ISMAELILLO, MARTI Y EL MODERNISMO

POR

ENRICO MARIO SANTI

Cornell University

*El poeta parte de la soledad, y movido por
el deseo, se dirige hacia la comunión.*

OCTAVIO PAZ

Hace cuatro años se celebró el centenario de *Ismaelillo* (1882), el primer libro de poemas de José Martí. La crítica martiana del mundo entero lo conmemoró con simposios y homenajes. No era para menos. Reconocer la importancia de *Ismaelillo* equivale a tomar partido en el largo debate sobre si Martí fue un precursor o un iniciador del Modernismo. De ahí que todo reconocimiento de *Ismaelillo* corra el riesgo de convertirse en una defensa de Martí, una voz más en el culto a su figura. No que Martí no se merezca admiración: su amor por «Nuestra América» sólo se paga con el nuestro. Pero hay amores que matan, y para un escritor, el peor de todos es el homenaje vacío que petrifique su obra y le condene al silencio. Por eso en la crítica martiana ha sido menos frecuente el tipo de estudio que proponga nuevos enfoques. Y el caso de *Ismaelillo* no ha sido, por desgracia, una excepción¹. Si bien resulta indiscutible el papel decisivo

¹ Entre los estudios dedicados al libro de Martí merecen destacarse los siguientes: Guillermo Servando Pérez Delgado, «Aproximación a la poesía de Martí: el *Ismaelillo*», en *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 9 (1952), pp. 549-576; Jorge Mañach y Robato, «El *Ismaelillo*, bautismo poético», en *Homenaje en memoria de José Martí y Zayas Bazán* (La Habana: Academia de la Historia de Cuba, 1953), pp. 31-49; Cintio Vitier, «Traslucos de *Ismaelillo*», en Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Temas martianos* (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1961), pp. 141-151; Gene M. Hammitt, «Función y símbolo del hijo en el *Ismaelillo* de Martí», en *Revista Iberoamericana*, vol. 31 (1965), pp. 71-81; Angel Augier, «Introducción a *Ismaelillo*», en *Anuario Martiano*, I (1969), pp. 167-206; Mary Cruz, «Alegoría viva: Martí», en *Anuario L/L* (Academia de Ciencias de Cuba), núm. 2

que juega la obra de Martí en la historia literaria hispanoamericana, no deja de resultar extraño que sea precisamente este librito de quince poemas, que Martí escribe durante una doble crisis doméstica y política, el que la tradición crítica haya identificado como el origen de la modernidad literaria hispanoamericana.

Dicha identificación no ha estado exenta de contradicciones. De hecho, la contradicción parece haberle dado su razón de ser. Ya Pedro Henríquez Ureña observaba, en el penúltimo capítulo de *Las corrientes literarias en*

(1971), pp. 25-46; Joseph W. Zdenek, «Un estudio de la poética de *Ismaelillo*», en *Explicación de textos literarios*, núm. 4 (1975-76), pp. 87-91. Con motivo del centenario se han publicado, entre otros: Emilio de Armas, «*Ismaelillo*: versos 'unos y sinceros', de José Martí», en *Anuario del Centro de Estudios martianos*, núm. 4 (1981), pp. 51-67; Lorraine R. House, «José Martí en el ansia de amor puro», en *Cuadernos Americanos*, núm. 239 (1981), pp. 134-152; Denia García Ronda, «'Mas está ausente mi dispensero' (Notas en el centenario de *Ismaelillo*)», en *Universidad de La Habana*, núm. 217 (mayo-agosto 1982), pp. 17-32; Heberto Padilla, «En el centenario de *Ismaelillo*», en *Noticias de Arte*, año 7, núm. 1 (enero de 1982), p. 10; Eliana Rivero, «*Ismaelillo* de José Martí», en *Areito*, núm. 33 (1983), pp. 37-49, reproducido en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 7 (1984), pp. 156-162; Evelyn Picón Garfield, «*Ismaelillo* y la modernidad de la poesía futura», e Ivan Schulman, «El arte de la 'sangre nueva' y el *Ismaelillo*», ambos recogidos en el número-homenaje de *Insula*, núms. 428-429 (julio-agosto 1982), pp. 5-6 y 7, respectivamente; y de ambos autores, «José Martí: el *Ismaelillo* y las prefiguraciones vanguardistas del Modernismo», en su *'Las entrañas del vacío': Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana* (México: Cuadernos Americanos, 1984), pp. 79-96. También, los ensayos de diversos autores recogidos en *José Martí ante la crítica actual (En el centenario de 'Ismaelillo')*, ed. Elio Alba-Buñill (New Jersey: Círculo de Cultura Panamericana, 1983).

Hay valiosas referencias a *Ismaelillo* en los trabajos ya clásicos de Eugenio Florit, «José Martí: Vida y obra: Versos», en *Revista Hispánica Moderna*, núm. 18 (1952), pp. 20-71; «La poesía de José Martí», en *Archivo José Martí*, núms. 19-22 (1953), pp. 106-117, y «Notas sobre la poesía en Martí», en *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 89 (1953), pp. 82-96; Juan Marinello, *Martí, escritor americano* (México: Editorial Grijalbo, 1958), y «Martí: poesía», en *Anuario Martiano*, núm. 1 (1969), pp. 117-165; Alfredo Roggiano, «Poética y estilo de José Martí», en Manuel Pedro González (ed.), *Antología crítica de José Martí* (México: Editorial Cultura, 1960), pp. 41-69, y Emir Rodríguez Monegal, «La poesía de Martí y el Modernismo», en *Número*, año 5, núm. 22 (enero-marzo 1953), pp. 38-67. La paginación de las citas corresponde a José Martí, *Poesía completa. Edición crítica*, ed. Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas, 2 vols. (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985). Debo a Jerome Nikel, bibliotecario de la «*Loures Casal Library*», del Center for Cuban Studies de Nueva York, la consulta indispensable del ejemplar de esta edición. He cotejado el texto de los poemas con el que aparece en *Ismaelillo. Edición facsímil*, ed. Angel Augier (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976), que contiene el texto de Augier arriba indicado. Para las demás obras de Martí me refiero a los textos de *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964).

la *América hispánica* (1945), que «el año de 1882, en que se publicó *Ismaelillo*, suele tomarse como fecha inicial de una nueva tendencia en nuestra poesía, conocida más tarde bajo el incoloro título de Modernismo». Seguidamente, Henríquez Ureña añadía otras dos observaciones. Primero, que «*Ismaelillo*», como él dice, «la primera obra de nuestro Modernismo», apareció exactamente cincuenta años después de la *Elvira* de Echeverría, «la primera obra de nuestro Romanticismo». Y segundo, y a manera de elogio, que ambas obras se anticiparon por varios años a las primeras manifestaciones de sus equivalentes movimientos españoles².

Las observaciones de Henríquez Ureña hicieron fortuna entre los defensores del papel fundador de Martí. Que *Ismaelillo* fuera consagrado de esa manera en la primera historia de la literatura hispanoamericana escrita por un hispanoamericano daba pie a sus justificaciones. Pero los mismos defensores nunca se percataron de que, a pesar de la certeza del juicio de Henríquez Ureña, su señalamiento había sido ambivalente y arbitrario. Ambivalente, porque no lo hizo en su nombre y atribuyó su opinión a una fuente anónima (de ahí su «suele tomarse»); y arbitrario, porque apenas lo justificó a base de una discutible simetría cronológica y a falta de un cotejo de ecos o influencias.

No sería arriesgado observar que la ambivalencia que revela el comentario de Henríquez Ureña caracteriza gran parte de lo que desde entonces se ha escrito sobre *Ismaelillo*. Toda afirmación sobre el carácter fundador del libro ha sido acompañada de una discreta pero clara retracción. Se ha insistido mucho, por ejemplo, en que fue uno de los libros de poesía más influyentes de su tiempo. Y, sin embargo, fueron escasos los poetas modernistas que lo llegaron a conocer a tiempo. Es cierto que Darío, por ejemplo, lo conoció, pero al parecer fue de manera superficial. Lo menciona en la famosa esquelita sobre Martí que recogió en *Los raros* (1896), pero años más tarde confesaría que de Martí entonces «yo no conocía sino muy escasos trabajos poéticos». (Otro dato curioso: Darío creyó, influido por el título, que el nombre del hijo de Martí era Ismael; creyó que su nombre poético era el real.) La excepción notable parece haber sido José Asunción Silva. Según Sanín Cano, *Ismaelillo* «sacudió vigorosamente su delicada y afectuosa naturaleza»³. Documentar, sin embargo, cómo ese «sacudimien-

² (1945; México: Fondo de Cultura Económica, 1949), p. 163. Más adelante se reitera que es «el *Ismaelillo* el primer libro de poesía del movimiento modernista» (p. 179). Max Henríquez Ureña hizo planteamientos parecidos en su *Breve historia del Modernismo* (1954; México: Fondo de Cultura Económica, 1962), pp. 54-56.

³ El testimonio de Darío aparece en «La poesía de José Martí», recogido en *Antología crítica de José Martí*, ed. Manuel Pedro González, p. 269. El de Sanín Cano lo cita Marinello, *Martí*, p. 145, y lo confirma Rufino Blanco Fombona, *El*

to» influyó en la poesía de Silva resultaría una tarea mucho más difícil, si no imposible. Otras retracciones asumen versiones más retorcidas, pero no menos significativas. Ya sea para precisar que fue a través de su prosa y no de su poesía que Martí ejerció su verdadera influencia, o que la españolidad de los versos de *Ismaelillo* constituye una excepción al «galicismo mental» por el que poco después se llegará a conocer la poesía modernista, la lectura fundacional termina subrayando la *excepcionalidad* de *Ismaelillo* para recalcar, paradójicamente, su *fecundidad* dentro de la historia literaria. Cuando Juan Marinello escribe, en 1958, que «*Ismaelillo* puede encontrar admiración pero no seguimiento en los modernistas, porque es, en mucho, la contradicción de su gesto lírico», ese juicio ya refleja, más allá de cualquier desacuerdo ideológico, una conciencia del lugar paradójico que ocupa el libro de Martí en la historia literaria de nuestro continente⁴. Lo cierto es que *Ismaelillo* no fue un libro influyente, no fue lo suficientemente leído en su tiempo para que influyese en el desarrollo de la poesía hispanoamericana de su momento. Además, la innovación que proponían sus poemas era limitada, o al menos equívoca: significó más una vuelta a la tradición popular española que una nueva tendencia en la poesía.

Más revelador aún es que la ambivalencia evidente en la crítica sobre *Ismaelillo* comienza con el propio Martí. Como se sabe, Martí nunca quiso poner el libro en venta. (A los cuatro años de su publicación en Nueva York todavía confesaba en una carta que tenía «toda la edición en mis cajones».) A cuanto amigo se lo envió de regalo le adjuntó raras notas en las que se avergonzaba del libro. El epistolario de la época está repleto de esas notas, pero acaso la más reveladora sea la que le envió a Enrique José Varona, donde dice: «Me ha entrado una grandísima vergüenza de mi libro luego que lo he visto impreso. De intento di esa forma humilde a aquel tropel de mariposas que en los días en que lo escribí me andaban dando vueltas por la frente. Fue como una visita de rayos de sol, mas ¡ay! que luego que los vi puestos en papel, vi que la luz era ida» (21,

Modernismo y los modernistas (Madrid: Mundo Latino, 1929), p. 113. Para una de las muchas defensas de la influencia del libro de Martí, véase Manuel Pedro González, *José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista, 1882-1962* (Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1962), pp. 39-42. Angel Augier, en otro estudio de 1942, «Martí, poeta, y su influencia innovadora en la poesía de América», recogido en *De la sangre en la letra* (La Habana: UNEAC, 1977), pp. 59-132, afirma igualmente que fue este libro «por donde asomó la primera luz de la renovación lírica en Hispanoamérica (p. 81), pero no ofrece pruebas al respecto.

⁴ Marinello, *Martí*, p. 145. Françoise Pérus volvió a formular las ideas de Marinello en su «Martí y el Modernismo», en *Ideologies and Literatures*, núm. 3 (1979), pp. 97-115.

199). Resultaría incompleto, por no decir injusto, no reconocer en estos y otros comentarios parecidos el afán de Martí por no distraerse de sus luchas patrióticas. «Antes quiero yo hacer colección de mis obras que de mis versos» (20, 297), escribe a propósito por la misma fecha. Pero desplazar la valoración literaria a favor de la preocupación política, como ha solido hacer la tradición crítica, no explica del todo su reacción ante el libro. La carta a Varona, a diferencia de otras coetáneas, revela que Martí llegó a valorar más el *acto* de escribir los poemas de *Ismaelillo* que su *reflexión* sobre los mismos; demuestra que la *experiencia* de la poesía llegó a cobrar más importancia que su *lectura*. Por eso, soslayar la reacción de Martí ante su libro a cambio de su afán político no resuelve el problema. Lograría aumentar el culto a su figura, pero terminaría marginando aquello que es central en su obra: la conciencia desgarrada entre acto y reflexión, vida y literatura, que define su profunda modernidad. «Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche / ¿o son una las dos?» sigue siendo la mejor expresión de ese desgarramiento.

Que *Ismaelillo* no haya sido un libro influyente no niega que sea un libro importante. ¿En qué consiste esa importancia? ¿Un libro puede ser importante sin que haya influido en su tiempo? Yo creo que sí. La literatura no se mide con los procedimientos de la ciencia exacta. Los modelos de causa y efecto, o de influencias, siempre resultan insuficientes. Hasta hay quienes sugieren, como Eliot y Borges, que la historia literaria funciona, precisamente, a contrapelo de la ciencia: es el efecto lo que produce la causa, la literatura contemporánea altera el sentido de la tradición, un autor crea a sus precursores. Y es por eso que un libro como *Ismaelillo* puede adquirir importancia con el tiempo sin haber influido en el suyo. Un nuevo contexto puede aclarar, retrospectivamente, su verdadera importancia, y de manera tanto más clara que un modelo genético, a caza de influencias discutibles, lo haya podido hacer. Ese nuevo contexto es la perspectiva que ofrece el centenario de *Ismaelillo*, y la conciencia de que tanto Martí como su libro pertenecen no ya a la historia del Modernismo hispánico, sino a un marco más amplio: el de la modernidad. Por eso el propósito de estas páginas será el de utilizar la tensión entre acto y reflexión que define la conciencia moderna para hurgar en la dimensión imaginaria de *Ismaelillo*. Para ello me he de referir, en la primera parte del trabajo, a las figuras que estructuran esa dimensión. En la segunda parte me referiré a los cuadernos de apuntes de Martí (verdadera cantera para el estudio de su poesía, como veremos) a fin de seguir de cerca el sentido de la experiencia de la poesía que afecta a Martí durante la redacción del libro. Una pregunta central guía mi investigación: si la ambivalencia ante el carácter fundador de *Ismaelillo* conforma una metáfora, un

síntoma de su textualidad, entonces, ¿qué nos dice esa metáfora? Tratándose de un texto que ha venido a representar la génesis del Modernismo, los resultados nos podrían decir mucho no sólo acerca de la obra de Martí, sino de su problemática relación con esa enigmática escuela.

PRIMERA PARTE: FIGURAS

A primera vista, *Ismaelillo* tiene poco o nada que ver con el planteamiento que acabo de esbozar. Sus diminutos versos andarines parecen escapar todo contenido intelectual, aún más toda tensión entre acto y reflexión que caracterizaría textos de Martí más conocidos, como son sus crónicas o los poemas de *Versos libres*. Por el contrario, la poesía de *Ismaelillo* nos da la impresión de crear un mundo aparte, un refugio textual en el que se suspenden la contingencia y temporalidad de las que huye el padre-hablante. «Hijo: espantado de todo me refugio en ti», comienza el célebre prólogo (I, 17). Ese «hijo», que es también desde luego el lector implícito del libro, junto con los versos en arte menor, el escenario doméstico de los primeros poemas, los delicados grabados que ilustran la primera edición, para no mencionar la brevedad del libro todo, configura la perspectiva de un mundo inocente y lírico, un jardín infantil que se invoca desde los primeros versos: «Para un príncipe enano / se hace esta fiesta» (I, 19). Naturalmente que no hacemos más que seguir leyendo el prólogo para darnos cuenta de que, lejos de ser un mundo aparte, ese jardín infantil ya está contaminado por el mundo adulto del padre. En este sentido, y a diferencia de los textos de *La edad de oro*, *Ismaelillo* no pertenece al género de la literatura infantil; es decir, no es tanto un libro escrito *para* niños como un libro *sobre* un niño. Mejor dicho: es un libro sobre lo que significa un niño para su padre⁵. Así lo confirma la perspectiva moral que asume el padre-hablante a partir del prólogo. Pues desde el momento en que aquél invoca categorías morales como «fe en el mejoramiento humano, en la vida futura y en la utilidad de la virtud» (I, 17), vuelve a insertar, a pesar de todas sus virtuosas intenciones, la misma contingencia y temporalidad que desea esquivar refugiándose en el hijo. No es que el mundo lírico e inocente del hijo no exista, o siquiera que exista únicamente como un espejismo del padre. Se trata

⁵ Sobre la literatura infantil en Martí sigue siendo inmejorable el estudio de Herminio Almendros *A propósito de la Edad de Oro. Notas sobre literatura infantil* (1956; La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972). Es útil también la recopilación *Acerca de la Edad de Oro*, ed. Salvador Arias (La Habana: Centro de Estudios Martianos, 1980).

más bien de que el prólogo dramatiza una tensión entre este mundo lírico y el mundo moral del padre. Es precisamente el testimonio de esa tensión entre lírica y moral, literatura y vida, lo que estructura la dimensión imaginaria de los poemas de *Ismaelillo*.

No nos equivocáramos al llamar este testimonio el de un visionario. El propio Martí insistió repetidamente sobre este aspecto de su redacción en algunas de las cartas que adjuntó a ejemplares de *Ismaelillo*. Acaso la más significativa sea la que le envió a Diego Jugo Ramírez, en la que le dice lo siguiente: «Mi trabajo ha sido escenario, y en él han sido actores todas estas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay una sola línea mental. Pues, ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones» (7, 271). Más adelante se podrá precisar a qué se refiere Martí con la expresión «línea mental» o sus variantes. Por el momento, conviene entender que en el modelo de representación que Martí describe —especie de escritura automática *avant la lettre*— su insistencia sobre la autenticidad de sus visiones surge de un curioso temor ante el carácter fantástico de sus poemas, como si Martí sintiese que al dramatizar un mundo lírico o inocente estuviese traicionando su responsabilidad ante la realidad material. Poco importa que leídas hoy día, después de la experiencia de la vanguardia, las visiones de *Ismaelillo* nos parezcan relativamente dóciles, y quizá hasta convencionales. Sí importa reconocer que ya para esta fecha el propio Martí encontraba alarmante su propia invención, y que veamos en esa alarma un índice para la lectura de *Ismaelillo*. Si insisto sobre este aspecto no es sólo para destacar, como veremos en seguida, la forma que asume esa invención. Será también para cuestionar un poco la imagen que nos ha legado la tradición crítica de un Martí (no muy distinto, por cierto, al Góngora de hace unos años) de dos épocas o estilos: uno, claro y «saludable», el poeta de *Ismaelillo*, *Versos sencillos* y *La edad de oro*; otro, oscuro y «enfermizo», el poeta de *Versos libres*, romántico y visionario. No hay que confundir la salubridad con la imaginación. En *Ismaelillo*, como en toda buena poesía, la raíz popular no excluye el elemento onírico, y la visión también incluye una veta tradicional.

Una vez que reconocemos la tensión entre fantasía y realidad en los poemas podemos pasar a analizar la figura alrededor de la cual gira la misma. Me refiero, desde luego, al niño, esa figura que la tradición romántica, a partir de Rousseau y Blake, valoriza como modelo de percepción imaginaria. La valoración romántica del niño forma parte de lo que Octavio Paz ha llamado «la tentativa de la imaginación poética de repoblar las

⁶ *Los hijos del limo* (1974; Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 121.

almas que había despoblado la razón crítica... el niño, el loco, la mujer, el *otro* no-racional»⁶. Tentativa que, en el caso de la figura del niño, como también demuestra M. H. Abrams, implica un patrón teológico. Al recorrer el adulto la frescura infantil logra restaurar, como un nuevo Adán, la experiencia prístina del Paraíso: «Si no os volvéis y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos» (Mateo 18:4). Toda la literatura del siglo XIX, de Blake hasta Freud, pasando por Hegel, Wordsworth, Novalis, Dickens, Pérez Galdós y Mark Twain, está repleta de niños reductores, por lo cual resultaría difícil exagerar la deuda de Martí con esta tradición⁷.

Si el Romanticismo, que la poesía de Martí hereda, encuentra en el niño un modelo de percepción, es porque lo concibe —igual que a la mujer, o al loco y al enfermo— como un agente acrítico que percibe la presencia inmediata de las cosas. Ellos mismos son, *encarnan* esa presencia. No es que el escritor moderno meramente se inspire en estas figuras: más bien aspira a que su obra encarne la presencia como ellos la encarnan; es decir, aspira a que su obra sea *como* un niño, *como* una mujer o *como* un loco. De ahí la polivalencia del título de Martí y de otros como él: *Ismaelillo* es el nombre tanto del libro como del niño. Y de ahí que la primera frase del prólogo sea también polivalente: «Hijo: espantado de todo me refugio en ti.» El padre se refugia tanto en el niño como en la poesía, tanto en su vástago como en el texto que lo representa. En su encarnación de la presencia, la figura del niño revela, de esta manera, un aspecto importante de la modernidad, o al menos de la modernidad *literaria*. La modernidad resulta ser no sólo un concepto temporal, aunque sí significa, desde luego, una concepción distinta del tiempo. Como sugiriera Paul de Man, desde el punto de vista de la literatura, la modernidad plantea «la posibilidad problemática de que toda literatura exista en el *presente*, que sea considerada, o leída, desde un punto de vista que exija compartir con él su propio sentido de un presente temporal»⁸. Posibilidad problemática,

⁷ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: W. W. Norton, 1971), pp. 379-383. Para un estudio enciclopédico del tema del niño véase Reinhard Kuhn, *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature* (Hanover and London: University Press of New England, 1982).

⁸ Traduzco de Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York: Oxford University Press, 1971), p. 166. Las ideas de De Man sobre la modernidad en la literatura, basadas mayormente en lecturas de textos de Baudelaire, Mallarmé y Nietzsche, aparecen en dos de los ensayos recogidos en este libro: «Literary History and Literary Modernity» y «Lyric and Modernity», pp. 142-186. Es una lástima, de paso, que éste y los otros dos libros de De Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979) y *The*

naturalmente, ya que, a diferencia del historiador, para quien siempre existe una diferencia entre su lenguaje y los eventos que ese lenguaje denota, el escritor reúne tanto al historiador como al propio agente de su lenguaje. «La ambivalencia de escribir es tal que se puede considerar tanto un acto propiamente como el proceso de interpretación que sigue tras un acto con el que no puede coincidir»⁹. Es decir, ningún texto literario, ni siquiera los inocentes versos de *Ismaelillo*, existe totalmente en el presente, es decir, en el mundo de la acción, del acto libre e inmediato que no tiene conciencia o conoce pasado. Es cierto que la literatura (y en especial aquella literatura conscientemente moderna) *sí imita* o al menos aspira a imitar o representar esa acción o presencia inmediata. Pero ya la misma fórmula que acabo de emplear para describir este concepto —«representar la presencia»— nos alerta a la problematicidad del proyecto. ¿Cómo representar la presencia, ser el doble de lo mismo, sin traicionar la naturaleza de la presencia, aquello que por definición escapa a la representación? Algo no muy distinto, por cierto, ocurre con la figura del niño, la cual, como hemos dicho, es uno de los emblemas de la modernidad. Como la propia literatura, el niño tampoco puede existir totalmente en el presente, tampoco puede representarse como niño. Sólo el adulto puede percibirlo y representarlo como tal, pero lo hace, de adulto, desde la perspectiva de una niñez corrupta; prefigurando, con nostalgia propia, el momento en que esa niñez dejará de serlo.

Como veremos en seguida, la representación del niño en *Ismaelillo* responde a esta problemática. Pero para examinarla en detalle resulta preciso añadir otra observación. Mencioné antes que el rescate romántico de la figura infantil implica un patrón teológico. En el libro de Martí, como sugiere la alusión bíblica (la historia de Ismael en el Antiguo Testamento), ese patrón teológico se vuelve explícito. Esa voluntad de explicitación, que yo quisiera identificar como una voluntad alegórica, nos sugiere que el título comporta algo más que el contexto bíblico de la alusión. Sugiere lo que pudiéramos llamar un motivo orientalista, un «orientalismo», para invocar el título del libro de Edward Said, y que se corrobora, por otra parte, en las ingenuas escenas de motivo oriental de muchos de los 27 grabados que el propio Martí dibujó para ilustrar la primera edición. No es que la alusión bíblica no sea importante (lo es, y mucho, como veremos), sino que esa alusión se inserta, a su vez, dentro de un campo semántico más amplio: el orientalismo. Como se sabe, el tema oriental es cons-

Rhetoric of Romanticism (New York: Columbia University Press, 1984), y *The resistance to Theory*, de Wlad Godgich (Minneapolis University of Minnesota Press, 1986), no hayan aparecido aún en nuestro idioma.

⁹ *Blindness and Insight*, p. 152.

tante en la obra de Martí: aparece en la temprana alegoría política de *Abdala* (1869) y recurre a lo largo de su obra en los artículos sobre «La revuelta en Egipto» (1881), por ejemplo, hasta la moraleja tardía de «La perla de la mora». A su vez, el orientalismo literario de Martí es una convención de la época: la veta exotista que permea la literatura de todo el siglo XIX, y especialmente la época romántica. Goethe, Chateaubriand, Larra, Scott, Bécquer, Gautier, Nerval, Flaubert, Casal, Tablada son sólo algunos de los autores que han explotado este recurso. Porque ante todo el orientalismo no es más que eso: un *recurso* literario que puede representar *cualquier cosa* —desde las diatribas imperialistas de *El talismán* hasta las fantasías eróticas de *Salammbô*—. Menos un lugar real que un *discurso*, un campo organizado de lenguaje, el orientalismo romántico tiene su origen no en la observación empírica de pueblos o culturas históricas (en este caso, las del Levante), sino en la elaboración *literaria* de investigaciones eruditas *acerca del* Oriente. Desde luego que ni el investigador ni el escritor orientalista es un oriental: en ambos casos se trata de señores occidentales que escriben no *desde*, sino *acerca* del Oriente. Sus obras no describen el Oriente tanto como lo *inventan* ¹⁰.

¹⁰ Me refiero en especial a los grabados yuxtapuestos a «Mi caballero» (I, 23), «Musa traviesa» (I, 24), «Mi reyecillo» (I, 29) y «Sobre mi hombro» (I, 37). Según Said, «In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a *topos*, a set of references, a congeries of characteristics that seem to have its origin in a quotation, or a fragment, or a citation from someone's work in the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these. Direct observation or circumstantial description of the Orient are the fictions presented by writing on the Orient, yet invariably these are totally secondary to systematic tasks of another sort. In Lamartine, Nerval, and Flaubert, the Orient is a re-presentation of canonical material guided by aesthetic and executive will, capable of producing interest in the reader», en *Orientalism* (New York: Basic Books, 1968), p. 177. El estudio de Said, junto con el de Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale* (París: Payot, 1950), es lo mejor que conozco sobre la recepción de la imagen oriental en Occidente. De interés también es el ensayo de Said sobre este último: «Raymond Schwab and the Romance of Ideas», en su *The World, the Text and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), pp. 248-268.

En un notable ensayo («*Ismaelillo* de José Martí»), Eliana Rivero ha documentado con esmero otra posible relación del libro de Martí con *Ishmael-An Oriental Poem* (1818) del poeta menor inglés Sir Edward Bulwer Lytton, a quien Martí menciona en un artículo de 1889. Más que una influencia, sin embargo, la relación con el poema de Lytton aporta otra prueba más del orientalismo *derivado* a que se deben los poemas de Martí. Aclaro, por último, que si bien el uso que hace Martí del motivo oriental en su poesía resulta cómplice del discurso occidental *acerca* del Oriente, también resulta evidente que sus puntos de vista políticos no lo fueron y que expresan una fuerte simpatía anticolonial *desde* el Oriente. Así los comprueban textos coetáneos suyos como la serie «La revuelta en Egipto» (publicado en *La Opinión Nacional* de Caracas, 10 de octubre de 1881: 14, pp. 113-120), o posterior-

El motivo oriental guarda un estrecho vínculo con el mundo inocente del niño en *Ismaelillo* y le confiere una sutil complejidad a su dimensión imaginaria. Porque desde el momento en que reconocemos que el orientalismo no es en el fondo sino una convención arbitraria que aparece aliada a la figura del niño, emblema de la imaginación, se estructura el mundo inocente del hijo como espacio de ensueño y fantasía para crear lo que en otra carta de la época el propio Martí llamó un «juguete» con el que el hijo se podía «entretener». Pero es preciso reconocer que sólo se puede convertir el libro en un juguete en la medida en que el orientalismo vacía su historicidad en aras de convertirse en una metáfora de la literatura o al menos en una metáfora del aspecto *reflexivo* de la literatura —torre de marfil o refugio textual que tienta a todo artista como ídolo de su creación, como espejo de su narcisismo estético¹¹. No en balde encontró Martí alarmante la poderosa invención de sus poemas una vez que vio su libro impreso, como si la experiencia de verse reflejado en su primer libro dramatizara una idolatría que no había anticipado al escribirlo. Todo parece indicar que cuando Martí volvió a leer en el prólogo, «Hijo: espantado de todo me refugio en ti», descubrió que esa afirmación implicaba, más que resolvía, un dilema moral.

La alarma implícita en la reacción de Martí nos choca aún más cuando analizamos el papel simbólico que juega la figura del niño en los poemas.

res, como «Un paseo por la tierra de los anamitas» de *La Edad de Oro* (18, pp. 459-471), entre otros. No existe, que yo sepa, un estudio del orientalismo martiano que tome en cuenta estas contradicciones. Véase, en cambio, el interesante estudio parcial de Bernabé López García, «José Martí y el despertar del mundo árabe: la conciencia de un renacimiento», en *Anuario del Centro de Estudios martianos*, número 4 (1981), pp. 286-297, así como el anterior (1970) de Roberto Fernández Retamar, «Martí y Ho Chi Minh, dirigentes anticolonialistas», recogido en *Introducción a José Martí* (La Habana: Casa de las Américas, 1978), pp. 113-126. Tiene razón Emilio de Armas cuando observa que en muchos de sus poemas Martí acudió «al mundo cultural de los pueblos 'no-blancos' —marginados del concepto de cultura propio de la Europa colonialista— en busca de una tradición que su insoslayable visión política reconocía como propia» («*Ismaelillo*: versos 'unos y sinceros'...», p. 54).

¹¹ Según Quesada y Miranda, Martí se esmeró en la producción del libro: «Fija cada detalle de la impresión a la casa Thompson & Moreau; escoge el formato pequeño y fino, como en consonancia con la menudez de su hijo, y de propia mano esbozará los dibujos simbólicos que luego, en acabadas láminas artísticas, ornarán el librito» (*Martí, hombre* [La Habana: Seoane, Fernández y Cía., 1949], p. 162). Resulta al menos significativo que Jorge Mañach se preguntase, a propósito de este motivo oriental: «¿Es eso un mero residuo del exotismo romántico, o se debe más bien a que Martí asociaba vagamente esas imágenes orientales con el esmalte y color, con el arabesco opulento y la gracia libérrima de su estilo?» («El *Ismaelillo*...», p. 46).

Porque si bien es cierto que el niño es el símbolo de una inocencia desconectada del mundo histórico del padre («guedejas rubias», «brazos menudos», «pies frescos», «blanco y rollizo» son algunos de sus atributos), lo es también en tanto que en los poemas aparecen como el agente que una y otra vez devuelve al padre al mundo histórico de donde éste huye. El motivo central del libro, acaso inspirado en una zincografía de la época en que aparece Martí con su hijo al hombro, es que el niño actúa como el escudo del padre. «Quiere el príncipe enano / que a luchar vuelva»; «Hijo soy de mi hijo / él me rehace»; «El gira, él para, él bate; / Aquí su escudo opone» (I, 20, 28, 41) son sólo algunos de los muchos versos con que el padre describe el rescate del niño. Naturalmente que cuando hablamos de un «rescate» del niño o de la devolución del padre al mundo histórico lo hacemos asumiendo la perspectiva del padre (la única que el libro nos ofrece, por cierto), no la del niño. El niño sencillamente *juega* con el padre. Su «heroísmo» es sólo un efecto accidentado del juego; no resulta de una intención altruista suya, sino de la interpretación ética que el padre proyecta sobre una serie de actos irresponsables que están ligados al momento inmediato. Al jugar de manera tan seria, como quien dice, el niño se convierte en una figura enigmática, como ese *puer senex*, o niño viejo, que, según Curtius, la Antigüedad idealizó como síntesis de juventud y madurez¹². Este niño no es muy niño. Y preguntar por qué no lo es equivale a explicar la alusión bíblica que le da su nombre. ¿Por qué *Ismaelillo*?

En un apartado marcado «pa. *Ismaelillo*», que figura en uno de los cuadernos de apuntes de Martí correspondiente a 1881, leemos lo siguiente: «porque es necesario que ese hijo mío, sobre todas las cosas de la tierra, y a la par de las del cielo! amado; — ese hijo mío a quien no hemos de llamar José, sino Ismael — no sufra lo que yo he sufrido» (21, 216). Este documento es el más explícito que poseemos en cuanto a la intención de Martí sobre su título. Tan explícito es que ello seguramente determinó que fuera excluido del prólogo. Son dos las cosas que aclara. Primero, que el nombre de Ismael es un *sobrenombre*, y segundo, que el cambio de nombre, a manera de un emblema, ocurrirá en la medida en que el hijo pueda superar el sufrimiento que ha padecido el padre. Para Martí, esa superación la representaba la historia de Ismael en el Antiguo Testamento. Agar, la esclava de Abrahán, junto con su primogénito Ismael, es expulsada al desierto, donde el ángel los rescata en cumplimiento de la profecía

¹² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), I, 100.

hecha durante una anterior huida. Así, la profecía de Génesis 16:11-12, «Y llamarás su nombre Ismael porque Jehová ha oído tu aflicción, / Y él será hombre fiero» (Ismael, en hebreo, significa «Dios oír»), se cumple cinco capítulos después, cuando Ismael, ya moribundo, alza su voz y llora: «Y Dios estaba en el muchacho; y creció y habitó en el desierto, y fue tirador de arco» (Génesis 21:20). Ismael, por tanto, es el arquetipo de la supervivencia, el que, abandonado al desierto, logra conquistarlo. Ya sea en el Antiguo Testamento o en sus muchos avatares —la épica ballenera de Melville, la novela histórica de Acevedo Díaz o el librito de Martí—, Ismael se hace inmune a la orfandad y la soledad porque logra conquistar su exilio encarnando las fuerzas de la naturaleza¹³.

El paralelo entre la historia bíblica y el contexto familiar de Martí resulta entonces evidente. Cintio Vitier ha resumido ese contexto de la siguiente manera:

Fracasada la «guerra chiquita» en 1880, a finales de octubre, la esposa de Martí, Carmen Zayas Bazán, descontenta con la existencia inestable, de sacrificios y estrecheces, elegida por aquel hombre cuyo verdadero anillo nupcial estaba hecho con el hierro del grillete del presidio político, parte de Nueva York hacia Cuba llevándose el hijo de ambos, próximo entonces a cumplir dos años. En los comienzos de 1881 Martí viaja a Caracas, donde rápidamente se hace de un círculo de amigos fascinados, pronuncia estupendos discursos, da clases de oratoria y funda la *Revista Venezolana*. Sintiendo menos desamparado, reclama insistentemente a su mujer y a su hijo, pero hijo, pero Carmen no acude, y poco después los hechos le dan razón a su realismo maternal cuando Martí, en pugna con los modos dictatoriales de Guzmán Blanco, tiene que volver a Nueva York¹⁴.

Es precisamente a raíz de la desertión de su familia que Martí escribe *Ismaelillo*.

El paralelo entre la alegoría bíblica y la situación familiar de Martí resulta, pues, evidente, aunque también es engañosamente simétrico. Agar e Ismael son desterrados al desierto, pero Carmen y José Francisco regresan *del* desierto *al* oasis, es decir, del destierro de Nueva York a las comodidades de la Cuba colonial. Con su regreso a la colonia, Carmen se convierte en Agar la esclava, pero de esa manera impide que el hijo de ella y de Martí se convierta en Ismael «el hombre fiero», negándole así el destino (el destierro, el desierto) que le haría fuerte. «Ser fuerte contra

¹³ Para un estudio parcial de la figura de Ismael, véase el libro de James Baird *Ishmael* (Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1956).

¹⁴ «Traslucen...», p. 142.

el destino», la etimología inventada que, según Quesada y Miranda, Martí le atribuía al nombre de Ismael, sintetiza la idea central del título: la imagen heroica del niño en los poemas compensa la negación del exilio al hijo, circunstancia que Martí parece haber visto como una trágica repetición de su propio destino¹⁵.

El paralelo alegórico requiere otra precisión. La alegoría doméstica inscrita en *Ismaelillo* sitúa simbólicamente al hijo y a la mujer de Martí no en el segundo y definitivo destierro de Agar e Ismael (Génesis 21:18-21), que es el que se suele invocar en explicaciones del poemario, sino en la primera huida de Agar de la casa de Abrahán (Génesis 16:6-12). La distinción me parece importante. En su primera huida, Agar se escapa por temor a sufrir a manos de Sara, quien la tortura por celos. La huida de Agar, como en muchos otros momentos de la Biblia, constituye un escape inauténtico, una claudicación espiritual que el ángel corrige oportunamente con el consuelo de la profecía. La *escritura* de *Ismaelillo* (por lo cual quiero decir la moralidad de su forma) se sitúa, de esta manera, entre estos dos momentos: *después* de la huida y *antes* de que «Ismaelillo» pueda asumir su destierro; es decir, antes de que pueda asumir su identidad como «Ismael». Si aceptamos este desciframiento de la alegoría, se

¹⁵ Véase *Martí, hombre*, p. 161. El estudio de Mary Cruz («Alegoría viva: Martí») es quizá el único que ha planteado una lectura alegórica del libro. Aunque comparto muchos de sus puntos de vista, y en especial su convicción de que la alegoría martiana contiene una *coda* política, me parece que su interpretación incurre en un grave error. Basándose en la dedicatoria que escribió Martí en el ejemplar que le regaló a su hermana Leonor («A Chata, la buena madre de Ismael, Pepe»), deduce que «Martí era Ismael. Lo expresó en la dedicatoria a la hermana que había sido como madre para él» (pp. 33-34). La dedicatoria tiene una explicación más sencilla. Martí le envía un ejemplar de *Ismaelillo* a su hermana, como a muchos de sus allegados cubanos, durante el primer regreso de la esposa y el hijo a Cuba, entre octubre de 1881 y diciembre de 1882. En sus frecuentes visitas a La Habana, éstos se hospedaban en casa de Leonor y Manuel García, según lo comprueban las cartas de éste a Martí, recogidas en *Papeles de Martí*. III. *Miscelánea*, ed. Gonzalo de Quesada y Miranda (La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1935), en especial las cartas XXIV a XXVII, pp. 28-31. La dedicatoria de Martí a su hermana se entiende más, a mi juicio, como gesto de agradecimiento por las atenciones que ésta tuvo con el hijo de Martí que como testimonio de amor filial a la hermana, quien por otra parte era *menor* que Martí. Sin duda, el título del libro es alegórico, pero su interpretación requiere una lectura menos mecánica. En todo caso, cualquier interpretación político-alegórica de *Ismaelillo* debe tener en cuenta, como mínimo, el trasfondo de la «Guerra Chiquita» (1879-1880), en la cual, como se sabe, Martí conspiró y le costó su segunda deportación. Véanse, al respecto, los trabajos de Raquel Gramatges, «La segunda deportación de Martí y su participación en la Guerra Chiquita», en *Divulgación martiana* (La Habana: Editorial Patria, 1953), pp. 9-18, y Emilio Roig de Leuchsenring, «Participación de Martí en la Guerra Chiquita», en *Bohemia*, año 61, núm. 1 (2 de enero 1969), p. 132.

aclara entonces que el modelo implícito de la escritura sería la profecía condicional que el ángel le dirige a Agar con el propósito de que regrese y encare su realidad. No creo arriesgado proponer, por eso, la siguiente hipótesis: a pesar de que *Ismaelillo* se inspira en el hijo de Martí y a él va dedicado, es a su esposa a quien Martí lo dirigió implícita o secretamente, acaso con la esperanza de que ella descifrara la alegoría y regresara a su lado. Dos hechos conocidos corroboran esta hipótesis. El primero es el regreso efectivo de la esposa de Martí a Nueva York en diciembre de 1882, luego de una separación de catorce meses y apenas ocho después de la publicación de *Ismaelillo*. No se conocen las cartas entre Martí y Carmen Zayas Bazán, pero creo probable que cuando se conozcan comprueben el efecto que el poemario tuvo en esa decisión. El segundo hecho es más conocido: un poema posterior de Martí donde se deja otro testimonio en la misma clave. La reunión de Martí y su esposa en Nueva York duró tres años, hasta marzo de 1885, cuando ella abandona a Martí por segunda vez y regresa a Cuba con el hijo. Esta segunda separación duró, a su vez, seis años, hasta junio de 1891, cuando la esposa se reúne fugazmente con Martí durante dos meses, para romper definitivamente en agosto del mismo año. Es en ese mismo año también cuando Martí publica *Versos sencillos*, donde se incluye el siguiente poema:

XLII

En el extraño bazar
Del amor, junto a la mar,
La perla triste y sin par
Le tocó por suerte a Agar.

Agar, de tanto tenerla
Al pecho, de tanto verla
Agar, llegó a aborrecerla:
Majó, tiró al mar la perla.

Y cuando Agar, venenosa
De inútil furia y llorosa,
Pidió al mar la perla hermosa
Dijo la mar borrascosa:

«¿Qué hiciste, torpe, qué hiciste
De la perla que tuviste?
La majaste, me la diste:
Yo guardo la perla triste» (I, 279).

Es evidente que el poema de *Versos sencillos*, que explicita la figura de Agar, se sitúa en un momento posterior, demasiado tarde ya para la corrección de la profecía. La escritura de *Ismaelillo*, sin embargo, donde la figura de Agar permanece implícita, pertenece al momento anterior al desengaño definitivo.

Sólo falta atar un cabo para resumir esta primera parte de nuestra lectura. Si aceptamos que la imagen heroica del niño (la esencia de la figura de Ismael) funciona en *Ismaelillo* como un elemento realista o anti-imaginario —como el «escudo» con el que el padre se puede proteger fuera de su torre de marfil o refugio textual, como el *acto* que se opone al ensueño o aspecto reflexivo de la literatura—, entonces el origen imaginario de ese heroísmo tiene el efecto de confundir el mundo lírico y el moral, de establecer una radical identidad entre fantasía y realidad, hijo y padre, reflexión y acto. Tiene el efecto, por tanto, de disolver la dualidad sobre la cual descansa todo el sistema figurativo de *Ismaelillo*. La contradicción forma parte íntegra del texto, por cierto, y no se puede descartar como una aberración psicológica que existe sólo en Martí. La alusión a la historia de Ismael, por ejemplo, explicita una voluntad alegórica que, a su vez, articula las preocupaciones éticas del padre. Y, sin embargo, la alegoría sólo funciona en virtud de un campo semántico más amplio, el orientalismo, cuya representación depende, precisamente, del vaciamiento de su historicidad. El «sentido» del texto parece residir en la necesidad de esa contradicción, en la manera en que cada una de estas posibilidades genera su oposición subversiva, su otro polo, y no puede aparecer independientemente. Ismaelillo vivirá en el desierto, pero el orientalismo que lo constituye amenaza con convertirlo en un espejismo.

¿En qué medida, cabe preguntarse ahora, es esta equivalencia entre acto y reflexión, vida y literatura, ella misma un resultado de la deslumbrante experiencia de la poesía por la que atraviesa Martí al escribir *Ismaelillo*? Los cuadernos de apuntes nos ofrecen algunas respuestas.

SEGUNDA PARTE: LA ESCRITURA DE «ISMAELILLO»

A mediados del séptimo cuaderno de apuntes de Martí, correspondiente a 1881, época en que redactaba los poemas de *Ismaelillo*, encontramos el siguiente comentario:

Sucedió a poco que afligido mi espíritu por dolores más graves que los que corrientemente lo aquejan, y como extinguida temporalmente aquella luz de esperanza a la que yo había escrito los primeros versos,

las ideas sobre mi hijo salían de mis labios en versos graves, de otro género distinto, acordes a la situación de mi espíritu, mas no en acuerdo con la necesidad artística que, por haber tomado diversas ideas semejante forma, pensé dar a la obrilla. Si la luz de la esperanza no se hubiera de reencender, quedaría así la obra, sin que yo la desfigurase ni falsificase, terminando con entretenimientos del cerebro lo que habían sido purísimas expansiones de mi amor. Porque a esto tengo jurado guerra a muerte: a la poesía cerebral (20, 213-214).

El comentario de Martí es uno de los muchos sobre el proceso de composición de los poemas de *Ismaelillo* que aparecen en sus cuadernos de apuntes. Angel Augier, poeta cubano y él mismo editor de una de las mejores ediciones del poemario, fue el primero en llamar la atención de la crítica hacia la importancia de estos apuntes. Entre éstos y el epistolario martiano, que documenta la agitada vida de Martí durante estos años, Augier logró documentar, paso a paso, el itinerario vital y estético que culmina en la publicación de *Ismaelillo*. No obstante sus indudables méritos, al estudio pionero de Augier le faltó un ingrediente crucial: el análisis de comentarios como éste, donde se transparenta el sentido de la experiencia poética de Martí.

De todos los comentarios que hace Martí sobre esa experiencia, es éste que acabo de citar el más sugestivo. Es sugestivo, primero, por su carácter sintético: resume todo el proceso de su experiencia en vez de describir sólo un momento del mismo. Segundo, porque plantea la relación entre ese proceso y la creación de los poemas. Esa creación, según revela Martí, no fue nada fácil; al menos no tan fácil como los críticos de *Ismaelillo* nos han dado a entender hasta hoy. El comentario tiene una lógica interna. Si bien Martí escribió los primeros versos «a la luz de la esperanza», pronto «dolores más graves» interfirieron en la creación e hicieron que las ideas sobre el niño salieran en «versos graves». El «dolor grave», crisis espiritual, resultó entonces en un «verso grave», crisis de creación, que si bien satisfizo una pasajera necesidad personal, un estado de ánimo propio, no resolvió la «necesidad artística» de la obra. A su vez, esa «necesidad artística» era muy distinta a la necesidad personal, y respondía ante todo a la convergencia de «diversas ideas», una serie de temas que pedían expresión en una sola forma —es decir, el plan de *Ismaelillo*—. Dicho de otro modo: el «verso grave» le habrá servido a Martí para calmarse, pero no contribuía a crear la obra que él quería crear. Sólo al recuperar «la luz de la esperanza» Martí pudo transformar el «verso grave» (o como Martí lo llama, los «entretenimientos del cerebro», lo que en la anterior carta a Ramírez llamara «línea mental»). Resultado de esa experiencia: abandono del «verso grave», repudio de lo que al final Martí llama «poesía cerebral».

¿Cómo entender la experiencia que describe Martí? Son dos los temas que invoca: primero, una crítica al subjetivismo lírico, tan corriente en la poesía de su época, y segundo, el descubrimiento de lo que la crítica literaria llama distancia estética. Los dos temas se reducen a uno: la trampa del sujeto como fuente y destino exclusivo de la creación. A su vez, ese tema revela una realidad: la soledad de Martí. En esta trampa se cae —llámese narcisismo, subjetivismo o soledad—, advierte Martí en su acaso ingenuo pero certero vocabulario, en reacción al «dolor grave» y a la falta de «la luz de la esperanza». Para salir de la trampa no basta con que regrese la esperanza; hacen falta uno o dos ingredientes más. Primero, la relación con el otro, o lo otro, aquello que está más allá del sujeto y al mismo tiempo lo define. Mejor dicho, la relación con el otro permite que regrese la esperanza. El comentario postula una llamada «necesidad artística» en el lugar de este otro; pero es evidente que para Martí una realidad humana —su hijo— conformaba esa «necesidad». El segundo ingrediente es lo que permite reconocer la realidad del otro —el amor—. Ese otro, a su vez, no es sino la necesidad que siente Martí por escribir su obra: el «otro» es el hijo, pero es también el propio Martí, sólo que ya transmutado por la experiencia del amor. Si el cerebro se «entretiene», será porque el sujeto desea conocerse y transmutarse. Pero como su «entretenimiento» se limita a la autocontemplación, su transmutación resulta imposible. Por eso la relación amorosa con el otro rompe el espejo de la autocontemplación y permite que se realice el verdadero conocimiento, que es siempre una forma de creación. Que la intervención del amor es lo que resuelve la crisis no sólo espiritual, sino poética, se comprueba seis páginas después del comentario anterior, donde Martí ya puede decir: «al calor de mi amor, ¡qué variedad de formas toma ese hijo mío! A su belleza natural, ¡cuánto no añade la enamorada fantasía!» (21, 221). Otro poema martiano, no recogido en libro, resume todo el argumento:

¡Vivir en sí, qué espanto!
 Salir de sí desea
 El hombre, que en su seno no hallaba modo
 De reposar, de renovar su vida,
 En roerse a sí propia entretenida
 La soledad, ¡qué yugo!

No creo osado observar que es sólo a partir de la vivencia que refleja el comentario del cuaderno de apuntes que existe un Martí poeta. El Martí anterior a esta experiencia es un escritor o versificador; el posterior es un poeta, en el sentido en que lo define una brillante fórmula de Octavio Paz: «El poeta parte de la soledad, y movido por el deseo se dirige hacia

la comunión»¹⁶. La fórmula de Paz no sólo describe un proceso; ofrece una definición: es poeta todo aquel que parte de la soledad, y movido por el deseo se dirige hacia la comunión. Este es el caso de Martí a partir de la «experiencia» de *Ismaelillo*. No en balde dejó dicho Martí en su testamento literario que la recopilación de su obra poética debía empezar por este libro, ya que ninguno de los versos anteriores «valía un ápice»¹⁷. Los defensores de Martí se han roto la cabeza buscando justificar este juicio para probar el gesto fundador de *Ismaelillo*. Pero esa justificación no se encuentra en los hechos superficiales que han aducido, como la supuesta innovación métrica o estilística de los poemas. Más bien se encuentra en la manera en que Martí asumió su condición de poeta y en la manera en que esa experiencia se transparentó en los poemas de *Ismaelillo*. Martí asume esa condición en respuesta a sus circunstancias familiares. Es evidente que los «dolores graves» del comentario se refieren al sufrimiento en que lo sumen el rechazo de su esposa y el abandono de ella y de su hijo. Pero para analizar de cerca las etapas de su reacción a ese abandono —analizar la estructura, por así decirlo, de su soledad— es preciso referirse a otros apuntes coetáneos. Es una soledad, como señala Augier, «en que la propia nostalgia [está] unida a su desilusión»¹⁸. También estuvo unida a una profunda amargura. Ya hacia el final del cuarto cuaderno de apuntes se encuentran reveladoras notas, una de las cuales dice así: «Noche solitaria —¡aciaga!—. De cuán distinta manera, cuando —acostada en el mismo lecho, le hablé del libro comenzado, de unión de pueblos, de ideas no entendidas, de mi dolor por la miseria ajena...». La segunda es más explícita: «¿Qué quieres tú, mi esposa? Que haga la obra que ha de serme aplaudida en la tierra — o que yo viva, mordido de rencores, sin ruido de aplausos, sin las granjerías del que se pliega, — haciendo sereno la obra cuyo aplauso ya no oiremos» (21, 147, 148). Es enteramente probable que Martí escribiese estas dos notas cuando todavía vivía con su mujer, aunque ya seguramente asediado por la mutua incompreensión. Pero entre estas revelaciones y el material que encontramos seis páginas más adelante en el mismo cuaderno, se percibe un cambio. Reproduzco el texto que aparece en las *Obras completas*:

¹⁶ «Poesía de soledad y poesía de comunión», en *El hijo pródigo*, núm. 5 (1943), p. 271. Cito por la publicación original de este influyente ensayo, porque las posteriores versiones omiten esta frase.

¹⁷ En su carta a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, que se considera el testimonio literario de Martí (1, 25-28).

¹⁸ *Ismaelillo*, ed. Augier, p. 21.

Dentro del pecho tenía
 una espléndida vivienda.
 Cuantos a mí se asomaban,
 Decían: ¡vivienda espléndida!—
 Poblábame mi palacio
 Fe en mujer: sentí con ella,
 Como si en la espalda floja
 Fuertes alas me nacieran.
 —Me desperté esta mañana,
 Vi las dos alas por tierra—
 Me palpé dentro del pecho
 Las ruinas de mi vivienda.—
 —Desde entonces pasar miro
 Pueblos y hombres en la tierra,
 Como estatua que sonríe
 Con sus dos labios de piedra

* * *

Leandro es el hombre. Y Hero, la dormida—
 La dicha—al otro lado de la vida!

* * *

¡Bien vengas mar! de pie sobre la roca
 Te espero altivo: si mi barca toca
 Tu ola voraz, ni tiemblo ni me aflijo.
 Alas tengo y huiré: ¡las de mi hijo!

* * *

Mi nave—¡pobre nave!
 Pusiste al cielo el rumbo, ¡oh error grave!
 Y andando por mar seco—
 Con estrépito horrendo diste en hueco—.
 Castiga así la tierra a quien la olvida:
 A quien la vida burla, hunde en la vida.
 Bien solitario estoy, y bien desnudo:
 Pero en tu pecho, ¡oh niño! está mi escudo.

* * *

Va siendo la virtud entre la gente
 A la moderna usanza, gran delito:
 ¡Salud a la gallarda delincuente!
 ¡Del muerto en nombre, gracias
 da el proscrito!

* * *

El pecho lleno de lágrimas:
 Los flacos brazos sin brío:
 ¿A quién volveré los ojos?
 —A mi hijo!—

Si vienen dos brazos mórbidos
 A enlazar mi cuello frío:
 Los haré atrás: sólo quiero
 Los de mi hijo!
 ¡Sombras que pueblan los Andes
 Americanos!—vencidos
 De cuyo espíritu férvido
 ¡Me siento hijo!
 Si para luchar de nuevo
 Contra el hipántropo altivo
 Flechas nuevas necesita
 Vuestro hijo,—
 No al curare venenoso
 Pediré matador filtro:
 Hincaré su brazo: El tósigo
 ¡De ella es hijo! ³⁹

* * *

Comme Gélasmus, dans le *Stichus* de Planté, il eut pu dire: Ibo intro ad libros, et discam de dictis melioribus.—

* * *

Il arrive d'ordinaire que la plus profonde tristesse, si l'on trouve des larmes et des paroles, se transforme en une douce mélancolie. Hoffmann. Maître Martin.

³⁸ A continuación «Tamanaco». Véase el tomo 17, p. 237, de estas *Obras completas*.

³⁹ A continuación «Sueño despierto» y «Mi caballero» del *Ismaelillo*; y también «Una virgen espléndida». Véanse las pp. 22, 25 y 317 del tomo 16 de estas *Obras completas* (21, 154-155).

En este largo pasaje resulta imposible determinar, a falta de un estudio paleográfico del manuscrito, hasta qué punto estos apuntes forman una sola unidad. No hay manera de que formen un solo poema, desde luego: son demasiadas, entre otras, las diferencias de tono y tema. Pero es indudable que forman una sola unidad temática (lo cual no implica unidad estética), además de que aparecen yuxtapuestos en el mismo espa-

cio textual. Si planteo esta posibilidad es porque seguidamente a continuación de estos fragmentos, como indica la correspondiente nota al calce, aparecen, por primera vez en la obra de Martí, dos poemas de *Ismaelillo*: «Sueño despierto» y «Mi caballero». Son éstos los «primeros versos» a que se referirá Martí en su comentario anterior. Y anexos también a la misma unidad hay otros poemas («Tamanaco» y «Virgen espléndida») que posteriores editores de Martí han encontrado lo suficientemente elaborados como para incluirlos en otras recopilaciones de su poesía. Aclaro que el material que acabo de citar no forma parte del manuscrito de *Ismaelillo*. Este plantea otros problemas, que, aunque interesantes, requerirían estudio aparte. Sin embargo, la aparición de los poemas de *Ismaelillo* en medio del cuaderno de apuntes ya hace de éste un primer borrador o *urtext* que permite determinar la génesis del poemario¹⁹. Hay por lo menos otros tres momentos en los cuadernos de apuntes en que recurrirá la misma yuxtaposición de textos de *Ismaelillo* a esbozos o fragmentos de poemas. Y cada uno de ellos plantea las mismas preguntas. ¿Cuál es la relación entre los textos suprimidos y los publicados? ¿Cuáles son los móviles que determinan la supresión, y qué nos revelan éstos acerca de los poemas publicados?

En el caso del primer momento, que acabo de citar y al cual me limitaré en este trabajo, resulta evidente la afinidad temática entre muchos de los fragmentos suprimidos y los poemas de *Ismaelillo*. De los nueve fragmentos, cuatro de ellos («Dentro del pecho tenía...», «Bien vengas mar...», «Bien solitario estoy...» y «El pecho lleno de lágrimas...») tratan o bien

¹⁹ Los editores de la por lo demás excelente edición crítica de los poemas de Martí no parecen haberse percatado, pese a sus indicaciones iniciales (véase I, 5), de la relación entre los poemas suprimidos del cuaderno y los del manuscrito de *Ismaelillo*. En su edición aquéllos aparecen en sección aparte (II, 135-137) y no se indica que en el cuaderno aparecen junto con poemas de *Ismaelillo*. Sin embargo, es justamente la yuxtaposición de esos poemas lo que aclara la génesis del poemario. Por ejemplo: si el cuaderno de apuntes donde aparecen estos fragmentos está fechado, como queda dicho, en 1880, entonces corresponde al período *anterior* a la visita de Martí a Caracas (enero a julio de 1881). Aunque es sabido que en carta fechada a 19 de diciembre de 1881 a Diego Jugo Ramírez, Martí dice que está a punto de publicar «un librito que escribí en Caracas» (7, 269), la presencia de «Sueño despierto» y «Mi caballero» en este cuaderno parece confirmar que fue en Nueva York, y no en Caracas, donde Martí *empezó* a escribir el libro. Si, como indica Vitier, «los versos de Martí nacen en el momento de mayor soledad del padre acongojado», entonces tendría más sentido identificar ese momento entre octubre de 1880 y enero de 1881, en la soledad del destierro neoyorquino, y no posteriormente, una vez que Martí ingresa en la comunidad caraqueña, donde, según el propio Vitier, «Martí se siente menos desamparado» («Trasluces...», p. 142). Quede para un futuro estudio, que me reservo, las relaciones entre los versos suprimidos de *Ismaelillo* y los de *Versos libres*. Como se sabe, algunos de éstos (como «Canto de otoño», por ejemplo) son contemporáneos del primer libro.

de la casa o del hijo. Los cinco restantes («Leandro es el hombre...», «Mi nave...», «Va siendo la virtud...», junto con los poemas «Tamanaco» y «Virgen espléndida») no tratan de estos temas, pero sí exploran, en clave simbólica, aspectos sentimentales de las circunstancias personales de Martí. Que Martí haya suprimido estos cinco últimos fragmentos parece natural, en apariencia al menos. Digo en apariencia porque en el manuscrito de *Ismaelillo* figuran varios poemas tachados donde ni siquiera se invoca la figura del niño; y en el libro publicado, como se sabe, hay poemas enteros («Tórtola blanca» y «Rosilla nueva» son dos buenos ejemplos) en los que tampoco figura el niño, aunque su presencia moral está implícita. Lo contrario, por cierto, también ocurre: un fragmento como «El pecho lleno de lágrimas...», donde se invoca al hijo repetidamente, también se suprime. Por tanto, lo que parece determinar la supresión de estos fragmentos no es tanto la presencia o ausencia de la figura del niño como la eliminación de todos aquellos temas que no contribuyan a esa «fiesta» que anuncian los primeros versos del libro. Y el principal de estos temas suprimidos será la nota desengañada, rayana en la amargura y el resentimiento, que abunda en muchos de estos fragmentos. Es la nota que se desprende, por ejemplo, de versos como «Las ruinas de mi vivienda», «La dicha al otro lado de la vida», «A quien la vida burla, hunde en la vida», etc. Se eliminan también otros temas, desde luego. Todo el fragmento «El pecho lleno de lágrimas...», por ejemplo, se debe haber suprimido, no sólo por la presencia de sus versos amargos, sino también por la presencia del tema patriótico americano, que hubiese desequilibrado la unidad del libro. Lo mismo ocurrirá con la supresión de poemas como «Tamanaco», que trata de la derrota de un guerrero indio, y «Una virgen espléndida», sobre el desfloramiento de una virgen, para no hablar de los poemas tachados del manuscrito. Pero, en definitiva, lo que parece determinar estas supresiones en general es la eliminación del tono amargo y resentido.

No nos equivocaríamos al identificar todos estos versos desechados como la «línea mental», los «versos graves» o «poesía cerebral», a que se referirá Martí tres cuadernos más tarde, como el obstáculo que le había impedido escribir su obra. El pasaje del cuaderno de apuntes demuestra que poemas como «Sueño despierto» y «Mi caballero», que sí respondían desde un principio a la «necesidad artística», el plan íntimo de *Ismaelillo*, vinieron como envueltos en el «saco» de la «poesía cerebral», y que sólo fue a partir de un proceso de depuración (hablo de un cambio espiritual, no de un mero pulimento estilístico) que Martí pudo sacarlos de ese saco y escribir la obra que él quería. El mismo proceso se hace evidente en los otros dos momentos posteriores del cuaderno, que son como los hitos del proceso de redacción. Primero, a principios del sexto cuaderno (21, 176-

177), donde aparece el borrador del poema «Amor errante» (el noveno del libro) entre otros tres que no formarán parte de *Ismaelillo*; y a mediados del mismo cuaderno (21, 181-182), donde aparecen los borradores de «Mi despensero» (el decimocuarto del libro) y de la dedicatoria-prólogo²⁰.

Es precisamente esa depuración lo que ya parece anunciar la cita del *Maître Martin*, de Hoffmann, que Martí copió a continuación del fragmento arriba citado: «la plus profonde tristesse, si l'on trouve des larmes et des paroles, se transforme en une douce mélancolie» (21, 155). Transformar la tristeza en melancolía, el resentimiento en poesía, por medio de lágrimas y palabras, no ha sido, sin embargo, el tipo de proceso que la crítica ha querido reconocer en Martí. Pero es precisamente esa transformación la que el propio Martí indicará más adelante en el siguiente comentario del quinto cuaderno: «Siempre que me siento a escribir, la Fortuna celosa me pone una copa de hiel al lado. Mi obra es trocarla en mieles —jamás he entrado en una gran labor sin que alguna profunda pena haya venido a perturbar en el comienzo—. Y he hecho mi jornada bravamente, con un muerto a la espalda» (21, 161). Hay en todas estas reflexiones una íntima conciencia de la relación entre el estado de ánimo del poeta y su capacidad creadora. Escribir poesía, parece estar(se) diciendo Martí, no significa saber rimar o contar metros: no depende de una habilidad técnica. Significa asumir una condición que permita transformar la pasión en poesía. El comentario de Martí nos recuerda a otro de Hölderlin en una de sus célebres cartas: «Por cuanto soy más destructible que los otros, debo sacarle partido a lo que tiene un efecto destructivo en mí... debo aceptarlo como material indispensable, sin lo cual mi ser interior no se podría enteramente conformar»²¹. Una expresión popular lo resume aún mejor: «Haz de tripas corazones».

Otros tres comentarios de los cuadernos permiten trazar un itinerario del mismo proceso. Los primeros dos son del quinto cuaderno de apuntes; el tercero aparece en el sexto:

²⁰ Los tres momentos que señalo son los más evidentes por contener algunos de los textos publicados. Hay otros pasajes de los cuadernos cuya temática los acerca a la de *Ismaelillo*, pero cuya procedencia y cronología, como bien aclaran los editores de la edición crítica (I, 5), es más difícil de determinar con precisión. Véase, por ejemplo (citando por la edición que contiene los cuadernos): 21, 162 («Nació en sí mismo...»); 21, 184 («Azuce el divino viento...»); 21, 190 («De mi cuaderno al golpe...»); 21, 218 («Y suelo en noche oscura...»); 21, 227-228 («Cuando duermo me prestas...»).

²¹ Carta a Christian Ludwig Neuffer, fechada en Hamburgo a 12 de noviembre de 1798. Traduzco de *The Poet's Vocation*, ed. William Burford y Christopher Middleton (Austin: The University of Texas Press, s. f.), pp. 15-16.

¡Qué vacío en el cerebro, qué demandar lo que no viene, qué no saber lo que se desea, qué sentir a la par embriaguez y náuseas en el espíritu! —La mente, contagiada del hábito común de jeremiar, dice: —«¡Lo que no está en la tierra!»— El juicio sólido, dice: «Inaplicación de fuerza rebosante: inactividad de mente activa. ¡Hormiga que lleva en el vientre huevos de águila!»

Imágenes geniales, espontáneas y grandes, no vienen del laboreo penoso de la mente, sino de su propia voluntad e instinto. La poesía no ha de perseguirse. Ella ha de perseguir al poeta. No es dama de alquiler, quien se enseña, como a interés que vuelve en gracias el afán con que se la corteja y la suma con que se la paga. Es señora soberana, que ordena erguida. Cuando duerme, duerme. Ella es q[uien] despierta el alma. Ninguna voz humana la disturba. Así las mujeres bellas con los solicitadores importunos (21, 168).

Mas esa que fue en su primer momento la inspiración sana del corazón, vino a ser luego la inspiración fatigada de la imaginación. De la trascendental e influente inspiración voluntaria vino a la floja y fría inspiración voluntaria. Cada pensamiento trae su molde: mas, así como piedra de litógrafo se gasta cuando imprime en ella muy numerosos ejemplares, y pierde vigor de línea y tinta la figura impresa, así pierde fuerza de influir y color con qué brillar el pensamiento que cae sobre otros pensamientos en un molde usado. Y lo que comenzó como rugido de león, acaba como ladrido de can (21, 185).

Los tres comentarios van aclarando lo que Martí resumirá más adelante como «poesía cerebral». ¿En qué consiste? De la queja inconforme, es decir, inconforme con las condiciones y circunstancias que le han sido dadas al poeta. Esa queja del cerebro representa una mala aplicación de energías, ya que se gastan en señalar lo que no existe («lo que no está en la tierra»), como si fuera una hormiga que quisiera parir águilas. El poeta, en su soledad, y antes de dirigirse hacia la comunión, parece decir Martí, debe empezar por aceptarse a sí mismo aceptando su circunstancia. Aceptar es aceptarse. Para Martí, esa circunstancia era la poesía, a la cual le pedía nada menos que su salvación. Pero ¿qué significa salvarse por la poesía? Significa aceptar no sólo la condición de poeta, sino la naturaleza espontánea de la poesía. Aceptar esa espontaneidad es la única manera de aceptarse como poeta y de crear la obra que se quiere. Y es a partir de esa aceptación que Martí puede llegar a decir, como de hecho lo hace oscuramente en el quinto cuaderno de apuntes, que «las obras literarias son como los hijos: rehacen a sus padres» (21, 165).

Un proceso de transmutación, por tanto, es lo que se verifica en las pá-

ginas de estos verdaderos diarios íntimos que son los cuadernos de apuntes de Martí. Transmutación que no es sólo espiritual, sino, como hemos visto, poética. Mejor dicho: es poética porque logra ser espiritual: funde vida con creación, acto vital con reflexión estética. Por eso, a partir de este cambio, salvar el alma —rehuir de la amargura y del resentimiento— equivale a salvar el poema. La salvación es mutua: crear el poema equivale a salvarse por el otro. Crear equivale a crearse. Y si el niño se convierte en el padre, en un niño viejo, también será cierto que el padre, siguiendo el modelo del hijo, se convertirá en un niño: asumirá esa niñez que es la condición del poeta moderno, de la modernidad. Por eso del hijo en *Ismaelillo* se podrá decir lo que de la poesía se dice al final de *Versos sencillos*: «Verso, o nos condenan juntos / o nos salvamos los dos» (I, 283).

La confusión de estas dos dimensiones del libro —acto y reflexión, hijo y padre, vida y literatura— es el tema explícito de «Musa traviesa», el quinto poema y el arte poética de *Ismaelillo*. El texto del poema se divide en dos partes. En la primera (hasta el verso 74), el padre-hablante confiesa su absorción en «entretenimientos del cerebro». De hecho, el poema nos presenta una alegoría del proceso que se explicita en los cuadernos de apuntes. Aparecen, por ejemplo, los «sueños graves» (I, 24), como aquellos «dolores graves» del cuaderno, y cuya narración produce, a su vez, un «gozo grave» (I, 25). En cambio, en la segunda parte (el resto del poema), la irrupción del niño en el recinto «cerebral» del padre, y su alteración del orden de la biblioteca, en verdadera batalla campal, saca al hablante de sus entretenimientos y le confiere al niño su alegórico sobrenombre:

¡Oh, Jacob, mariposa,
Ismaelillo, árabe!
¿Qué ha de haber que me guste
Como mirarle
De entre polvo de libros
Surgir radiante,
Y, en vez de acero, verle
De pluma armarse,
Y buscar en mis brazos
Tregua al combate?
Venga, venga, Ismaelillo:
La mesa asalte,
Y por los anchos pliegues
Del paño árabe
En rota vergonzosa
Mis libros lance,

Y siéntese magnífico
 Sobre el desastre,
 Y muéstrame
 riendo,
 Roto el encaje
 —¡Qué encaje no se rompe
 En el combate!—
 Su cuello, en que la risa
 Gruesa onda hace!
 Venga, y por cauce nuevo
 Mi vida lance,
 Y a mis manos la vieja
 Péñola arranque,
 Y del vaso manchado
 La tinta vacie! (I, 27).

La travesura, la acción espontánea del niño, será precisamente la contrapartida del «polvo de libros» y de la «vieja péñola» que en el poema actúan como los emblemas de la poesía «cerebral». No es cuestión ya de encontrar un nuevo modelo de actividad literaria que reemplace al «entrenamiento» del cerebro, sino de participar en aquello que no admite modelos: la imprevisible acción vital misma que representa el casi-oxímoron de la expresión «musa traviesa», para subrayar el escándalo de la confusión entre vida y literatura. Y es precisamente la inversión cronológica y biológica, que el padre invoca en el punto culminante del poema, la figura que representa esa confusión:

Hete aquí, hueso pálido
 Vivo y durable.
 ¡Hijo soy de mi hijo!
 ¡El me rehace! (I, 28).

El padre se convierte en «hijo del hijo» porque la instrucción activa de éste le salva de su propio cerebro. Y si el hijo y el libro (lo que equivale a la poesía) resultan ser lo mismo, como hemos visto, entonces la conclusión a que se llega en el poema equivale, en efecto, a lo que Martí había previsto oscuramente en el quinto cuaderno: «las obras literarias son como los hijos: rehacen a sus padres»²².

²² Para otra lectura del mismo pasaje véase el extenso y rico estudio de Angel Rama «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos* (San Juan, P. R.: Editorial Universitaria, 1974), p. 152.

CONCLUSIÓN: EL ENIGMA DEL MODERNISMO

¿Qué significa este resumen de la poética de *Ismaelillo*, y qué nos dice acerca de la relación entre este libro y el Modernismo, el movimiento poético que se dice fundar?

El Modernismo fue la respuesta del poeta hispanoamericano al vacío espiritual que crea la ideología positivista. «Por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad —ha dicho Octavio Paz—, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético»²³. Pero la respuesta del Modernismo no se expresó únicamente en la formación de una escuela poética. Se expresó en una creencia en la poesía. Y más que en una creencia, en una manera de vivirla. La frase de Rodó en relación a Darío, «Yo soy un modernista también», resuena en todo texto modernista. Esa resonancia, sin embargo, no comienza ni con Darío ni con Rodó, sino con Martí. Mucho antes de que el surrealismo lo proclamara como uno de sus hallazgos, el Modernismo hispanoamericano ya había hecho de la poesía una experiencia apasionada: algo que el hombre transforma al transformarlo a él. Por eso, ser modernista, como ser martiano, es justamente eso: una manera de *ser*. Con Martí comienza en nuestra literatura la conciencia no sólo de ser moderno, sino de que la poesía existe como acto, como ente histórico²⁴. Los conocidos rechazos de lo «meramente literario» en nuestra tradición a partir de entonces —pasando por las conversiones y la tentación de la acción histórica que experimentan poetas desde Darío hasta Cardenal, pasando por Vallejo, Neruda y Paz— forman parte de la errática dialéctica que suscita esta conciencia de la historicidad de la poesía. La ambivalencia de Martí ante *Ismaelillo* no es muy distinta a esta tentación. Pero es una ambivalencia que surge de una conciencia de la realidad histórica de la poesía y no, como se ha pensado, de un rechazo de la literatura. Esa ambivalencia radical es el gesto inaugural de nuestra tradición poética, el gesto que lleva a Martí a negar y afirmar, simultáneamente, la especificidad de su actividad literaria: a enviar el libro y prohibir su lectura. Como escritor conscientemente moderno, ávido de novedad, Martí «permanece tan estrechamente vinculado a la acción, que nunca puede librarse del todo de la tentación de destruir lo que le separa

²³ *Los hijos del limo*, p. 127.

²⁴ Para una reciente y fina lectura de este tema en la obra de Martí recomiendo el estudio de José Olivio Jiménez *José Martí: poesía y existencia* (México: Editorial Oasis, 1983).

de su acto»²⁵. Ese acto fue, para Martí, la experiencia de la poesía, que si bien creó el poema, antes lo transfiguró como persona: lo hizo un poeta.

Resultará evidente, por último, que el sistema de oposiciones que he tratado de identificar en el análisis de la dimensión imaginaria de *Ismaelillo* —acto/reflexión, vida/literatura, moral/lírica— yace en el fondo de casi toda discusión crítica sobre el Modernismo como empresa literaria y sobre la relación polémica que con ella guarda la obra de Martí. Como se sabe, esa discusión tiene una larga historia y cubre una amplia gama de valores —desde las acusaciones de escapismo y traición cultural de los detractores del Modernismo hasta las defensas de experimentación formal de sus exaltadores. Ya sea para atacar o defenderlo, o aun para precisar sus etapas y modalidades (como la espinosa cuestión del *Pos Modernismo*), la estrategia crítica ha sido siempre la de movilizar uno de los polos de este sistema a expensas del otro, la mayoría de veces con el propósito implícito de legitimar una historiografía que responda a la ortodoxia ideológica del historiador en vez de a la compleja realidad textual que pretende documentar. El análisis del mismo sistema en *Ismaelillo* demuestra, sin embargo, una poética basada en la radical equivalencia entre vida y literatura y en la inversión de una jerarquía que incluye, desde luego, la figura del padre o autor. El efecto más corrosivo de esta poética sería, por tanto, la negación de antemano de una historia del Modernismo que pretenda restaurar esa jerarquía. Si el error de la tradición crítica en torno a *Ismaelillo* ha sido el de concebir su importancia en términos genéticos —es decir, concibiéndolo como libro influyente—, entonces la inversión genealógica que constituye la poética de *Ismaelillo* habrá de contener, en cifra, la historia de ese error. En este sentido, el libro de Martí prefigura y anticipa la historia de sus (malas) interpretaciones, y, por tanto, predice la imposibilidad de una historia del Modernismo —o al menos de una historia del Modernismo concebida exclusivamente en términos genéticos, tal y como la practica la actual crítica literaria hispanoamericana.

No sabemos lo que nos diría una nueva historia del Modernismo. Que ya la necesitamos parece inevitable. Pero sospecho que para escribirla se tendrá que empezar haciéndose una nueva lectura del primer lector de Martí —es decir, el propio José Martí— y juzgar hasta qué punto sus prejuicios y palinodias han condicionado nuestras lecturas no menos que los prejuicios y palinodias (para no mencionar los delirios de grandeza) de un Rubén Darío, por ejemplo, condicionaron otras lecturas en otro momento. Esa historia nos ayudaría a comprender, entre otras cosas, cuán arbitraria resulta la contraposición de obras tan complejas como son las de Casal y

²⁵ *Blindness and Insight*, p. 153.

Martí (para limitarnos al ámbito de la poesía cubana). Se vería entonces que distinciones como la que invoca el propio Martí en su esquela sobre Casal, entre «lo raro» y «el instante raro de la emoción», por ejemplo, no significa una distinción legítima, sino una reacción de su tardía radicalización política ante Casal, poeta «decadente» que nunca encaró el exilio.

Todavía hay quienes abogan por la modernidad de Martí, pero consideran su sentimentalismo pasado de moda; al igual que muchos defienden el carácter tradicional de su poesía, pero sólo a expensas de su aspecto visionario, una nueva historia del Modernismo no haría desaparecer estas contradicciones, pero sí ayudaría a comprenderlas dentro de una estructura dialéctica. Sospecho, sin embargo, que sólo podremos escribir esa historia cuando acabemos de aceptar el carácter profundamente enigmático del Modernismo. Y cuando escribir crítica sobre Martí haya dejado de ser un temeroso ejercicio de superstición.