaje-pensamiento es uno de los más prominentes motivos de este ensayo. Ella se condensa en el *Whim* (*Capricho/corazonada/pálpito/impulso*), o poética del *desacato*. Sobre el *Whim* emersoniano ver las notas 62, 110, 127, 129, 148 y 152; la nota 293 del capítulo III; la nota 127 del capítulo IV; y la nota 61 del capítulo V. Sobre la figura del caballo ver la nota 26 del capítulo II.

⁷¹ “El Poeta” como manifiesto estético se refiere a todas las artes pues, a lo largo de su desarrollo, se contraponen la arquitectura, la escultura, la pintura, la escritura, la música y la danza.



Frederic Edwin Church, "Los Andes de Ecuador" (1855)



Frederic Edwin Church, "El Chimborazo" (1857)



Frederic Edwin Church, “El corazón de los Andes” (1859)

de mesa que, abandonando su trabajo, había deambulando errante sin que nadie lograra saber por dónde. Eran cientos de líneas las que había escrito pero era imposible distinguir si lo que recitaba había acontecido realmente dentro o fuera de sí. Lo que sí transmitía con certeza era que todo había quedado mudado: hombre, bestia, cielo, tierra y mar. ¡Con cuánto gusto lo escuchábamos! ¡Qué embebiadamente! Toda la sociedad parecía estar allí convocada. Nos hallábamos sentados en la aurora de la salida del sol a punto de eclipsar todas las estrellas. Boston parecía yacer a doble distancia de la noche anterior o quizás todavía más allá. Roma —¿Qué era Roma? Plutarco y Shakespeare se quedaban flotando como amarillentas cuartillas⁷² y ya no era preciso recitar a Homero⁷³ nunca más. Es algo fabuloso

⁷² Ajadas o amarillentas cuartillas: “Alusión a *Macbeth* de Shakespeare, 5.3.22-23: “My way of life is fall’n into the sere, the yellow leaf.” La imagen la retoma Byron en “On This Day I Complete My Thirty-sixth Year”: “My days are in the yellow leaf”. (c)

⁷³ Sostiene Martí en “Agrupamiento de los pueblos de América” a raíz de la Guerra del Pacífico (1879-1883): “¡Tan enamorados que andamos de pueblos que tienen poca liga y ningún parentesco con los nuestros, y tan desatendidos que dejamos otros países que viven de nuestra misma alma, y no serán jamás aunque acá o allá asome un Judas la cabeza [Chile]—más que una gran nación espiritual! Como niñas en estación de amor echan los ojos ansiosos por el aire azul en busca de gallardo novio, así vivimos suspensos de toda idea y grandeza ajena, que trae cuño de Francia o Norteamérica; y en plantar bellacamente en suelo en cierto Estado y de cierta historia, ideas nacidas de otro Estado y de otra historia, perdemos las fuerzas para presentarnos al mundo—que nos ve desamorados y como entre nubes— compactos en espíritu y unos en la marcha, ofreciendo a la tierra el espectáculo no visto de una familia de pueblos que adelanta alegremente a iguales pasos en



Frederic Edwin Church, “El Chimborazo” (1864)

saber que hoy mismo, a nuestro lado y bajo el techo en que estamos, continúa brotando la poesía. ¿Cómo? Sí, ¡el portentoso espíritu de la poesía no ha cesado de existir! ¡aún hoy día nuestras petrificadas horas están ebullendo y centellean! Daba por sentado que todos los oráculos habían enmudecido y que la naturaleza había apagado sus fuegos y, ¡hete aquí!: por cada poro de la noche estaba fluyendo una espléndida aurora. De algún modo todos estamos pendientes del arribo de un poeta, aun cuando no seamos capaces de concebir el bien que nos imparta. Sabemos que el secreto del mundo es profundo e ignoramos qué o quién pueda revelárnoslo. Pero inesperadamente una excursión por la montaña,⁷⁴ el perfil novedoso

un continente libre. *A Homero leemos*: pues ¿fue más pintoresca, más ingenua, más heroica la formación de los pueblos griegos que la de nuestros pueblos americanos?” (VII, 324-325). El subrayado es mío. Ver notas 59 y 165. Sobre la posición de Martí ante la Guerra del Pacífico ver *Martí y Blaine*.

⁷⁴ Martí documenta su encuentro con la naturaleza del norte continental. Sostiene significativamente en el prólogo a sus *Versos sencillos*, después de visitar en Catskill a los miembros del *Twilight Club*: “Me echó el medico al monte: corrían arroyos y se cerraban las nubes: escribí versos. A veces ruge el mar, y revienta la ola, en la noche negra, contra las rocas del castillo ensangrentado: a veces susurra la abeja, merodeando entre las flores” (XVI, 61). Según observa Rodolfo Sarracino: “Entre el 2 y 3 de agosto de 1890 José Martí se dirigió a las montañas de Catskill. Por los cálculos efectuados concluimos que allí permaneció entre quince y dieciocho días, durante los cuales escribió su obra maestra poética, los *Versos sencillos*. De acuerdo con la tradición histórica, se tropezó allí casualmente con algunos miembros del Club Crepúsculo (*Twilight Club*), según algunos una especie de logia masónica, según otros un círculo de místicos amantes de la naturaleza. Nada de eso. En realidad, el análisis de los documentos disponibles evidenció que Martí hizo el incómodo viaje enfermo a ese punto remoto en las montañas para hallar a los grandes intelectuales estadounidenses que integraban su influyente membrecía. Los miembros del Club que allí conoció se encontraban de vacaciones en el Parque Crepúsculo

de un rostro o el encuentro con una persona desconocida, depositan la clave en nuestras manos. Por supuesto para nosotros el valor de un poeta reside en la veracidad de su informe. El talento puede hacer juegos y malabares; un genio realiza y añade.⁷⁵ La humanidad altruista ha adelantado tanto en el conocimiento de sí misma y de su obrar, que es ya su vigía más avanzado quien le anuncia los hallazgos descubiertos desde la cima de un monte.⁷⁶ El poeta es la palabra más veraz que jamás se haya proferido. Suya es la frase más adecuada, la más musical y constituye la voz inerrante del mundo y de su tiempo.

Todo aquello que llamamos historia sagrada demuestra que el evento principal, cronológicamente hablando, es el nacimiento de un poeta. Los hombres, nunca antes tan lastimosamente extraviados,⁷⁷ siguen aguardando la llegada del hermano que los levante hacia esa verdad que pueda hacerse firmemente suya. ¡Con cuánto gozo me echo a leer un poema que creo rebozante de inspiración! Entonces, rotas mis cadenas, me he de remontar sobre estas nubes y estos opacos aires en los que vivo,—opacos aunque luzcan transparentes—y desde el cielo de la verdad veré y comprenderé todo lo que me rodea. Me reconciliaré con la vida y renovaré la naturaleza. Veré lo trivial animado de sentido y me daré cuenta de mi labor. La vida

(*Twilight Park*), retiro de verano del Club Crepúsculo (*Twilight Club*), de Nueva York. Después de esa reveladora experiencia, fue invitado en octubre del propio año a dirigir la palabra a ochenta de sus asociados en un célebre reaturante de la ciudad de Nueva York. Y en diciembre recibió su certificado de miembro pleno de la institución”. Así, pues, Martí conscientemente siguió los pasos de Emerson, Oliver Wendell Holmes y Walt Whitman quienes, entre otros, fueron los iniciadores del *Twilight Club*. Ver de Sarracino, Rodolfo: “Martí en el Club Crepúsculo: en busca de nuevos equilibrios”, *Casa de las Américas* (La Habana) XLVII, 251 (abril-junio, 2008), p. 13. Sobre el crepúsculo y el Chimborazo en este ensayo ver las notas 15, 17, 66, 76 y 186.

⁷⁵ Referencia a la relación entre arte y acción; entre poesía e historia.

⁷⁶ Sostiene Martí en “Emerson”: “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, y no por las veredas y caminillos por donde andan, cargados de alforjas, los peatones comunes, que como miran desde tan bajo, ven pequeño al gigante alto” (XIII, 22). Obviamente la escuela pictórica *luminista* norteamericana no empieza estéticamente de cero. Principalmente procede del trascendentalismo novoinglés pero, además, respecto al motivo del “sujeto frente al mundo”, también está en deuda con el romanticismo alemán. Emerson *invierte* ese motivo óptico principalmente de dos maneras: desaloja la imponente figura humana masculina del centro del campo visual (la minituriza) y destaca la transparencia y frondosidad de la naturaleza. Así, cabe comparar los mencionados cuadros de Church sobre el Chimborazo con “Wanderer über dem Nebelmeer” (“Camionante sobre el mar de neblina”) del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774–1840). En el enfoque paisajista de Church la protagonista no es la figura humana del cuadro de Friedrich sino *la apertura visual misma*. Los verdaderos agentes son *los ojos* del observador ante la majestad del paisaje. Significativamente su mirada evoca la de los ojos ariscos del niño al comienzo de “El Poeta” y en su final rapsódico recrea el proceso de fusión del observador con los ritmos de la naturaleza que lo circunda. Sobre el Chimborazo ver en este ensayo los cuadros de Church y las notas 15, 17, 66, 74 y 186.

⁷⁷ En “Emerson”: “Este hombre se ha erguido frente al Universo, y no se ha desvanecido. Ha osado analizar la síntesis, y no se ha extraviado” (XIII, 27).



Caspar David Friedrich, "Caminante sobre el mar de neblina" (1818)

dejará de ser un ruido;⁷⁸ ahora al contemplar a los hombres y las mujeres aparecerán los rasgos que los distinguen de los necios y perversos. Un día así he de celebrarlo con más alborozo que al día en que nací, pues en aquel entonces accedí al reino animal y ahora soy recibido en la ciencia de lo real. Pero mientras tanto esto es solo un anhelo cuya fruición se demora, pues más corrientemente me sucede que este esperado hombre alado, en vez de transportarme hacia el cielo, me arrastra a la niebla y salta y revolotea conmigo de nube en nube, fingiendo a cada paso que se está dirigiendo hacia lo alto. Y yo, todo un novato, tardo en percibir que ignora

⁷⁸ Sostiene Martí al inicio de "Emerson": "Y esos carros que ruedan, y esos mercaderes que vocean, y esas altas chimeneas que echan al aire silbos poderosos y ese cruzar, caracolear, disputar, vivir de hombres, nos parecen en nuestro casto refugio regalado, los ruidos de un ejército bárbaro" (XIII, 17).

el camino hacia el firmamento y trata solo de impresionarme con su facilidad de revolotear por los aires, como un ave o un pez volador, a poca distancia del suelo y del agua. Pero tal hombre jamás logra habitar el absolutamente prístino y nutritivo aire ocular del cielo. Por ello, de súbito me precipito otra vez a mis ruinosas guaridas, para llevar como antes una vida de distorsiones, despojado ya de fe en la posibilidad de hallar un guía que me remonte allí donde sé que debiera estar.⁷⁹

EL SÍMBOLO MODELA EL LENGUAJE

Pero abandonemos tales víctimas de la vanidad y con renovado entusiasmo vayamos a observar cómo la naturaleza, por pulsiones más vitales, mantiene al poeta fiel a su oficio de anunciar y afirmar.⁸⁰ El poeta cumple su oficio absorbiendo la belleza de las cosas, a la cual deja transcurrir a través suyo para surgir, a su vez, convertida en una nueva y más elevada verdad. La naturaleza le ofrece al poeta todas sus criaturas como palabras-imágenes. El objeto al ser enunciado de cierto modo, vuelca de sí un nuevo y maravilloso segundo valor muy superior al que antes llevaba; como si acercamos el oído al cordel tirante del carpintero que herido por la brisa se torna musical. “Las cosas más excelsas que cualquier imagen, dice Jámblico,⁸¹ las expresamos por medio de imágenes”. Las cosas se prestan a ser usadas como símbolos porque la naturaleza es un símbolo en su totalidad y en cada una de sus partes. Cada línea que trazamos en la arena está colmada de expresión; todo cuerpo requiere un espíritu o genio particular; toda forma es resultado del carácter de algo; toda condición resulta de la calidad de la vida y toda armonía es consecuencia de la salud. Por esta razón la percepción de la belleza procede por simpatía, o sea, que únicamente se muestra a los buenos.⁸² Lo bello se erige sobre los cimientos de lo necesario. El alma hace al cuerpo como el sabio Spenser enseña:

“Así todo espíritu, cuanto más puro,
Y cuanta más luz celestial contenga en sí,
En el más bello cuerpo busca habitar
Y más bellamente lo conforma,
Con regocijada gracia y amistoso semblante,

⁷⁹ Todo este párrafo puede aplicarse a la escritura no *hipérica*.

⁸⁰ El poeta es *profeta social*.

⁸¹ “Filósofo neoplatónico del siglo cuarto, profesor de Proclo y autor de *La vida de Pitágoras* que Emerson leyó”. (c)

⁸² Como se vio, Martí dice en *Versos sencillos*: “Yo soy bueno, y como bueno / Moriré de cara al sol” (XVI, 98).

Pues la figura corporal recibe del alma,
Ella es la forma que cincela al cuerpo”.⁸³

Aquí de pronto no nos hallamos ante la especulación crítica sino que nos adentramos en lugar sagrado y debiéramos proceder muy cauta y reverentemente. Estamos ante el secreto del mundo, en aquellos confines donde el Ser se transforma en Apariencia y la Unidad en Variedad.⁸⁴

El Universo es la exteriorización del alma.⁸⁵ Dondequiera que la vida irrumpe, su ser ebulle en apariencia centellante. Nuestra ciencia es sensorial y por lo tanto

⁸³ “De Spenser, “An Hymne in Honour of Beautie”, estanza 19”. (c) La idea central es que el alma cincela el cuerpo o que el contenido imprime su forma. Como ya lo ha indicado anteriormente: “no es la métrica sino el razonamiento-forjador-del-metro el que hace al poema”.

⁸⁴ Emerson se formó en Harvard donde reflexionó sistemáticamente sobre las principales cuestiones filosóficas y las recapituló americanamente: “En el caso del Trascendentalismo norteamericano [establecer sus antecedentes intelectuales] el problema se torna extremadamente complejo, debido a que la genealogía del Trascendentalismo incluye casi toda la historia intelectual de la humanidad: Platón, los filósofos pre-socráticos conocidos íntimamente por Emerson y Alcott; los neoplatónicos, a través de las traducciones de Thomas Taylor; los neoplatónicos ingleses del siglo XVII y XVIII; la gran tradición mística representada especialmente por Jacob Böhme y Swedenborg, para no decir nada de los discípulos norteamericanos de Swedenborg (Sampson Reed) y franceses (Oegger); la tradición nativa de la teología calvinista y unitaria; la filosofía inglesa del “sentido moral” del siglo XVIII representada por Bishop Butler, Price y algunos como Coleridge, Carlyle y otros seguidores de Kant que escribieron en inglés; los filósofos eclécticos franceses y los socialistas utópicos tempranos, incluyendo a Madame de Staël, Cousin, Jouffroy, Benjamin Constant, Leroux y Fourier. En un periodo tardío deben añadirse las filosofías orientales, y finalmente, antes de mencionar los filósofos alemanes contemporáneos, los muchos poetas y novelistas alemanes, que de una u otra forma, asimilaron y transmitieron el pensamiento filosófico de los filósofos propiamente dichos: Goethe, por supuesto, Schiller, Jean Paul, los Schlegels y Novalis. ¿Quién ha logrado alguna vez definir qué idea proviene de donde? El historiador de las ideas casi necesitaría un diccionario similar al *Diccionario de Oxford* que registra la primera ocurrencia (sujeta a corrección) de pensamientos, dando el autor y la fecha. Y ni siquiera así se resolvería el problema, ya que la historia del pensamiento no es solo la historia de ideas aisladas sino de sistemas y relaciones, combinaciones nuevas y síntesis. Cuando nos referimos a la filosofía alemana misma, se nos presenta, además, el problema de las distinciones, tendencias y conflictos dentro de un determinado grupo. Ahí está Leibniz asomándose en el horizonte; Kant, aunque inbuído en el racionalismo del siglo XVIII, abierto a tres o cuatro interpretaciones divergentes, para no hablar de sus cientos de desfiguraciones; además Herder, Jacobi y Schleiermacher, que consideraron la evidencia intuitiva de la religión; después la filosofía dialéctica nacida de Kant: Fichte, el Schelling temprano y el Hegel tardío, todos ellos diferentes en su enfoque y formación—Fichte, moralista y dualista, Schelling primariamente filósofo de la naturaleza con tendencias místicas, Hegel un logicista y filósofo de la historia. Lorenz Oken y Henrik Steffens (un noruego) son científicos especulativos cercanos a Schelling; Novalis y Friedrich Schlegel tienen los lazos más estrechos con Fichte, Jean Paul con Jacobi, Schiller con Kant, Goethe con Herder y el neo-platonismo. Los trascendentalistas los conocieron a todos ellos, más o menos íntimamente, por supuesto, sin comprender necesariamente sus interrelaciones pero buscando instintivamente ideas afines en mentes afines”. Wellek, René: “The Minor Transcendentalists and German Philosophy”, *American Transcendentalism*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1973, p. 109. Ver la nota 79 del capítulo II.

⁸⁵ En esta filosofía kinético-figurativa, un polo, la Supra-Alma, se naturaliza por *el lenguaje* a través del alambique del hombre, y, a su vez, el otro polo, la naturaleza, se espiritualiza a través del mismo alambique pero en sentido contrario. El arte no viene a ser sino la expresión del encuentro de ambos extremos (Supra-Alma/Naturaleza) al circular por el cedazo humano. Emerson reflexiona guiado por la analogía epistemológica, visualiza materia y energía integradas en un movimiento ascendente que funde lo humano, lo biológico y el

artificial. Tratamos sensorialmente a la tierra, a los cuerpos celestes, a la física y a la gramática, como si fueran auto-existentes; sin embargo son solo comitiva del Ser que poseemos. “El poderoso cielo”, dijo Proclo,⁸⁶ “presenta en sus transfiguraciones imágenes patentes del esplendor de las percepciones intelectuales, porque ellas se mueven en conjunción con los periodos no visibles de las naturalezas intelectuales”. Por lo tanto la ciencia siempre adelanta conjuntamente con la elevación justa del hombre, al compás de la religión y de la metafísica; o sea que el estado de la ciencia es un índice del conocimiento de nosotros mismos. Puesto que todo elemento en la naturaleza responde a una fuerza moral, si algún fenómeno permanece en estado burdo u oscuro es debido a que la correspondiente facultad en el observador no ha despertado todavía.

No es de extrañar, entonces, que dada la profundidad de estas aguas nos circunambulemos sobre ellas con una mirada religiosa.⁸⁷ Tanto para el poeta como para su audiencia la belleza de una fábula revela el espesor de su sentido. O si preferimos, todo hombre es poeta porque el encanto de la naturaleza lo sobrecoge y genera pensamientos en los que el universo rebosa como una fiesta. Encuentro que dicha fascinación reside en el símbolo.⁸⁸ ¿Quién ama la naturaleza? Más bien ¿quien no la ama? ¿Son solo los poetas u hombres ociosos y cultivados quienes conviven con ella? No, también conviven con ella los cazadores, los labradores, los carreteros y los carniceros, aunque expresen su afecto por ella no mediante las palabras que emplean sino con su modo de vida. El escritor se pregunta qué es lo que aprecia el cochero o el cazador en el cabalgar, en sus caballos y en sus perros. Las cualidades que admiran ciertamente no son superficiales. Al interactuar

cosmos natural. Dice Martí: “El arte no es más que la naturaleza creada por el hombre” (XIII, 25), que sintetiza esta expresión de Emerson: “This is Art, a nature passed through the alembic of man. Thus in art does Nature work through the will of a man filled with the beauty of her first works” (I, 24). En la ilimitada escala de la existencia, así como la vida de un árbol se extiende hacia las ramas por los poros del tronco, a su vez el hombre se compenetra en el reino vegetal; está en el mundo “como una planta en el seno de Dios”, en tensión constante, como lo sugiere la figura semítica de la vid y los sarmientos. La figura del gusano sigue, asimismo, una teleología ascendente, de gusano a mariposa, de ser rastrero a ser volador. Sobre la figura poética del gusano que reptaba por “The spires of form” (“las espiras de la forma”) ver la nota 68 del capítulo II. Sobre el mundo como precipitación de la mente, ver la nota 6 del capítulo I.

⁸⁶ “Filósofo neoplatónico (411-485 D.C.) que Emerson leyó en la traducción de Thomas Taylor”. (c)

⁸⁷ Esta mirada religiosa que permea el ensayo “Emerson” de Martí está ausente en su ensayo sobre “El poeta Walt Whitman”, en parte porque lo ve como discípulo estético de Emerson. El hablante martiano en “Emerson” es un sacerdote que “sacraliza” sus palabras convirtiendo la locución en un fino instrumento *ritual*. Ver *Autonomía*, pp. 29-33.

⁸⁸ En la sección que sigue, Emerson alude a la densidad significativa del lenguaje y se adelanta a la reflexión contemporánea sobre el símbolo y el mito emprendida, entre otros, por Lévy-Brühl, Max Müller (quien dedicó a Emerson su *Introducción a la ciencia de la religión*, 1873), Mircea Eliade, Lévy Strauss y Paul Ricoeur.

con ellos nos damos cuenta que a esas cosas, consideradas individualmente, les otorgan tan poco valor como nosotros lo hacemos. Su devoción procede por simpatía; no se mueven por definiciones sino que se sienten comandados en la naturaleza por un poder vivo que los sobrecoje. Ninguna copia de ese poder, ningún remedo los dejaría satisfechos; aman la solemnidad del viento del norte, la actividad de la lluvia, de la piedra, la madera y el hierro. Una belleza no agotable nos es más entrañable que la que podemos degustar hasta el fin. Por ello, con ritos sencillos y sinceros veneran la naturaleza-símbolo, la naturaleza sello de lo sobrenatural, el cuerpo rebosante de vida.⁸⁹

Lo misterioso e íntimo de este afecto conduce a que todo tipo de persona se valga de emblemas. Las escuelas de poetas y filósofos están tan intoxicadas con sus símbolos como el grueso de la población con los suyos. Nótese en nuestros partidos políticos el poder de insignias y emblemas. ¡Véase el gran festejo que sobreviene de Baltimore a Bunker Hill!⁹⁰ En los desfiles políticos Lowell marcha acompañado de un telar, Lynn de un zapato y Salem de un barco.⁹¹ Adviértase el barril de cidra, la cabaña de troncos y el palo de nogal, el palmito y todas las insignias del partido.⁹² Nótese el poder de los emblemas nacionales. Las estrellas, los lirios, los leopardos, la media luna, el león, el águila⁹³ o cualquier otra figura escogida sabrá Dios por qué, estampada en un raído jirón de tela flameando al viento en el fortín del último rincón del mundo, logra hacer hervir la sangre del hombre más ordinario y de aspecto más convencional. Las gentes creen detestar la poesía y somos todos poetas y místicos.⁹⁴

⁸⁹ Whitman magnificó poéticamente esta frase corporal en *Leaves of Grass*.

⁹⁰ “Campaña política de los ‘Whigs’ en 1840 antes de la elección de Harrison”. (c)

⁹¹ “Alusión a las fábricas de textiles y zapatos de Lowell y Lynn y al comercio marítimo de Salem”. (c)

⁹² “El barril de cidra y la cabaña de troncos eran emblemas de Harrison; el palo de nogal y el palmito de Andrew Jackson, de Carolina del Sur”. (c)

⁹³ “Lirios, Francia; leopardos, Escocia; la media luna, Turquía; león, Inglaterra”. (c) El águila es el más extendido y connota los propios Estados Unidos.

⁹⁴ Este ensayo revaloriza al individuo común, pues enarbola una premisa que el racionalismo occidental prevalente en época de Emerson había relegado: por la razón encabalgada en la intuición todos acceden momentáneamente a la verdad sin necesidad de intermediarios. En el campo literario dicha premisa reafirma la posibilidad de degustar un texto sin recurrir a un comisariato de autoridades letradas. En el campo del lenguaje suramericano esta misma premisa contrahegemónica fue una de las lecciones más contundentes que Ignacio, indígena “principal” guaraní, impartió a su misionero, el peruano Antonio Ruiz de Montoya, fundador de las Misiones del Paraguay. Le hizo tomar posesión de su propio idioma místico en plena selva del Guairá. Posteriormente Ruiz de Montoya consignó la experiencia en el *Silex del Divino Amor*, el cual revolucionó la vida de oración del conocido jesuita limeño Francisco del Castillo. Ver de Ruiz de Montoya, Antonio: *Silex del divino amor*, introducción, transcripción y notas de José Luis Rouillon Arróspide, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. pp. CXIII y 156-157.

LA BELLEZA DEL FERROCARRIL Y DE LA CIUDAD-FÁBRICA

Más allá de la universalidad del lenguaje simbólico, nos damos cuenta de este uso superior de las cosas y de que el mundo es un templo⁹⁵ cuyos muros están cubiertos de emblemas, retratos y diseños de la Divinidad por el hecho siguiente: cada fenómeno natural contiene en sí el sentido entero de toda la naturaleza.⁹⁶ Las distinciones con que catalogamos a los sucesos y asuntos de bajos y elevados, honestos y degradantes se desvanecen cuando tomamos la naturaleza como símbolo.⁹⁷ El pensamiento produce todo adecuándolo para su uso. El vocabulario de un hombre penetrante incluiría palabras e imágenes ausentes en una conversación culta. Lo que es bajo o incluso obsceno para un obsceno se vuelve distinguido cuando forma parte de una asociación mental novedosa. La piedad de los poetas hebreos los purga de toda grosería. La circuncisión es un ejemplo del poder de la poesía de elevar lo pedestre y lo ofensivo. Las cosas pequeñas y despreciables también actúan como grandes símbolos. Cuanto más descarnado sea el modo con el cual se proclame una ley, más punzante resulta y más perdura en la memoria de los hombres. Así como cuando usamos el estuche más preciso para guardar un instrumento indispensable, las listas desnudas de palabras vibran sugerentes en una mente fértil e imaginativa. Cuenta Lord Chatman que acostumbraba leer el Diccionario Bailey⁹⁸ para alistarse a hablar en el Parlamento. La más pobre experiencia es lo suficientemente rica para expresar todos los propósitos del pensar. ¿Por qué codiciar el conocimiento de las últimas noticias? El día y la noche, la casa y el huerto, ciertos libros, unas cuantas acciones, nos sirven tanto como cualquier quehacer o cualquier espectáculo. Estamos muy lejos de haber agotado el sentido de los pocos símbolos que empleamos; hasta los podemos llegar a usar con una arrolladora sencillez.⁹⁹ No es indispensable que el poema sea largo. Cada palabra ha sido alguna vez todo un poema. Cada nueva relación origina una nueva palabra. Por ello empleamos defectos y deformidades con propósito sagrado, para expresar la idea que los males del mundo son solamente tales para quienes miran

⁹⁵ Martí sostiene en "Emerson": "templo semeja el universo", analogía que resurge poetizada en *Ismaelillo*.

⁹⁶ Aquí está presente la visión empática del *liber mundi*: la naturaleza como libro de símbolos.

⁹⁷ Sostiene Martí: "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" (XIII. 23).

⁹⁸ "William Pitt, Conde de Chatham (1708-1778), orador y estadista; *The Universal Etymological Dictionary* (1721) de Nathan Bailey". (c)

⁹⁹ Existe eco de ello en *Versos sencillos*.

con malos ojos. Observan los mitólogos que en la mitología antigua los defectos como la cojera de Vulcano, la ceguera de Cupido y otras cosas parecidas, se atribuían a las naturalezas divinas precisamente por manifestar exuberancias.

Puesto que todo lo que representa una dislocación o un apartamiento de la vida de Dios hace feas las cosas, el poeta es quien religa bellamente todo aquello de nuevo a la naturaleza y al Todo. Por medio de una visión más penetrante, revincula incluso cosas artificiales¹⁰⁰ o las violaciones de la naturaleza consigo misma, y al mismo tiempo se deshace con la mayor facilidad de los hechos más repugnantes. Algunos lectores de poesía miran la ciudad-fábrica y el ferrocarril suponiendo que la poesía del paisaje campestre ha quedado malograda porque dichas obras de arte no han sido consagradas todavía por los autores que leen.¹⁰¹ Pero el poeta ve que ambos están comprendidos dentro del gran Orden, tal como lo están una colmena o la geometría de una telaraña. La naturaleza instantáneamente adopta a ambos en sus círculos vitales y se encariña con los fluidos vagones de tren como si fueran suyos propios. Además, para una mente consolidada, no significa nada la cantidad de invenciones mecánicas que se le presenten. Aunque añadiéramos millones de ellas, por sorprendentes que fueran, jamás el hecho mecánico adquiriría un gramo de peso más. El hecho espiritual permanece inalterado sean pocos o muchos los inventos particulares; tal como la montaña carece de monumentalidad suficiente como para romper la curva del horizonte. Un astuto niño campesino va a la ciudad por primera vez y el acartonado hombre urbano se siente decepcionado por las pocas muestras de asombro que deja escapar.¹⁰² No es que el muchacho no advierta toda la hermosura de las casas que ve por primera vez, sino que dispone de ella con la misma facilidad con la que el poeta encuentra el sitio adecuado para el ferrocarril. El valor principal de un hecho nuevo consiste en realzar el grandioso y perdurable fenómeno de la Vida, que reduce todas y cada una de las circunstancias y para el cual el collar de abalorios del aborigen y el comercio de América son una misma cosa.¹⁰³

¹⁰⁰ La cualidad hipélica del poeta es también demiúrgica. La *hiperia* no rehuye la modernidad, por el contrario, la incorpora totalmente en cuanto tiene de invención e ingenio.

¹⁰¹ El ferrocarril y la fábrica tipifican la época moderna. El progreso no anula la dimensión poética humana, es compatible con ella tal como lo expresará Whitman con supremo don poético.

¹⁰² Dice Emerson en "Historia": "The idiot, the Indian, the child and the unschooled farmer's boy stand nearer to the light by which nature is to be read, than the disector or the antiquary" (II, 41). Martí condensa: "un niño de la hacienda está más cerca de la verdad que un anticuario" (XIII, 22).

¹⁰³ Como se ve, los sistemas económicos pueden contraponerse teóricamente a lo largo de los siglos pero quedan miniaturizados por la Vida, pues *el comercio*, actividad subyacente en todos ellos, no es sino expresión de una mayor o menor regulación del primario e ineludible instinto de trueque.

El poeta es quien puede articular el mundo puesto que todo aparece en la mente como una serie continua de nombres y verbos. Aunque la vida es grandiosa, nos fascina y subyuga; y aún cuando todos estamos familiarizados con los símbolos que la evocan, no acertamos a emplearlos con originalidad. Nosotros mismos somos símbolos y habitamos en ellos: los obreros,¹⁰⁴ el trabajo, las herramientas, las palabras y las cosas, el nacimiento y la muerte son todos emblemas. Simpatizamos con los símbolos pero no nos damos cuenta que son pensamientos porque permanecemos adormecidos y cegados por el uso económico que damos a las cosas.¹⁰⁵ El poeta, gracias a una percepción intelectual ulterior, les restaura un poder que recupera su perdido sentido primigenio y dota de ojos y lengua a todo objeto mudo e inanimado. Percibe la autonomía y estabilidad del pensamiento frente a lo accidental y lo fugaz del símbolo. Así como se decía de los ojos de Linceo¹⁰⁶ que veían a través del cuerpo de la tierra, del mismo modo el poeta convierte el mundo en cristal¹⁰⁷ y nos muestra todas las cosas en su orden y sucesión verdaderos. Palpa la realidad más de cerca por medio de una percepción más fina y preserva el flujo y la metamorfosis;¹⁰⁸ percibe que el pensamiento es multiforme; que en el interior de la forma de cada criatura existe una fuerza que la impele a ascender hasta llegar a una forma superior. Sigue la vida con los ojos y dispone las formas que la expresan con toda propiedad, de tal modo que su locución mana acorde con el fluir de la naturaleza. Todos los hechos correspondientes a la economía animal, el sexo, la nutrición, el nacimiento, el crecimiento, son símbolos del paso del mundo hasta alcanzar el alma del hombre, donde sufren un cambio y resurgen como un fenómeno nuevo y más elevado. El poeta emplea las formas de acuerdo con la vida y no en consonancia con ellas mismas. Esta es una ciencia superior. Únicamente el poeta sabe la astronomía, la química, la

¹⁰⁴ Tema que reaparece personalizado en el poema XLI de *Versos sencillos*: “Pensé en el pobre artillero / Que está en la tumba, callado / Pensé en mi padre, el soldado: / Pensé en mi padre, el obrero” (XVI, 119).

¹⁰⁵ Esta es una crítica directa a la *alienación* de la vida moderna.

¹⁰⁶ Linceo: el vigía más agudo de los argonautas de Jasón. (c) Los ojos luminosos contrastan con el vivir errático del individuo por el “uso económico que da a las cosas” en el mercado moderno.

¹⁰⁷ Escribe Martí en “Emerson”: “Parece lo que escribe trozos de luz quebrada que daban en él, y bañaban su alma, y la embriagaban de la embriaguez que da la luz, y salían de él” (XIII, 19). Según la doctrina de Plotino, la emanación es una radiación de luz. Cuando el individuo, encabalgado en la intuición percibe el mundo, éste se hace transparente, pues, por encendimiento, opera despojado de “los zancos” de la razón y accede al conocimiento inmediato, propio de Dios. Borges utiliza esta imagen como centro de su relato “El Aleph”.

¹⁰⁸ El flujo, la metamorfosis y la emanación apuntan a un eterno movimiento ético de religamiento a lo Uno, centro ígneo lumínico. De ahí la referencia de Emerson y Martí de morir de cara al sol. Ver “Antecedentes poéticos del hablante poético en *Versos Sencillos*”, capítulo IV de *Autonomía*, pp. 105-117. Martí repetidamente se refiere a la fórmula de las “Spire of form” de Emerson. Ver la nota 68 del capítulo II.

vegetación y la animalidad porque no se detiene en sus objetos sino que se sirve de ellos como signos. El ha descubierto el por qué la llanura y la pradera del espacio fueron sembradas con esas flores llamadas soles, lunas y estrellas; sabe por qué la gran oquedad está poblada de animales, hombres y dioses,¹⁰⁹ pues cabalga sobre las palabras que pronuncia como los caballos del pensamiento.¹¹⁰

EL HACEDOR

En virtud de esta ciencia el poeta es el Nombrador o Hacedor del lenguaje, designando las cosas unas veces por su apariencia, otras por su esencia, y otorgando a cada una su correspondiente nombre y no el de otra. De este modo complace al intelecto¹¹¹ que ama las distinciones y las delimitaciones. Fueron los poetas quienes formaron todas las palabras y, por lo tanto, el lenguaje es un archivo de la historia, y, si fuera preciso decirlo, constituye una especie de sarcófago de las musas. Porque aunque se haya perdido el origen de la mayoría de nuestras palabras, inicialmente cada una de ellas fue un toque de genio y adquirió su fuerza porque en ese instante, tanto para el primer locutor como para su oyente, simbolizaba el mundo. El etimólogo ha descubierto que la palabra más rígida fue en su nacimiento una fulgurante figura. El lenguaje es poesía fósil. Así como la capa caliza del continente la conforman infinitas masas de conchas de animáculos,¹¹² del mismo modo el lenguaje ha sido formado por imágenes o tropos, los cuales empleamos ahora en un uso secundario, pues hace ya tiempo han dejado de evocar su sentido poético original. Pero si el poeta denomina un fenómeno es porque lo ve o porque logra situarse, como nadie, más cerca de él. Ese expresar o ese nombrar no es un

¹⁰⁹ Martí también “corporaliza” los versos de Emerson: “Son [sus versos] unas veces como un anciano barbado, de barba serpentina, cabellera tortuosa y mirada llameante, que canta, apoyado en un vástago de encina, desde una cueva de piedra blanca” (XIII, 30).

¹¹⁰ Las palabras obedecen al pensamiento y, a su vez, el pensamiento guía, pero no puede desencabalgarse de las palabras. Como se ha visto en la nota 70 sobre el *Whim* emersoniano, una muestra de que Martí leyó detenidamente “El Poeta” y que entre 1880 y 1882 reflexionó con detención sobre la indisolubilidad de lengua y pensamiento queda consignada en el “Prólogo” a “El Poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde, mediante la siguiente paráfrasis: “Pues, ¿quién no sabe que la lengua es jinete del pensamiento, y no su caballo?” (VII, 235). El *Darío* tardío, cuando empieza a redirigirse hacia la *hiperia*, utiliza esta imagen animal pero asociándola al suplicio del potro y, siguiendo a Paul Groussac se atiene al referente eurocéntrico de Carlyle: “Y yo aprobé. Porque siempre apruebo lo correcto, lo justo y lo bien intencionado. Yo no creía haber inventado nada... Se me había ocurrido la cosa como a Valmajour, el tamborilero de Provenza... O ‘había pensado musicalmente’, según el decir de Carlyle, esa mala compañía. Desde entonces hasta hoy, jamás me he propuesto ni asombrar al burgués, ni martirizar mi pensamiento en potros de palabras. No gusto de moldes nuevos ni viejos...”. Ver “Dilucidaciones” (1907), en *Rubén Darío, Poesías completas, op. cit., p. 773*.

¹¹¹ Es decir, al *Juicio* (*Understanding*) en sentido emersoniano o “la razón” en sentido tradicional.

¹¹² “Animáculos: animal diminuto imperceptible a simple vista”. (c)

arte sino una segunda naturaleza, que brota de la primera, como la hoja brota del árbol.¹¹³ Lo que llamamos naturaleza es una cierta energía o mutación auto-regulada; la naturaleza modela todas las cosas con sus propias manos y no permite que nadie las bautice pues ella se bautiza a sí misma, mediante una metamorfosis propia. Recuerdo a cierto poeta que me la describió de la siguiente manera:

El genio es la actividad que acude a reparar total o parcialmente las cosas materiales o finitas que se encuentran en ruina. La naturaleza a través de todos sus reinos se asegura a sí misma. Nadie se preocupa de sembrar los simples hongos, así que de la semilla de uno de ellos hace caer infinitas esporas para el siguiente o el subsiguiente día. El nuevo agárico recién nacido conlleva una posibilidad cuyo padre jamás tuvo. El nuevo átomo de semilla queda arrojado a un lugar distinto, exento de los accidentes que destruyeron a su progenitor dos palmos más allá. La naturaleza produce un ser humano y después hacerlo vivir hasta la edad madura jamás arriesga perder repentinamente una maravilla tal. Por ello desprende de él otro nuevo yo, quedando la especie a salvo de los accidentes a los cuales el progenitor había estado expuesto. Así que cuando el alma del poeta alcanza la madurez de pensamiento, se desprende y echa fuera de sí¹¹⁴ sus poemas y canciones, –una intrépida, alerta e inmortal progenie que no está expuesta a los accidentes del fatigado reino del tiempo; un intrépido y vivaz retoño, provisto de alas, (tal fue la virtud del alma que las formó) que rápidamente se llevan sus palabras muy lejos y las siembran indeleblemente en los corazones de los hombres. Estas alas son la belleza del alma del poeta. Los cánticos inmortales vuelan de su padre mortal y son perseguidos por los clamorosos vuelos de las censuras, un enjambre mucho mayor que amenaza devorarlos,¹¹⁵ pero éstas últimas carecen de alas. Después de cada brinco caen pesadamente al suelo y se pudren por no haber obtenido alas hermosas del alma que las engendró. En cambio las canciones del poeta se remontan y elevan y atraviesan las profundidades del tiempo infinito.¹¹⁶

¹¹³ Martí dice en “Emerson”: “Tembló como hoja de árbol en esas expansiones de su espíritu, y vertimientos en el espíritu universal; y volvía a sí, fragante y fresco como hoja de árbol” (XIII, 23).

¹¹⁴ Referencia temprana al carácter expulsivo de la poética eyaculativa expuesta al final del ensayo. Reaparece en el poema I de *Versos sencillos*: “Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma, / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma” (XVI, 63).

¹¹⁵ Similar referencia al canibalismo se ve en “Tábanos fieros” de *Ismaelillo*.

¹¹⁶ La figura del hijo-semilla representa el desarrollo ético-evolutivo de la historia humana. Martí emplea la figura de la semilla de un modo prominente en su obra. Ver el Anexo 4.9 “Las figuras literarias de la semilla, la siembra y el sembrador”. Respecto a la figura del “ala”, ya se comentó que Martí inicia su poema X de *Versos sencillos* con estas palabras: “Quiero, a la sombra de un ala / Contar este cuento en flor / La niña de

Esto fue lo que me enseñó el bardo por medio de su voz libérrima.¹¹⁷ Pero la naturaleza persigue un fin más elevado al de su propia preservación cuando gesta un nuevo individuo: el proceso de *la ascensión*, o el paso del alma hacia formas superiores.¹¹⁸ Siendo aún muchacho, llegué a conocer al escultor que cinceló la estatua del mozo erguida en el parque público. El artista no atinaba a expresar directamente aquello que lo tornaba feliz o infeliz, lograba sugerirlo solo dando un rodeo. Hasta que cierta vez, se levantó al rayar el alba como acostumbraba y contempló la salida del sol, grandiosa como la eternidad de donde procedía y, durante varios días, se debatió tratando de absorber aquella tranquilidad. Hasta que, ¡por fin! su cincel logró rescatar del mármol la forma de Fósforo,¹¹⁹

Guatemala / La que se murió de amor”. *Ismaelillo* es el nuevo retoño castellano de esta metapoética donde Martí adopta también los motivos infantiles propuestos en “Domestic Life”. Ver “La figura del niño: crítica de un contexto social mecánico-mercantil”, capítulo III de *Autonomía*. Junto al distanciamiento familiar que ensombrece la vida personal de Martí, la alquimia poética de *Ismaelillo* combina la historia nacional y la internacional. Escrito en Venezuela, durante la Guerra del Pacífico (1879-1883), el espacio literario evocado es un escenario lírico donde la conquista armada y el conflicto bélico se transfiguran en un encarnizado combate ético/sobrenatural. Allí los seres rastreros (el animalismo dentado) son derrotados por el niño alado. Ver “La poética heroica de *Ismaelillo*: el campo de batalla como espacio literario”, capítulo IV de *Martí y Blaine*.

¹¹⁷ Es decir, emancipada, de un individuo que se ha reconquistado a sí mismo.

¹¹⁸ La idea de ascender, remontar o subir por “las espiras de la forma” es central en la poética de Emerson. La mariposa (etapa superior de la evolución de la oruga) representa con gran concisión las ideas de Emerson sobre la evolución de los seres en el universo, el llamado “meliorismo cósmico”. Martí, con especial interés, anota en inglés y luego transpone al castellano los versos del poema “Naturaleza” (*motto* poético del ensayo *Naturaleza*), en los que Emerson expresa el carácter teleológico de los organismos, concretamente el caso del gusano que brega por ser hombre. En su *Cuaderno de Apuntes* número 18 consigna: “Emerson se anticipó a Darwin. La poesía vio antes: se anticipó en verso, And striving to be man, the worm / Mounts through all the spires of form” (XXI, 191). Y páginas más adelante anota: “¿Y por qué no ha de ser todo el mundo como Emerson, que escribió en un lugar: the world is mind precipitated, y en otro, —como para probar que no veía contradicción entre que el mundo fuese espíritu, y el espíritu tomase formas graduadas crecientes. And striving to be man, the worm / Mounts through all the spires of form” (XXI, 408). Al comentar las “Seis conferencias” de Enrique José Varona, traduce al castellano los versos de Emerson: “Emerson aparece menos radioso acaso de como por sus versos de esfinge rescatada se revela; pero allí está con sus ojos azules y porte imperial, con su paso de cumbres y filosofía de estrella, con el acuerdo imponente de su espíritu puro—testigo de lo universo—y la maravilla espiritual y armónica de la naturaleza, donde diez años antes que Darwin vio al gusano, en su brega por llegar a hombre, ‘ascendiendo por todas las espiras de la forma’” (V, 120). En sus “Escenas norteamericanas” reaparece esta imagen como tema de enseñanza en el anfiteatro de la escuela libre de Chantauqua, que a ojos de Martí es “universidad del pueblo, abierta en el seno de la naturaleza”. Un estudiante adulto toma la palabra y comenta poniéndose de pie y dirigiéndose al profesor: “‘Gracias, señor’, —dice un hombrote, pelón y huesudo, de lo alto de la galería: ‘yo siempre he dicho en mi pueblo que los poetas ven la verdad antes que nadie, y esta conversación lo prueba, porque los hombres no somos más que gusanos crecidos, que es lo que dijo Emerson antes que Darwin, cuando dice que en su brega por ser hombre, el gusano sube, de figura en figura, hasta que es huesudo y pelón como yo, o se pasa la vida como usted, embotellando a otros gusanos’” (XII, 435). La fórmula de las “espiras de la forma” unifica ético-naturalmente las ideas de ascensión, flujo, metamorfosis, emanación y mejoramiento humano. Ver la nota 68 del capítulo II.

¹¹⁹ Fósforo: hijo de Aurora (Eos) y Céfalo, simboliza la estrella de la mañana, el aspecto diurno de Venus, por ello es representado como un dios con antorcha en mano precediendo el carro de su madre”. (c) Literalmente del griego “portador del fuego”, también etimológicamente “Lucifer”, “portador de luz”.

el hermoso mancebo, cuyo aspecto es tal que, según dicen, quedan absortos cuantos lo miran. Así el poeta, cuando se deja arrastrar por su estado de ánimo, llega a materializar el pensamiento que lo estremece pero *alter idem*, de una manera completamente novedosa. Su expresión es orgánica: adquiere el nuevo fulgor que poseen las cosas cuando son puestas en libertad. Así como los objetos a la luz del sol, compartiendo la aspiración del universo entero, reflejan sus imágenes en la retina del ojo, del mismo modo tienden a pintar en la mente del poeta una huella mucho más delicada de su propia esencia. Idéntica es la metamorfosis de las cosas hacia formas orgánicas más altas, pues llegan a transformarse en melodías. Sobre cada cosa preside un demonio o un espíritu, y, así como la forma es reflejada en el ojo, así el poeta espejea el alma de una cosa hecha cántico.¹²⁰ El mar, la cordillera, el Niágara, y toda flor pre-existen o supra-existen como proto-sonatas.¹²¹ Surcan el aire como aromas y cuando un hombre de oído agudo penetra en sus confines, es capaz de escuchar esas notas y procura transcribirlas sin diluirlas ni desvirtuarlas. Y en esto estriba el aporte de la crítica, en la convicción de la fe que los poemas son una versión en ruinas de algún texto de la naturaleza con el que debieran concordar.¹²² La rima de uno de nuestros sonetos debiera ser tan armoniosa como las cadentes estrías de una concha marina o la consonancia de matices de un ramo de flores. El apareamiento de los pájaros es un idilio exento del tedio de nuestros romances; una tormenta es una oda bronca, sin falsedad ni amaneramiento; un verano, con sus campos sembrados y sus cosechas segadas y acopiadas es un himno épico, cuya admirable ejecución subordina todas sus partes. ¿Por qué la simetría y la verdad que modula todo ello no desciende sobre nuestros espíritus para hacernos participar de la creación de la naturaleza?

Esta intuición que se autoevidencia en lo que llamamos Imaginación,¹²³ es un modo de contemplar muy superior. No se llega a él por estudio sino cuando el intelecto se funde con lo que ve y con el lugar que ve, compartiendo el trayecto o el circuito de las cosas, tornándolas traslúcidas para los demás.¹²⁴ El paso de las cosas

¹²⁰ Referencia a la poética hipélica.

¹²¹ “*Proto-sonatas*: manifestaciones melódicas pre-existentes, provenientes de la esencia misma de la naturaleza”. (c) Mención de la naturaleza americana como cuna de las proto-sonatas. Con mucho entusiasmo Martí encomia “El Poema del Niágara” de Pérez Bonalde y lo emplea magníficamente para exponer su poética en plena época moderna.

¹²² Referencia a la capacidad de contemplar la naturaleza como *liber mundi*.

¹²³ O sea la *Razón* y no el *Juicio* (*Understanding*) en terminología emersoniana.

¹²⁴ Se refiere a la actividad hipélica del poeta.

es silencioso. ¿Tolerarán ser acompañadas por un parlero?¹²⁵ No soportarán verse en presencia de un espía. Solo admitirán al poeta, a un amoroso, por ser él extensión de su propia naturaleza. La condición para que el poeta nombre las cosas de verdad, es entregarse y perseguir el *aura* divina que transpira a través de las formas.

EL VOCABULARIO SALVAJE CERVANTINO

El secreto que todo intelectual prontamente descubre es que por encima de la energía de su propio intelecto consciente es capaz de sentir una energía nueva (como si el intelecto se desdoblara sobre sí mismo), cuando se abandona a la naturaleza de las cosas; que además de la intimidad de su propia energía como individuo, existe un gran poder público del cual puede extraer si, arriesgándolo todo, desliza el cerrojo de sus compuertas humanas y deja a las etéreas mareas volcarse y circular a través suyo, estremeciéndolo. De este modo se inunda con la vida del Universo, su lenguaje es el trueno, su pensamiento es ley y sus palabras son universalmente inteligibles como lo son las plantas y los animales. El poeta, entonces, se da cuenta que se expresa con propiedad solamente cuando habla con cierto tono salvaje o “con la flor de la mente”.¹²⁶ No empleando el intelecto como órgano, sino con el intelecto desuncido de toda servidumbre, libre para seguir la dirección de su vida celeste. O como los antiguos que se expresaban no con solo el intelecto sino con el intelecto empapado en néctar. Como el viajero que habiendo perdido el rumbo deja caer las riendas sobre el cuello de su caballo para que el instinto del animal encuentre el camino, así debemos hacer nosotros con el divino animal que nos guía por este mundo.¹²⁷ Y si de alguna manera logramos estimular

¹²⁵ Crítica al sobreuso de la forma, la grafolatría. Por extensión se aplica al regodeo formal de Poe, a quien en otra ocasión llama “the jingle man”, “el tintinero”. Ver *Martí y Darío*, p. 187.

¹²⁶ La expresión “con la flor de la mente” vuelve a aparecer en otro contexto. Ver la nota 65 de “El método de la naturaleza” (VI).

¹²⁷ Como se ha visto en el capítulo II, es de suma importancia señalar la fuente cervantina de *la imagen nómada del caballo y su jinete*, no solo porque va cargada de profunda intertextualidad bilingüe sino porque pone de manifiesto la incursión de Emerson en los clásicos españoles, cuya lectura impactó su concepción de la escritura. En *Don Quijote* el protagonista repetidamente se deja llevar por el instinto de Rocinante. Así se ve al internarse en la Sierra Morena (capítulo XXIII): “Pero como por aquel lugar inhabitable y escabroso no parecía persona alguna de quien poder informarse, no se curó de mas que de pasar adelante sin llevar otro camino que aquel que Rocinante quería, que era por donde él podía caminar, siempre con imaginación que no podía faltar por aquellas malezas alguna extraña aventura”. Emerson había descrito anteriormente en el ensayo el costado “salvaje” de la poética hipérica que mantiene fusionados lo humano y lo natural. Por ello, como lo ha indicado, la escritura tiende a la figuración animal y vegetal: “Sin embargo, lo que hace el poema no es la métrica sino el razonamiento-forjador-del-metro,—un pensamiento extremadamente apasionado y vivo, como el espíritu de una planta o de un animal que, poseedor de una arquitectura propia, embellece la naturaleza inscribiéndose en ella como algo nuevo”. En el contexto de la obra de Emerson, el *instinto*, en cuanto volición

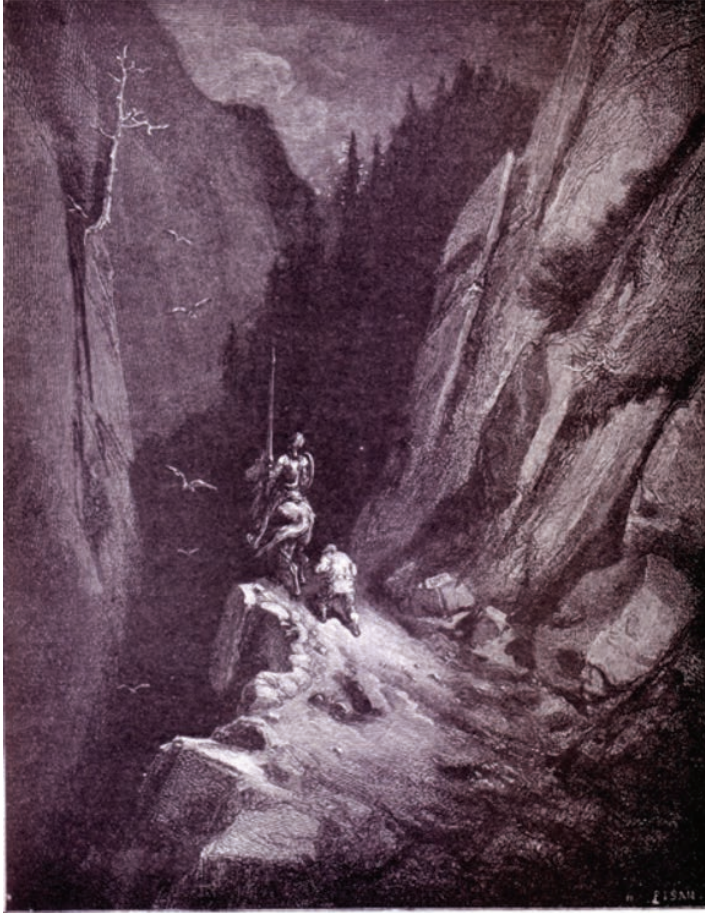
su instinto,¹²⁸ se nos abren nuevos atajos hacia la naturaleza; la mente penetra las cosas más duras y sublimes, pasa a través suyo y consume la metamorfosis.¹²⁹

Por todo ello los bardos se aficionan al vino, al aguamiel, a los narcóticos, al café, al té, al opio, al humo del sándalo o del tabaco, o a cualquier otro elemento de estimulación nerviosa. Todos ellos echan mano a esos medios de alguna manera para añadir un poder no usual a su capacidad ordinaria. Por esta misma razón

espontánea, está asociado a *whim* (“Self-Reliance [La soberanía propia]” 1841). El vocablo implica estar en el mundo en *desacato instintivo-animal*. Dado su carácter intempestivo, se traduce al castellano como “capricho”: impulso interior inesperado, corazonada, pulsión, palpito. Representa el libre albedrío del ciudadano inmerso en un entorno democrático capaz de proferir al máximo su emancipación intelectual: “Yo escribiría sobre el dintel de la puerta *Capricho*”: “I shun father and mother and wife and brother when my genius calls me. I would write on the lintels of the door-post, *Whim*. I hope it is somewhat better than whim at last, but we cannot spend the day in explanation”. [“Abandono padre, madre, esposa y hermano cuando mi genio me llama. Yo escribiría sobre el dintel de la puerta: *Capricho*. Creo que en esto hay algo más que un simple capricho, pero no se puede perder el día entero en explicaciones”] (II, 51-52). Darío, después de 1898, de vuelta del escapismo estético de *Azul y Prosas profanas*, cita dicho pasaje: “Y a los jóvenes, a los ansiosos, a los sedientos de cultura, de perfeccionamiento, o simplemente de novedad, o de antigüedad, ¿por qué se les grita: ‘¡haced esto!’ o ‘¡haced lo otro!’; en vez de dejarles bañar su alma en la luz libre, o respirar en el torbellino de su capricho? La palabra *Whim* tenía escrita en su cuarto de labor un fuerte hombre de pensamiento [Emerson] cuya sangre no era latina”. “Dilucidaciones” (1907) en *Rubén Darío, Poesías completas, op. cit.*, p.768. Darío consultó “Dilucidaciones” con Enrique Gómez Carrillo, quien había citado el *Whim* de Emerson en su novela de 1898, *Del amor, del dolor y del vicio* (*Martí y Darío*, p. 387). Para ese entonces, Carlos Aldao ya había hecho las traducciones directas de *The Conduct of Life* y de *Essays, First Series* de Emerson, las cuales aparecieron el mismo año de *Prosas profanas* (1896). En Buenos Aires Darío también conoció a José Ingenieros, el más conspicuo propagador de las ideas ético-filosóficas de Emerson en Latinoamérica. Véase sus obras *El hombre mediocre* (1911) y sus “lecciones sobre Emerson y el eticismo” dictadas en 1917. En ellas menciona que William Ellery Channing “en sus *Remarks on a National Literature* (1823), proclamaba ya la necesidad de que América se emancipara intelectualmente de Europa”, y que Emerson “En esa hora [la de renunciar a su ministerio unitario] dio el primer paso hacia su emancipación intelectual”. Ingenieros había leído a Emerson desde muy temprano, pues indica lo siguiente, refiriéndose al ensayo *Self-Reliance* (“La soberanía propia”): “recuerdo que en mi adolescencia fue el primero que leí”. Ver Ingenieros, José: *Hacia una moral sin dogmas, op. cit.*, pp. 23-25, 99. Sobre el *Whim* emersoniano ver la nota 70. Sobre la figura del caballo ver la nota 26 del capítulo II.

¹²⁸ Emerson insiste sobre la misma idea.

¹²⁹ Como en las líneas anteriores, la metamorfosis funde poética y filosofía e instaura una epistemología fundada en la belleza. Ya que a la visión mecanizada del mundo propia del capitalismo industrial del siglo XIX se sobrepone otra orgánico-animal, la animalización del proceso mental alcanza aquí también su mayor valor metafórico. En el nivel expresivo el “caballo”, o sea, el carácter instintivo del lenguaje (organicidad viva), representa por contraste lo más contrario a la imitación. Pero no se trata solo de ser reacios a una poética foránea o a un arte repetitivo sino de desencadenar intelectualmente un acto liberador soberano, verdaderamente antiimperialista. En su último análisis, expresa una repulsa tajante a la maniobra sumisa de adoptar una cosmovisión subsidiaria eurocéntrica, no afincada en el Nuevo Mundo. En efecto, en el ensayo “Emerson” de Martí (1882), coetáneo del “Prologo” al poema de Pérez Bonalde, el poder del pensamiento es figurado como “caballo”: “Como desdeñoso de andar por la tierra, y malquerido por los hombres juiciosos, andaba por la tierra el idealismo. Emerson lo ha hecho humano: no aguarda a la ciencia, porque el ave no necesita de zancos para subir a las alturas, ni el águila de rieles. La deja atrás, como caudillo impaciente, que monta caballo volante, a soldado despacioso, cargado de pesada cerrajería” (XIII, p. 29). Con este mismo estilo figurativo Martí parafrasea *Naturaleza*: “Un hombre furioso es un león, un hombre astuto es un zorro... Una oveja es la inocencia; una serpiente es el rencor sutil; las flores nos expresan afectos delicados” (I, 26). Y dice que cuando uno lee a Emerson “se siente vértigo como si se viajara en el lomo de un león volador” (XIII, pp.22-23). Sobre el *Whim* emersoniano ver las notas 62, 70, 110, 127, 148 y 152; y la nota 293 del capítulo III.



COMO ENTRÓ POR AQUELLAS MONTAÑAS SE LE ALEGRÓ EL CORAZON,
PARECIÉNDOLE AQUELLOS LUGARES ACOMODADOS PARA LAS
AVENTURAS QUE BUSCABA

muestran gran aprecio por la conversación, la música, los cuadros, la escultura, la danza, el teatro, los viajes, la guerra, los tumultos, los incendios, el juego, la política, el amor, la ciencia, la intoxicación animal, o cualquier substituto *cua-sí-mecánico*, más o menos sofisticado, del verdadero néctar que es el arrebató del intelecto cuando se acerca cada vez más al fenómeno. Todos ellos son meros auxiliares de la tendencia centrífuga del hombre, del paso hacia un espacio libre, y le ayudan a escapar de la custodia de ese cuerpo al cual ha quedado sujeto, y de la mazmorra de las relaciones personales en la que ha quedado confinado. De

aquí que un gran número de bardos y muchos exteriorizadores profesionales de la Belleza, tales como los pintores, los poetas, los músicos y los actores, hayan sido más propensos que sus semejantes a llevar una vida sibarita e indulgente. Todos, salvo unos pocos que libaron el verdadero néctar. Y como traficaron con un modo espurio de obtener la libertad, no una emancipación hacia los cielos sino hacia la libertad de los lugares más pedestres, quedaron recompensados por la ventaja artificialmente adquirida, con la disipación y la ruina física. Sin embargo, nunca se puede obtener una ventaja de la naturaleza gracias a un truco. El espíritu del mundo, la grandiosa serena presencia del Creador no responde a los sortilegios del opio ni del vino. La visión sublime inunda el alma pura y sencilla en un cuerpo limpio y puro.¹³⁰ No es inspiración la que debemos a los narcóticos sino cierta falseada exaltación y furia. Milton dice que el poeta lírico puede beber vino y vivir holgadamente, pero el poeta épico¹³¹ que canta de los dioses y su descendimiento a hombres, ha de beber agua de un cuenco de madera. Pues la poesía no es “licor de Satán” sino de Dios.¹³² Nos pasa con esto como con los juguetes. Llenamos las manos y las habitaciones de nuestros hijos con todo tipo de muñecos, tambores y caballos, alejando sus ojos de la sencilla y suficiente faz

¹³⁰ Martí en un contexto poético marcadamente antifenicio, retrasmite el mismo mensaje virtuoso en *Ismaelillo*: “Mas si amar piensas / El amarillo / Rey de los hombres, / ¡Muere conmigo! / ¿Vivir impuro? / ¡No vivas, hijo!” (notas 196 y 274, cap III, *OC*. XVI, 34). La referencia a la pureza podría tomarse como un pronunciamiento puritano pacato respecto a la vitalidad inherente del acto creativo. Pero la visión *pura* no es en absoluto *bien pensante* sino absolutamente *natural*. En realidad, la “impureza” alude a la poética *antiorgásmica*, espuria, resultado de estímulos calculados para desencadenar artificialmente el tren poético del preciosismo formal. Dado que equipara la locución y el proceso de escritura al derramamiento seminal del orgasmo, el ensayo contrapone polarmente “el río de electricidad” a los narcóticos envasados. Alude, asimismo, a lo interno, personal e intransferible del acto creativo que, siendo radicalmente visceral, surge excitado por el estímulo externo. Por otro lado, puesto que virtud y belleza están intrínsecamente unidas, la referencia a la *pureza* evoca la victoria *ardua* de la virtud. Como en los místicos, la unión sexual, la expresión verbal y la identificación con la realidad sublime que los imanta son indiferenciables. Posteriormente la poética eyaculativa del ensayo es directamente reelaborada por Whitman en *Leaves of Grass*, cuya voz adánica Emerson celebró pero, como Martí, no comulgó con el gráfico encandilamiento del yo-homoerótico. Le sugirió excluir “Enfants d’Adam” (“Hijos de Adán”) por su alto contenido sexual. Ver *Emerson in His Own Time*, Edited by Ronald A. Bosco and Joel Myerson, Iowa City, University of Iowa Press, 2003, p. 80. Ver la nota 196 del capítulo III. Sobre el tema de lo sublime, lo excelso, el éxtasis y el crepúsculo ver la nota 4 del cap. I.

¹³¹ Como poética y biografía se corresponden, la capacidad hipélica es eco del carácter. Aquí se destaca la sobriedad, la frugalidad y la desnudez como resistencia figurada a la artificialidad de las relaciones humanas en el mercado económico moderno. Martí, hace referencia a ambos géneros literarios: “Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado, —que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo” (“El Poema del Niágara”, VII, 225). Ver la nota 40 del capítulo X y *Autonomía*, pp. 109-110.

¹³² “Milton: “Elegía IV”, II, 55-78”. (c)

de los objetos naturales, del sol y la luna, los animales, el agua y las piedras, que deberían ser sus verdaderos juguetes. Por ello el estilo de vida del poeta debiera afinarse en un tono bajo, como para celebrar el deleite de los goces comunes. Su alegría debiera ser el don de la luz del sol; el aire debiera bastar para inspirarlo; se sabría embriagar con el agua. Ese espíritu, que colma los corazones tranquilos, que surge para ellos de cada otero de hierba marchita, de cada bellota de pino, del semienterrado guijarro que el adormecido sol de marzo dora,¹³³ se ofrece a los pobres y a los hambrientos, porque poseen gusto sencillo.¹³⁴ Si te dejas llenar la cabeza de Boston o Nueva York, de la moda y de la ambicia, o si estimulas tus fatigados sentidos con vino y café francés,¹³⁵ no advertirás la fulgidez de la sabiduría que se derrocha en los pinares solitarios.

La imaginación que intoxica al poeta no deja de permanecer activa en los demás individuos. La metamorfosis despierta también en el espectador una sensación de gozo. El empleo de los símbolos suscita cierto poder de emancipación y entusiasmo en cualquier persona. Parece que fuéramos tocados por una vara mágica que nos hace danzar y corretear como si fuéramos niños. Somos como un grupo de personas que de pronto sale de una cueva o mazmorra hacia el aire libre.¹³⁶ Este es el resultado que producen en nosotros los tropos, las fábulas, los oráculos y todas las formas poéticas. Los poetas son, pues, dioses libertadores. Los hombres adquirimos en realidad una nueva conciencia cuando encontramos un mundo dentro de nuestro mundo, o una especie de nido de mundos, pues una vez comenzada y vista la metamorfosis intuimos que no cesa jamás. No he de considerar por ahora cuánto de ella forma parte el encanto del álgebra y de las matemáticas, que también poseen sus tropos, pero ella está presente en toda definición. Como cuando

¹³³ *Versos sencillos* entronca directamente con la poética de engrandecimiento visual de un fragmento de la realidad. León Felipe refleja un acercamiento lírico similar al guijarro en el poema "Como tú...": "Así es mi vida / piedra, / como tú. Como tú, / piedra pequeña; / como tú, piedra ligera; / como tú, / canto que ruedas / por las calzadas / y por las veredas; / como tú, / guijarro humilde de las carreteras; / como tú / que en días de tormenta / te hundes / en el cieno de la tierra / y luego / centelleas / bajo los cascos / y bajo las ruedas; / como tú, que no has servido / para ser ni piedra / de una lonja, / ni piedra de una audiencia, / ni piedra de un palacio, / ni piedra de una Iglesia... / como tú, piedra aventurera... / como tú, / que tal vez estás hecha / sólo para una honda... / piedra pequeña / y / ligera...". *Nueva antología rota*, Madrid: Visor, 1981, pp. 19-20.

¹³⁴ La intuición poética es universal, no se da al coplero sino al verdadero poeta. León Felipe también lo expresó en el poema IV de "Preceptiva poética": "Y si el verso / poetas cortesanos / si el verso como el hombre no fuese de cristal / sino de barro". Aunque con tenor cúlptico imposible en Emerson y Martí, ver del mismo autor el poema "Más sencilla" de "Versos y oraciones del caminante".

¹³⁵ "El Poeta" resiste intelectualmente a la influencia de los dos países europeos rectores de la moda: Francia e Inglaterra. Es significativo que la única referencia fuera del mundo anglosajón sea específicamente a licores evocadores de la burguesía parisiense.

¹³⁶ Referencia al mito platónico de la caverna.

Aristóteles define el *espacio* como un bajel inmóvil en el cual todas las cosas están contenidas;¹³⁷ o cuando Platón define una *línea* como un punto que fluye; o una *figura* como el límite de lo sólido y otras cosas similares. ¡Qué jubiloso sentido de libertad experimentamos cuando Vitruvio¹³⁸ sostiene la antigua opinión de los artistas que ningún arquitecto puede construir bien una casa si no conoce algo de anatomía! Cuando Sócrates en el “Carmides”, nos dice que el alma cura de sus enfermedades por medio de ciertos ensalmos y que estos conjuros son bellas razones que infunden templanza en el espíritu; cuando Platón llama animal al mundo, y el Timeo afirma que las plantas son también animales; o afirma que una persona es un árbol divino, cuya raíz es la cabeza que crece hacia el cielo, y cuando George Chapman, que siguiendo sus huellas reitera: “Igualmente en nuestro árbol del hombre, cuya nudosa raíz brota de la cabeza”;¹³⁹ cuando Orfeo se refiere a las canas “como aquella flor blanca que se abre en plena ancianidad”; cuando Proclo llama al universo la estatua del intelecto; cuando Chaucer, en su elogio de la “Nobleza”, compara la estirpe noble en una situación precaria al fuego, que aunque se le escondiera en la más oscura caverna que exista de aquí al monte Cáucaso, seguiría desempeñando su natural oficio, y brillará con la misma viveza como para que veinte mil hombres lo contemplen;¹⁴⁰ cuando Juan vio en el Apocalipsis la ruina del mundo a causa del mal y las estrellas desprendiéndose del cielo como una higuera que arroja su fruto a destiempo;¹⁴¹ cuando Esopo describe todo el catálogo de nuestras relaciones cotidianas como un festival de aves y bestias;—nosotros llegamos a palpar el venturoso presagio de la inmortalidad de nuestra esencia, su carácter versátil y sus fugas, como cuando los gitanos afirman de sí mismos “es inútil que nos ahorquen; no podemos morir”.

UN DIOS LIBERTADOR

Los poetas son, pues, dioses libertadores. Los antiguos bardos británicos tenían como divisa de su orden: “Seres libres en el mundo entero”. No solo son ellos

¹³⁷ “Aristóteles: *Física*, 4.212”. (c)

¹³⁸ “Vitruvio: arquitecto romano autor de *De Architectura*”. (c)

¹³⁹ “En la “Dedication” al Príncipe Henry en la traducción de la *Iliada* de Chapman, II. 132-133”. (c) Martí compara Emerson a un árbol robusto: “No fue cual bambú ojoso, cuyo ramaje corpulento, mal sustentado por el tallo hueco, viene a tierra; sino como baobab, o sabino, o samán grande, cuya copa robusta se yergue en tronco fuerte” (XIII, 29).

¹⁴⁰ “Chaucer: “The Wife of Bath’s Tale””. (c)

¹⁴¹ “*Biblia, Revelación*, 6, 13”. (c)

libres sino que liberan.¹⁴² Un libro rebosante de imaginación denota una mayor utilidad al comienzo cuando nos estimula con sus figuras que más tarde, cuando entendemos con precisión las ideas del autor. Creo que en los libros solo tiene valor lo trascendental y lo extraordinario. Si un hombre se inflama y es arrastrado en su pensar hasta el punto de olvidar a otros escritores y al público, y no escucha sino a ese único sueño suyo que lo posee como a un desquiciado, déjadme leer a mí sus diarios y ustedes pueden quedarse con todas las teorías, las historias y la crítica.¹⁴³ Todo el valor que se les atribuye a Pitágoras, Paracelso, Cornelio Agrippa, Cardan, Kepler, Swedenborg, Schelling, Oken,¹⁴⁴ o a cualquier otro que incorporara fenómenos discutibles en su cosmogonía, (como los ángeles, los demonios, la magia, la astrología, la quiromancia, el mesmerismo, etc.) es el comprobar que es posible desprenderse de la rutina y que se ha hecho presente un nuevo testigo de ello. Tal es también el mayor fruto de una conversación, experimentar la magia de la libertad que nos pone el mundo en las manos como una pelota. ¡Qué prosaica entonces luce incluso la libertad! ¡Cuán raquíptico resulta el estudio cuando una emoción le transmite al intelecto el vigor para extraer savia y estremecer la naturaleza! ¡Qué perspectiva

¹⁴² Respecto a la influencia antimentora de Emerson en autores extranjeros, sostiene Lawrence Buell: “Esto no quiere decir que los escritores recién mencionados no fueran conscientes de la americanidad de Emerson. Para algunos, como Maeterlinck, eso no importaba nada. Para otros como Nietzsche, importaba marginalmente. Pero todavía para otros más, como Martí, sí tenía una gran importancia. La soberanía propia [Self-Reliance] potencialmente—aunque no inevitablemente—implicaba soberanía nacional. (“¿Qué hombre que no es dueño de sí no se ríe de un rey?”) Que Emerson fuera más bien abstracto en sus celebraciones de las posibilidades humanas lo hacía menos instantáneamente atractivo para algunos lectores de inclinaciones nacionalistas, pero para otros lo volvía aún más portable. Esa creo que es la razón decisiva por la que Martí no tenía dificultad alguna en reconciliar la soberanía propia emersoniana con el socialismo, y por qué admiraba a Emerson tanto como agente de la independencia cultural de los Estados Unidos y ratificador de la independencia latinoamericana y particularmente de la cubana, libre de la dominación tanto de Estados Unidos como de la de España.” *Emerson, op. cit.*, pp. 328-329.

¹⁴³ Emerson, como Poe, combate la pontificación de los clanes críticos: “No hay lo que se llama *suerte* en la reputación literaria. Los que pronuncian sobre cada libro el veredicto final, no son esos lectores parciales y chacharacheros de primera hora; es un coro de ángeles, por decirlo así, un público incorruptible, al que no se puede adular ni intimidar, una asamblea imparcial que decide del título de cada hombre a la Gloria. Viven sólo los libros que merecen vivir. (...) La trascendencia de cualquier libro no lo determina ningún esfuerzo benévolo u hostil, sino su propia específica gravedad o la importancia intrínseca de su contenido para la perenne mente humana”. “Leyes Espirituales” (II, 153-154).

¹⁴⁴ “Pitágoras: matemático y filósofo griego del siglo sexto A.C. Paracelso (1493-1541): médico y alquimista suizo. Agrippa: Heinrich Cornelius Agrippa von Nottesheim (1468-1535), físico alemán interesado en la magia, cuya biografía escrita por Henry Morley apareció en 1856. Cardan: Gerónimo Cardano (1501-1576): físico, matemático y astrólogo italiano, cuyo estudio escrito por Henry Morley apareció en 1854. Kepler: Johannes Kepler (1571-1630), astrónomo alemán. Swedenborg: Emanuel Swedenborg (1688-1782) científico, filósofo y teólogo místico sueco. Schelling: F. W. J. von Schelling (1775-1854), naturalista y filósofo trascendentalista alemán. Oken: Lorenz Oken (1779-1851): biólogo, naturalista y filósofo místico alemán”. (c)

tan grandiosa! Naciones, edades y sistemas entran y desaparecen como fibras en un tapiz colorido y de enormes figuras; nuestro sueño nos conduce a otro sueño y mientras dura la embriaguez venderíamos nuestro lecho, nuestra filosofía, nuestra religión y nuestra opulencia.

Existe una buena explicación de la sed por una liberación así. La metáfora de la condición humana es el destino del pobre pastor, quien cegado y perdido en la tormenta de nieve parece bajo un ventisquero a unos cuantos pasos del dintel de su choza. Nos morimos miserablemente a orillas de las aguas de la vida y de la verdad. La inaccesibilidad a cualquier pensamiento que no atendemos es prodigiosa. Qué importa si nos le aproximamos estrechamente; estamos tan remotamente alejados al acercárnosle como al distanciarnos de él. Cada pensamiento nuestro es también una prisión y cada cielo es también un calabozo. Por lo tanto, amamos al poeta, al inventor que de cualquier modo nos lega un pensamiento nuevo, ya sea en una oda o una acción, por su talante o por su conducta. Destruya nuestros grilletes y nos adentra en una nueva escena.¹⁴⁵

Toda persona posee la íntima ambición de sacarse de encima un yugo semejante. Y por provenir de una profundidad y una amplitud de pensamiento superiores, el poder suscitar en otros un desengrillamiento tal, pone de manifiesto el calado de la inteligencia de quien lo provoca. Por lo tanto, solo perduran los libros poseídos de imaginación. Todos ellos nos remontan a esta verdad: el escritor pone los ojos en la naturaleza que yace bajo sus pies y ella le sirve de su mejor exponente.¹⁴⁶ Todo verso o frase que posea una virtud semejante asegurará su propia inmortalidad. Las religiones del mundo son eyaculaciones de unos pocos hombres imaginativos.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Escena o también "Vista". Walt Whitman, siguiendo a Emerson, tituló sus "Democratic Vistas" en contraposición a la tradición aristocrática de Carlyle. La escena moderna nunca llega a copar la amplitud del ángulo poético. Este tampoco puede ser reducido a los confines del "jardín ornamental", pues la poesía es internalizada como una actividad esencialmente desenclaustradora.

¹⁴⁶ Emerson en "Uses of Great Men": "The true artist has the planet for his pedestal; the adventurer, after years of strife, has nothing more broader than his own shoes" (IV, 7). Martí anota en "Emerson" que el poeta tiene el planeta como su pedestal: "Todo es cúspide, y nosotros sobre ella. Está la tierra a nuestros pies, como mundo lejano y ya vivido, envuelto en sombras" (XIII, 17). Y Whitman en "Song of Myself": "If you want me again look for me under your boot-soles". ("Si de nuevo me buscáis, mirad bajo la suela de vuestros zapatos"). Walt Whitman, *Song of Myself*; Boston, Shambhala Publications, Inc., 1998, p. 89. Por ello, según parafrasea Martí, el hombre que se siente parte de la naturaleza pronuncia sentencias: "Emerson no discute, establece. (...) pues lo que le enseña la naturaleza le parece preferible a lo que le enseña el hombre" (XIII, 22).

¹⁴⁷ La religión es uno de los nervios centrales de toda cultura. La analogía entre poesía y la expulsión seminal se consuma hacia el final del ensayo en un clímax encendido que funde la figuración sexual y el rito. Su efecto estético fue tan vivo que transformó a Whitman de periodista en poeta.

Pero la cualidad de la imaginación no es el congelarse sino el fluir. El poeta no se detiene en el color o en la forma sino que interpreta lo que ellos significan; ni siquiera reposa en su significado sino que convierte esos mismos objetos en resortes de un nuevo pensamiento. Esta es la diferencia entre el poeta y el místico. El último prende el símbolo a un significado cargado de verdadero sentido momentáneamente pero que se marchita y falsea de inmediato. Dado que todos los símbolos son fluidos, cualquier lenguaje es vehicular y transitorio y sirve como un barco o un caballo¹⁴⁸ para llevarnos de un lugar a otro y no para aposentarnos, como las haciendas o las casas solariegas. El misticismo consiste en tomar por universal un símbolo accidental e individual. Lo rojizo del despertar llega ser el fenómeno natural favorito de Jacob Behmen¹⁴⁹ y logra convertirse para él en símbolo de la verdad y la fe. Por ello cree que para todos sus lectores debiera significar eso mismo. Pero su primer lector prefiere igualmente, de modo natural, el símbolo de una madre con su hijo, el del jardinero y su planta, o el del joyero que pule una gema. Cualquiera de estos símbolos o muchísimos más están igualmente cargados de sentido a ojos de la persona que los contempla. No conviene, por tanto, cobrarles mucho apego a los símbolos: se les ha de verter con prontitud en términos equivalentes a los empleados por los demás. Y se le debe advertir al místico consistentemente –todo aquello que proclama es verdad con o sin ese tedioso uso del símbolo. Poseamos un poquito de álgebra en vez de tan triste retórica –signos universales en vez de símbolos aldeanos¹⁵⁰– y nos aprovecharemos todos. La historia de las jerarquías parece indicar que el error de todos los credos ha consistido en tornar al símbolo demasiado rígido y sólido, hasta convertirlo por último, nada más que en un exceso del órgano del lenguaje.

LA EYACULACIÓN DEL LOGOS

Swedenborg, más que cualquier hombre en los últimos tiempos, se destaca eminentemente como el traductor de la naturaleza en pensamiento. No encuentro a nadie en la historia para quien las palabras refieran tan coherentemente las cosas. Ante él la metamorfosis irrumpe constantemente. Todo aquello en donde se posan sus ojos es movido por un impulso de naturaleza moral. Los higos se

¹⁴⁸ Nótese nuevamente el recurso a la figura animal del caballo. Sobre el *Whim* emersoniano, ver la nota 70.

¹⁴⁹ “Jakob Boehme (1575-1624): teósofo y místico alemán”. (c)

¹⁵⁰ La referencia al provincialismo aldeano, al caudillismo, al autoritarismo y al dogmatismo es central en Martí, con él se inicia “Nuestra América”.

tornan uvas cuando él se los lleva a la boca. Cuando algunos de sus ángeles anuncian una verdad, florece la rama de laurel que sostienen en sus manos. El ruido que a la distancia parece un rechinar de dientes o una riña escandalosa, al oírlo más de cerca resulta la voz de dos personas discutiendo. En una de sus visiones, los hombres bañados por una luz celestial lucían como dragones sumidos en la sombra aunque ellos se vieran a sí mismos como hombres; y cuando la luz solar brillaba sobre su cabaña se quejaban de las tinieblas que los colmaba y cerraban la ventana para poder ver.¹⁵¹

Swedenborg estaba dotado de aquella percepción que torna al poeta, al vedor, en objeto de asombro o de espanto, de modo que un hombre o un grupo de hombres pueden tener un mismo aspecto para sí y para sus compañeros pero otro completamente distinto para intelectos superiores. Unos sacerdotes que describía conversando juntos muy atildadamente, les parecían caballos muertos a los niños que se hallaban algo más allá.¹⁵² Y así otras muchas ilusiones ópticas por el estilo.¹⁵³ La mente inmediatamente cuestiona si los peces que nadan aquí bajo el puente, si esos bueyes pastando en lontananza o aquellos perros en el patio, son peces, bueyes y perros inmutables o me parecen tales sólo a mí. Pero quizás ellos se vean a sí mismos hombres hechos y derechos y mi persona no sea percibida como hombre por todos ellos. Los brahmanes y Pitágoras se plantearon la misma pregunta y cuando algún poeta presencia dicha transformación, está seguro que concuerda con otras experiencias propias. Todos hemos sido testigos de una metamorfosis tan igualmente impresionante en el trigo y en las orugas.¹⁵⁴ El es el poeta y nos ha de seducir con cariño o terror, él es el que ve a través del fluido atuendo la naturaleza maciza, y él mismo es quien lo pone de manifiesto.

¹⁵¹ “Estos ejemplos provienen de *El Apocalipsis* (1836) de Swedenborg”. (c)

¹⁵² El “caballo muerto” alude con ironía a la religión anquilosada institucional. Sobre el *Whim* emersiano, ver la nota 70.

¹⁵³ Referencia a los *Idola* de Bacon.

¹⁵⁴ La hominización del gusano se refiere a la fórmula poética ascensional de las “Spires of form” en la que según Martí, Emerson “diez años antes que Darwin vio al gusano, en su brega por llegar a hombre, ‘ascendiendo por todas las espiras de la forma’” (XXI, 408). La procedencia exacta de esta aseveración de Martí proviene del ensayo “The Sovereignty of Ethics” (“La soberanía de la ética”), que también leyó con detención: “Es en el estómago donde se inicia el desarrollo y termina en los círculos del universo. Es una larga escala la que va del gorila al caballero—desde el gorila hasta Platón, Newton, Shakespeare—a las santidades de la religión, los refinamientos de la legislación, las cumbres de las ciencias, del arte y la poesía” (X, 186-187). Ver supra las notas 85, 108 y 118. Es necesario indicar que “The Sovereignty of Ethics”, induce a Martí a llamar a su hijo “soberano” en *Ismaelillo*. Sobre la figura poética del gusano que reptaba por “The spires of form”, ver la nota 68 del capítulo II.

Busco en vano un poeta tal como el que describo.¹⁵⁵ No nos dirigimos a la naturaleza con la suficiente sencillez¹⁵⁶ y profundidad. Tampoco nos atrevemos a cantar nuestro propio momento ni nuestra propia circunstancia social. Si llenáramos el día con actos de coraje no evitaríamos celebrarlo. El tiempo y la

¹⁵⁵ Norteamérica aguarda el advenimiento de su poeta, el soberano capaz de mantener serenamente su función de profeta social en pleno mercado económico. En el siglo XIX norteamericano, Whitman encarna al poeta avisado por Emerson. Este ensayo (1842) adquiere mayor significado en la evolución intelectual de Norteamérica dentro del contexto del trascendentalismo: “En calidad de estilo y particularmente en cuanto a penetración filosófica la literatura norteamericana de hoy todavía no ha superado el logro colectivo de Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville y Whitman. Habiéndose liberado en estos autores de las tradicionales tendencias a imitar o a rechazar ciegamente modelos europeos, por primera vez con ellos la literatura norteamericana superó el provincialismo. Por ser ella misma, por expresar únicamente lo que quería expresar y del modo como quería expresarlo, alcanzó paradójicamente el rango y la calidad de literatura universal. La liberación fue tanto material como social. El incremento de flujo social en el Este, con su consiguiente sentido de infinitas posibilidades culturales, ocurrió inicialmente a mediados del siglo XIX. Mientras el Oeste se expandía y experimentaba, aquellas partes del país que habían sido pobladas por más de doscientos años empezaron a perder sus agudas aristas sociales y regionales. Más que seguir el estilo de la civilización europea, se estableció una homogeneidad cultural sobre una base democrática sólida. La estratificación de las colonias del Atlántico, con sus aristocracias mercantiles y agrícolas, sus pequeños agricultores, sus trashumantes colonos y sus esclavos, había empezado a desintegrarse durante la Revolución, pero no había emergido todavía la estructura industrial de clases del futuro. Las diferencias coloniales regionales habían desaparecido con la creciente presión de la población de Europa en la costa este y de allí hacia la frontera. El lento proceso de erosión de esas diferencias tan importantes en las asambleas coloniales, al mezclar las ideas y las costumbres sociales, había ya producido un espíritu nacional que habría de culminar posteriormente en una división del país más sencilla e incluyente: la del Norte, la del Sur y la del Oeste. Además, este flujo poblacional e institucional no provocó un ambiente de confusión o disminución sino un sentido de capacidad y optimismo. El periodo de optimismo que siguió a la Guerra de 1812—una Guerra que al comienzo parecía perdida pero que finalmente milagrosamente se ganó—había afectado todos los niveles de la vida nacional e impidió que se advirtiera lo riesgoso del experimento Americano, mostrando solo lo que tenía de aventura. Y este espíritu de confianza en sí había sido nutrido por otros fuegos: por la promesa material de la maderería, la tierra y el transporte fluvial que se transformaba instantáneamente en una riqueza palpable disponible por la promesa tecnológica de la inventiva mecánica y social norteamericana. Sin embargo, ni siquiera la confianza general ni las múltiples promesas de este periodo pueden por sí solas explicar la cima alcanzada en ese entonces por la literatura norteamericana. Para ello debemos prestar atención a un tercer factor decisivo: la reorientación de la literatura bajo la influencia del trascendentalismo de Nueva Inglaterra. Pues, por reencender—incluso entre sus críticos— un interés en los grandes problemas de la naturaleza humana y su destino, el trascendentalismo le confirió a la literatura norteamericana una perspectiva mucho más amplia y profunda que la propuesta y formulada en sus propias doctrinas: una perspectiva de la misma humanidad. Esta perspectiva es la que da un propósito y sentido común a los logros, por otro lado divergentes, de Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville y Whitman. Asimismo da cuenta en gran parte de su patente superioridad sobre sus predecesores como Irving y Bryant, cuyos intereses fueron menos profundos y literariamente más superficiales. El trascendentalismo emergió como movimiento con toda su fuerza en Nueva Inglaterra entre 1815 y 1836. La primera fecha marca la maduración de la liberadora predicación del ministro William Ellery Channing; la segunda la publicación de *Naturaleza* de Emerson, la más original—y probablemente la mejor—expresión sistemática de la filosofía trascendental. A partir de allí el movimiento continuó expandiéndose, primero como una revuelta contra la ortodoxia Unitaria, después como una protesta contra la ininterrumpida dependencia cultural de América frente a Europa, y, finalmente, tanto como una profunda exploración de los cimientos espirituales como de las implicaciones éticas de la nueva democracia”. Ver de Bowers, David: “Democratic vistas” en *American Transcendentalism*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1973, pp 9-11.

¹⁵⁶ Nueva referencia a la sencillez que Martí poetiza en *Versos sencillos*.

naturaleza nos han otorgado muchos dones pero todavía no nos envían al hombre de la hora presente, la religión nueva, al esperado reconciliador de todas las cosas. El mérito de Dante es que se atrevió a contar su autobiografía como un símbolo portentoso, es decir universal.¹⁵⁷ No tenemos todavía genio alguno en América,¹⁵⁸ con ojos tiránicos,¹⁵⁹ capaz de ver el incomparable valor de nuestros

¹⁵⁷ Sostiene Martí en el “Prólogo” a “El Poema del Niágara”: “Cuando la vida se asiente, surgirá el Dante venidero, no por mayor fuerza suya sobre los hombres dantescos de ahora, sino por mayor fuerza del tiempo. ¿Qué es el hombre arrogante, sino vocero de lo desconocido, eco de lo sobrenatural, espejo de las luces eternas, copia más o menos acabada del mundo en que vive?” (VII, 229). Y en su *Cuaderno de Apuntes 5*: “Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los Americanos, sino aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, despropiadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico. Lenguaje que del propio materno reciba el molde, y de las lenguas que hoy influyen en la América soporte el necesario influjo, con antejuiicio suficiente para grabar lo que ha de quedar fijo de esta época de génesis, y desdeñar lo que en ella se anda usando lo que no tiene condiciones de fijeza, ni se acomoda a la índole esencial de nuestra lengua madre, harto bella y por tanto poderosa, sobre serlo por su sólida estructura, para ejercer a la postre, luego del acrisolamiento, dominio sumo—tal ha de ser el lenguaje que nuestro Dante hable” (XXI, 163).

¹⁵⁸ “Once años después Whitman hace efectivo este llamado con la publicación de *Leaves of Grass*”. (c) Como ha establecido la crítica norteamericana Emerson es el fundador de la independencia intelectual y cultural de Norteamérica frente a Europa. Pero es conveniente señalar también la temprana presencia de Emerson en el terreno internacional a mediados del siglo XIX: “En la Exposición Internacional de París de 1863, los productos norteamericanos parecían considerablemente inferiores a los europeos. Sin embargo, la muestra norteamericana podía ufanarse de una atracción de índole muy distinta. Al final del stand norteamericano se encontraban el paisaje pintado por Bierstadt de las Montañas Rocosas, el de Church de las cataratas del Niágara y, cerca de éstos, un hermoso retrato de Emerson. (...) Muchas de las mayores obras del renacimiento norteamericano—*Walden*, *Moby Dick*, *Leaves of Grass*—existían pero se les ridiculizaba o se les trataba con negligencia (aunque el mismo Emerson había hecho todo lo posible para que se conocieran al menos Walt Whitman y Henry David Thoreau). Sin embargo, en una época en la cual pocos autores norteamericanos eran conocidos fuera de las fronteras de su propio país, los ensayos de Emerson habían sido traducidos al francés y al alemán, reseñados en el *Times* de Londres y respetuosamente discutidos en la *Revue de Deux Mondes*”. *Columbia Literary History of the United States*, op. cit., p. 381. Ver en la *Revue de Deux Mondes*: “De la littérature dans l’Amérique du Nord” (Julio 15, 1835), “Des Tendances Littéraires en Amérique et en Angleterre” (Agosto 15, 1844) y “R.W.E. Un Penseur et Un Poète Américain” (agosto 1, 1847). Esta revista, fundada en 1829 para establecer un puente cultural, económico y político entre Francia y los Estados Unidos, era leída y examinada por la intelectualidad latinoamericana y especialmente la chilena (entre otros, Lastarria, Bello, de la Barra y Pedro Balmaceda). Por otra parte, la obra de Emerson era comentada en el mundo intelectual cubano cuando Martí era adolescente. Una persona ilustrada como Rafael María de Mendive estaba informado de la obra de Emerson y las publicaciones de la época lo empezaban a tener en cuenta. Para mencionar un caso ilustrativo, antes de comenzar la Guerra de los Diez Años, siendo Martí alumno de Mendive, apareció la reseña de Néstor Ponce de León “Escritores Anglo-americanos” sobre los siete volúmenes de *Complete Works* (Boston, 1860-1865) y el volumen *May Day and Other Pieces* (Boston, 1867), junto con el ensayo *Naturaleza* traducido al francés por Xavier Eyma (París, 1865). Esto explica la precocidad de Martí en adentrarse tan rápida y profundamente en la obra de Emerson al llegar a Nueva York en 1880. Ver la *Revista Crítica de Ciencias, Artes y Literatura*, (La Habana) 2, (abril de 1868) en el Anexo 2 de *Martí y Darío*, pp. 571-584.

¹⁵⁹ Literalmente: “with tyrannous eyes”, “con ojos tiranos”. Contextualmente, soberanos, absolutamente propios, emancipados, desuncidos, insumisos, despóticamente americanos. Por contraste con el pasado, a una América colonizada corresponde ahora una América mentalmente reconquistada; es decir, solo una visión tiránica americana proyectada hacia el futuro logra revertir el despotismo intelectual europeo como quien saca un clavo con otro clavo por el lado opuesto. Sobre la mirada despierta, el despertar y la figura de la pupila desnuda ver la nota 21 del capítulo I.

elementos, y de reconocer en medio de la barbarie e individualismo de nuestra época, un carnaval de los mismos dioses cuya descripción tanto admiramos en Homero, luego en la Edad Media y finalmente en el Calvinismo. Los bancos y los impuestos, el periódico y la convención política, el metodismo y el unitarismo resultan simples e insípidos solo a la gente insulsa, pues todos esos fenómenos se yerguen sobre los mismos portentosos cimientos de Troya y del Templo de Delfos, y se desvanecen con la misma prontitud. Queda por cantarse nuestro rodar de troncos y nuestras compañías y su política, nuestras pesquerías, nuestros negros y nuestros indígenas,¹⁶⁰ nuestros navíos y nuestros rechazos,¹⁶¹ la cólera de los desposeídos¹⁶² y la pusilanimidad de los hombres honrados, el movimiento comercial del norte, la plantación del sur, el despeje del Oeste, de Oregón y de Texas. En efecto, América es todo un poema ante nuestros ojos; su amplia geografía ciega la imaginación y no ha de aguardar mucho por sus versos. Si no he encontrado entre mis connacionales la excelente combinación de dotes que estoy buscando,¹⁶³ tampoco puedo conformarme con la idea de poeta que leo de vez en cuando en la colección de Chalmers¹⁶⁴ de cinco siglos de poetas ingleses. Aunque no ha dejado de haber poetas entre ellos, más que poetas son agudos ingenios. Pero si nos adherimos al ideal de poeta concluiremos que incluso Milton y Homero presentan dificultades. Milton resulta demasiado literario y Homero demasiado literal e histórico.¹⁶⁵

Sé, sin embargo, no ser lo suficientemente sabio como para lanzarme a hacer una crítica literaria nacional, y he de apelar a la tradicional largueza unos instantes más para entregarle al poeta el encargo que me ha encomendado la musa respecto a su arte.

El arte es el recorrido del creador hacia su obra. Sin embargo, los senderos o métodos para llegar a ella son ideales y eternos, y pocos individuos llegan alguna vez a vislumbrarlos. A menos que se den ciertas condiciones, ni siquiera un artista es capaz de verlos después de muchos años, ni durante toda su vida. El pintor, el escultor, el compositor, el poeta épico, el orador, todos comparten

¹⁶⁰ Emerson promueve una expresión verdaderamente multicultural.

¹⁶¹ “Rechazo o resistencia de algunos estados a cancelar ciertas deudas gubernamentales”. (c)

¹⁶² En el poema III de *Versos sencillos*: “Con los pobres de la tierra / Quiero yo mi suerte echar: / El arroyo de la sierra / Me complace más que el mar” (XVI, 67).

¹⁶³ Como se ha señalado repetidamente, esta combinación de dotes se dará plenamente en Whitman.

¹⁶⁴ “Alexander Chalmers (1759-1834), biógrafo y editor inglés de *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, cuya colección de poesía inglesa comprendía la Restauración y el siglo XVIII”. (c)

¹⁶⁵ Sobre Homero ver las notas 59 y 73.

el deseo de expresarse no de forma disminuida ni fragmentada sino simétricamente y en abundancia. Tal como el pintor o el escultor se sitúan ante las figuras humanas grandiosas, todos buscan rodearse de ciertas circunstancias: el orador frente a la asamblea del pueblo y los demás ante escenas parecidas que desafían la imaginación, de modo que cada quien siente la presencia de un impulso nuevo. Escucha una voz, ve una señal y, entonces, le es revelado para su asombro, cuáles son las hordas de demonios que lo estaban acosando en su interior. Entonces, ya no le es posible permanecer quieto un instante más. Exclama como el antiguo pintor: “Por Dios: eso está en mí y he de echarlo fuera”.¹⁶⁶ Persigue una apenas avisada belleza que huye ante él. El poeta una vez en soledad se desborda en versos. Seguramente la mayoría de cosas que dice son convencionales, pero de vez en cuando surge algo original y hermoso y eso lo colma de gozo. Ya nunca quisiera dejar de expresarse así. En un modo de hablar corriente decimos “esto es tuyo y aquello es mío”, pero el poeta sabe bien que lo que le ha tocado transcribir no es suyo; que le es tan extraño y bello para él como para su audiencia y quisiera seguir disfrutando sin parar una elocuencia tal. Una vez probado este néctar inmortal es incapaz de hartarse de él, y, puesto que accede en esas intelecciones a un deslumbrante poder creador, le resulta imperioso expulsarlas de sí. ¡Cuán poco podemos expresar todo lo que experimentamos! ¡Qué pocas gotas de todo el mar de nuestra ciencia hemos logrado recoger! ¡Y por cuántas casualidades han salido a la luz, dejando tantos secretos aún dormidos en la naturaleza! He ahí la necesidad del lenguaje y de la canción; he ahí los latidos arrebatados del orador a puertas de la asamblea para que el pensamiento sea eyaculado como Logos, o Palabra.¹⁶⁷

¹⁶⁶ En cuanto brotan de dentro, originalidad y eyaculación se identifican y contraponen antitéticamente a la mimesis. La esencia de la poética eyaculativo-seminal es el vaciamiento expresivo. En sentido literario éste sería un primer vaciamiento. Como el encuentro sexual, hacia el final del ensayo se va intensificando y reproduce literariamente las pulsiones previas al clímax. Whitman reformula esta misma concepción de la poesía adecuándola al entorno de su propio erotismo: “Speech is the twin of my vision...it is unequal to/ Measure myself. / It provokes me forever, / It says sarcastically, Walt, you understand enough /... why don't you let it out then?” *Song of Myself*, *op. cit.*, p. 45. Como se vio, *Versos sencillos* se inicia con la misma profesión antimimética, pero reforzando su contenido heroico: “Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma, / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma”.

¹⁶⁷ Logos evoca, asimismo, al grandioso inicio del evangelio de Juan. Dice Martí en “Emerson” en cuanto a la pulsión poética: “¡Ah, leer cuando se está sintiendo el golpeo de la llama en el cerebro, es como clavar un águila viva! ¡Si la mano fuera rayo, y pudiera aniquilar el cráneo sin cometer crimen!” (XIII, 24).

EL P(R)O(F)ETA SACERDOTE DE LA NATURALEZA

No dudes poeta.¹⁶⁸ Persiste. Di: ¡Está en mí y he de echarlo fuera!¹⁶⁹ Permanece allí de pie callado, titubeante y tartamudo, silbado y maldito;¹⁷⁰ aguanta y lucha hasta que por fin la rabia exprima de ti ese poder-*soñar* que cada noche¹⁷¹ se te revela como tuyo propio; el poder que rebasa todo límite e intimidad, en virtud del cual el hombre se convierte en conductor de todo el río de electricidad.¹⁷² Nada camina, ni reptar, ni crece, ni existe que no haya de surgir y desfilar ante el poeta cargado con un significado propio. Si el poeta llega a adquirir ese poder su genio es ya inagotable. Todas las criaturas por pareja o por tribu le acuden a la mente como al arca de Noé, para salir de nuevo a poblar un mundo nuevo.¹⁷³ Le sucede así como a la cantidad de aire necesaria para respirar; no puede medirse en galones sino que, cuando fuere necesario, se extrae de la atmósfera entera. Por ello, poetas tan ricos como Homero, Chaucer, Shakespeare o Rafael obviamente no tienen más confín para sus obras que el de su propia vida, y se asemejan a un espejo paseado por la calle, dispuesto a rendir una imagen de todo lo creado.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Emerson se dirige al lector como si éste fuera un poeta, pues supone que América es un espacio social y literario democrático: en principio todos tienen acceso directo e inmediato a la Belleza y capacidad para expresarla. Dice Martí en “Emerson”: “Discutir para él era robar tiempo al descubrimiento de la verdad. (...) Emerson no discute, establece” (XIII, 19, 22). Néstor Ponce de León destacará esta cualidad de Emerson en la reseña de su obra en 1868. Ver “La recepción de ‘el hombre pálido’ en Cuba antes de 1880” en el capítulo V de *Martí y Darío*.

¹⁶⁹ Aquí, reproduciendo los ritmos internos del orgasmo, ocurre literariamente un segundo vaciamiento. Emerson alude a esta expulsión en las últimas líneas del ensayo.

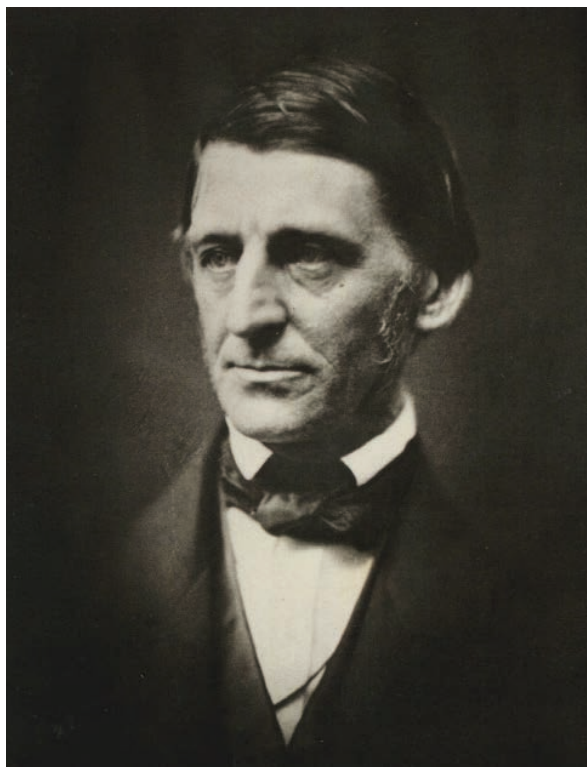
¹⁷⁰ El “poeta maldito” americano antecede al francés. El 15 de mayo de 1838 Emerson experimentó en carne propia y de modo paradigmático la condena de la audiencia. Se atrevió a expresar su propia revelación interior en su “Alocución” en la Universidad de Harvard, ante la promoción estudiantil que se graduaba y sus profesores. Por mostrarles “lo feo y desprovechoso” de la teología y las iglesias de su tiempo, en contraste con la naturaleza moral de la existencia, los cenáculos académico-religiosos reaccionaron con alarma: “En el círculo de Boston y Cambridge hubo mucha conmoción durante un tiempo y, en verdad, hubieron de pasar casi treinta años antes que en la Universidad se considerara que el señor Emerson fuera una persona de fiar, o deseable para tomar parte activa en sus funciones” (I, 423).

¹⁷¹ En la misma dirección dice Martí en “Dos patrias”: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche” (VI, 252).

¹⁷² Esta es una alusión directamente eyaculativa.

¹⁷³ Martí cita de Emerson: “Estériles, como un solo sexo, son los hechos de la historia natural, tomados por sí mismos” (XIII, 29-30). Emerson alude a la figura de Noé vista como reencarnación del proto-Adán del Nuevo Mundo y recurre nuevamente a la animalización para recalcar la figura del poeta como reinaugurador del mundo. A través de él las palabras *renacen*. Ver las referencias de Martí a Deucalión y Noé (XXI, 352) en el apartado 10 del Anexo 4.

¹⁷⁴ Dice Martí de la escritura de Emerson: “esas páginas que encadenan y relucen, y que parecen espejos de acero que reflejan, a ojos airados de tanta luz, imágenes gloriosas” (XIII, p.24).



Ralph Waldo Emerson

¡Oh poeta! Una nobleza distinta se está confiriendo con la hoja de la espada¹⁷⁵ en las haciendas y en los prados y ya nunca más en los castillos.¹⁷⁶ Sus exigencias son duras pero continúan siendo las mismas. Has de dejar el mundo¹⁷⁷ y no seguir más que a la musa. Ya no has de escuchar más de los tiempos, las costumbres, las reverencias, la política o las opiniones de los hombres, sino recibirlo todo de la musa.¹⁷⁸ Pues la hora de los pueblos es tañida desde el mundo con campanas funerales, mientras en la naturaleza las universales horas las dan

¹⁷⁵ Ver el rito de armarse caballero según Poe en *Martí y Darío*, p. 195.

¹⁷⁶ El castillo es una metonimia. Pertenece a la constelación semántica “institución”, por tanto alude con igual fuerza al jardín ornamental moderno, la cultura oficial, la ciudad letrada y las academias.

¹⁷⁷ Se refiere al ambiente hiper-institucionalizado burgués de la ciudad, al aparato gubernativo y al ambiente fenicio simbolizado por Wall Street. Martí alude a ello: “Odio la máscara y vicio / Del corredor de mi hotel: / Me vuelvo al manso bullicio / De mi monte de laurel”. *Versos sencillos*, III (XVI, 67). En consonancia con esta línea de pensamiento tradujo el poema “Adiós” de Emerson como “Adios Mundo”. Ver el capítulo XIII, nota 149.

¹⁷⁸ Es una poética eminentemente antiimitativa, *hipérica*.

las sucesivas oleadas de animales y plantas y un gozo que se desborda sobre otro gozo.¹⁷⁹ Dios pretende que además abjures de tu fracturada y doble vida, y te contentes con que otros hablen en tu lugar. Otros han de brillar en sociedad y mostrar toda la etiqueta y la vida mundana en tu lugar; otros también serán protagonistas de resonantes acciones grandiosas. Tú has de permanecer estrechamente oculto en la naturaleza y no tendrás tiempo de ir ni al Capitolio ni a la Bolsa.¹⁸⁰ El mundo está lleno de abjuraciones y noviciados y esto es lo tuyo: has de pasar por tonto y hosco por largo tiempo. Tal es el escudo y la vaina con los que Pan ha protegido a su bien amada flor. Y solo habrás de ser reconocido por tus seres queridos, quienes te alentarán con el más íntimo cariño.¹⁸¹ Llevado de un antiguo respeto ante lo ideal sagrado, jamás estará en ti el citar en tus versos los nombres de tus amigos.¹⁸² Y he aquí tu recompensa: lo ideal será real para ti¹⁸³ y las impresiones del mundo exterior caerán ante ti como la lluvia del verano, copiosa pero sin inquietar tu invulnerable esencia. Tendrás la tierra entera por jardín y heredad,¹⁸⁴ y el mar para zambullirte y navegar sin tasa ni envidia; serás dueño de los bosques y los ríos y poseerás todo aquello de lo

¹⁷⁹ La actividad visible en la naturaleza tiene una dimensión teleológica. Ella sintetiza el carácter *utópico* de la poética orientada hacia el futuro.

¹⁸⁰ Aquí se evidencia textualmente que el escritor debe “permanecer inmerso” en la naturaleza americana. De acuerdo con esa dialéctica teleológico-evolutiva (individuo-naturaleza) *la imitación es vista como una profanación mercantil y el imitador como un impostor*. Al genuino encuentro con la naturaleza se opone la artificialidad de la especulación comercial y las guerras fratricidas (Guerra del Pacífico). Por ello, sobrecargado de “espanto”, Martí inicia el *Renacimiento* poético latinoamericano en 1882 (descontinuado por Darío y los modernistas), con estas palabras *hipéricas* de su *Ismaelillo* ya mencionadas: “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. 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 cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!” (XVI, 17). La poesía *hipérica*, por ser en el fondo filosofía estética, se distancia de toda acción lucrativa; no es tocada por la división del trabajo y florece ajena al carrerismo del mundo moderno. Así, la poesía es para el prócer cubano “el comercio dulce”: “Ganado tengo el pan: hágase el verso, / Y en su comercio dulce se ejercite / La mano, que cual prófugo perdido / Entre oscuras malezas, o quien lleva / A rastra enorme peso, andaba a poco / Sumas hilando y removiendo cifras”. Poema “Hierro” de *Versos libres* (XVI, 141).

¹⁸¹ Es conveniente reiterar que a diferencia de Darío, Martí da a conocer sus poemarios *Ismaelillo* y *Versos sencillos* a sus amigos íntimos, sin buscar la aprobación de quienes fungían como árbitros oficiales del buen gusto.

¹⁸² Como Emerson y Poe, Martí rehuye la componenda letrada.

¹⁸³ Ya se ha señalado que Martí sostiene que Emerson, como filósofo, ha hecho humano el idealismo: “Como desdén de andar por la tierra, y mal querido por los hombres juiciosos, andaba por la tierra el idealismo. Emerson lo ha hecho humano: no aguarda a la ciencia, porque el ave no necesita de zancos para subir a las alturas, ni el águila de rieles” (XIII, 29).

¹⁸⁴ Como se puede ver, textualmente aquí el “hortus conclusus” o “el jardín ornamental” se tornan “imago mundi”. Enclavado en esta imagen culmina el ensayo: todo el universo queda convocado poéticamente.

que los demás no son sino huéspedes e inquilinos. ¡Tú, el verdadero señor de la tierra!¹⁸⁵ ¡señor del mar! ¡señor del aire! Dondequiera que caiga la nieve o fluya el agua o vuelen los pájaros, dondequiera que el día y la noche se encuentren en el crepúsculo,¹⁸⁶ dondequiera que el azul del cielo quede poblado de nubes o sembrado de estrellas, dondequiera existan formas de traslúcidos contornos,

¹⁸⁵ Las iteraciones de “señor” y “dondequiera”, como las conclusivas de *The Poetic Principle* de Poe, incrementan el carácter rapsódico hacia el final del ensayo: “Thou true land-lord! Sea-lord! Air-lord! Wherever snow falls or water flows or birds fly, wherever day and night meet in twilight, wherever the blue heaven is hung by clouds or sown with stars, wherever are forms with transparent boundaries, wherever are outlets into celestial space, wherever is danger, and awe, and love, —there is Beauty, plenteous as rain, shed for thee, and though thou shouldst walk the world over, thou shalt not be able to find a condition inopportune or innoble”.

¹⁸⁶ En los primeros párrafos de *Naturaleza* el crepúsculo expresa la fusión inmediata del hombre con la naturaleza: “Al decir verdad, pocos adultos pueden ver la naturaleza. La mayoría de las personas no ve ni el sol. La ven apenas de una manera muy superficial. (...) En la presencia de la naturaleza un gozo salvaje estremece al hombre, a pesar de sus profundas tristezas. (...) Cuando se goza de buena salud, el aire es un revitalizador de una virtud portentosa. Al caminar en el crepúsculo bajo un cielo nuboso por un terreno descampado común entre los charcos que deja la nieve, sin albergar ninguna ocurrencia extraordinaria, he experimentado una vivificación perfecta” (I, 12-13). Según Sherman Paul en el crepúsculo “estaba la línea mística, el símbolo visible en la naturaleza misma del dualismo del universo. Y si el límite finito del horizonte sugería lo ilimitado, su borroso desvanecimiento en la distancia anunciaba la unidad bipolar del momento de la inspiración. Para Emerson lo lejano era ‘sagrado’, especialmente cuando el mundo mismo empezaba a oscurecer; y el desvanecerse, al incrementar la distancia, parecía duplicar la cantidad de naturaleza que uno atrapaba en el ángulo de visión”. Ver *Emerson’s Angle of Vision, op.cit.*, p. 80. Ya se mencionó el viaje de Martí a las montañas Catskill para escribir *Versos sencillos* y entrevistarse con varios dirigentes del “Twilight Club” en agosto de 1890. Además, como se vio, el crepúsculo es motivo central de la escuela *lumista* norteamericana, especialmente de Frederic Edwin Church, quien pintó célebres paisajes tropicales y andinos. Asimismo, “El Crepúsculo” fue el primer órgano de la “Sociedad Literaria” chilena del círculo relacionado con “la generación de 1842”, moldeada en gran parte por Andrés Bello. José Victorino Lastarria dirigió el semanario, y en una época en que la sociedad chilena estaba aún dominada por el espíritu “de Carlos V y Felipe II”, Francisco Bilbao publicó en ese órgano, su artículo “Sociabilidad chilena” (1842) promoviendo “la sociabilidad yankee del siglo XIX”. Es decir, basándose en la revalorización del individuo capitaneada por Emerson, esa generación chilena se opuso a la fuerte autoridad de la oligarquía y la jerarquía eclesiástica sobre el pueblo. El artículo de Bilbao fue quemado en la plaza pública y el autor fue inmediatamente condenado por “delito de blasfemia”; se le expulsó de la Universidad y fue obligado a expatriarse a Europa. Ver de Jacinto Chacón, “Una carta sobre los hombres de 1842” en *Atenea, Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes*, (Concepción, Universidad de Concepción, Chile) T. LXVII, año XIX, 203 (mayo de 1942), pp. 197-198. Habría que indicar que Bilbao precisa en “El evangelio americano” (1864): “Pero todas las reformas, todos los derechos nacen de un derecho fundamental y primitivo: la libertad de pensar, la independencia de la razón, la soberanía del individuo revelada en su conciencia. (...) El individuo libre, la comuna libre, el Estado libre, nacieron y se desarrollaron por la virtud de los sublimes ‘puritanos’, que quisieron vivir bajo un régimen lógico de la integridad del derecho del hombre. Los hijos de los inmortales ‘peregrinos’ vinieron a buscar una tierra para la libertad de pensar, dejando ese Viejo Mundo que resistía al movimiento regenerador de la reforma. Eran hombres libres y libres fueron las sociedades que fundaron, las más libres de la tierra y de la historia. (...) El hombre del Norte, emancipado su pensamiento (...) Reconoce el mismo derecho a su semejante, y de ahí nace, esa tolerancia, esa discusión vivificadora, esa libertad práctica. De su soberanía conquistada en el dogma nace su soberanía en la política. (...) Su literatura es la más pura y la más original de las literaturas modernas. Tiene los primeros historiadores como Mottley, Prescott, Irving; los primeros filósofos como Emerson”. Ver Donoso, Armando, *El pensamiento vivo de Francisco Bilbao*, Santiago, Editorial Nascimento, 1927, pp. 115-117. Sobre el crepúsculo y el Chimborazo ver las notas 15, 17, 66, 74 y 76.

dondequiera que haya brechas hacia el espacio celestial, dondequiera exista el peligro, la admiración y el amor, allí habrá Belleza, rebotante como la lluvia, derramada para ti,¹⁸⁷ y aunque recorras el mundo entero, no lograrás encontrar nada inoportuno o innoble.

1844¹⁸⁸

¹⁸⁷ La orquestación cósmico-universal de la expulsión orgásmica es evidente.

¹⁸⁸ Esta alocución fue pronunciada por primera vez en Nueva York el 5 de marzo de 1842 y se publicó a partir de esa fecha. Whitman a sus 22 años asistió a la conferencia y la reportó el 7 de marzo en el *Aurora* para el que trabajaba, como “una de las más ricas y hermosas composiciones que jamás se ha oído en cualquier tiempo y lugar, tanto por su contenido como por su estilo”. Véase de Loving, Jerome: *Emerson, Whitman and the American Muse*, North Carolina, University of North Carolina Press, 1982, p. 10. El texto fue publicado como parte de un tomo de ensayos en 1844.