

Las imágenes del binomio padre-hijo en la poética martiana

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez
Universidad Andina Simón Bolívar
Ecuador

correcciones_idiomaticasRAL@hotmail.com

Resumen

Este trabajo es parte de una investigación mayor sobre la construcción del yo poético martiano dentro del anhelo por cimentar una virilidad. Mas, el presente estudio que propongo para los lectores de poesía latinoamericana, es reconocer las huellas relativas a una tradición tanto mesiánica como del pensamiento ilustrado en la configuración de estas dos imágenes: el padre y el hijo, representante de un par interrelacionado y dependiente para pensar y crear al futuro ciudadano; ya que esta incidencia expresaba una preocupación que, para el XIX, tenían los escritores finiseculares en pro de un interés fundacional de Nación y, ante la cual, no fue ajeno el intelectual José Martí. Así, esta representación no solo proponía una innovación, sino que obedecía a criterios propugnados desde siglos anteriores para las figuras patrióticas. Estos proyectos cívicos no estaban solo en la prosa, sino que es factible rastrearlos en la poesía. Por ello, defiendo en mi trabajo que, en este género lírico, también la voz martiana dejó este anhelo. Para validar mi conjetura, entonces, he tomado toda su producción, tanto la supervisada en vida como la editada póstumamente; lo que he ha dado un corpus completo para efectuar esta lectura.

Palabras clave: José Martí; Poesía; Nación; padre-hijo; mesianismo

Images of the binomial father-son in Martí's poetry

Abstract

This is a part of a work that raises further research on the construction of the poetic self of Martí within the concern to cement a virility. But, the present study that I propose for the readers of Latin American poetry, is to recognize the traces related to both a messianic tradition and the thought illustrated in the configuration of these two images: the father and the son, as an interrelated and dependent pair to think and create the future citizen; since this incidence expresses a concern that, for the 19th century, the late-century writers had in favor of a foundational interest of the Nation and, before which, the intellectual José Martí was no stranger, he adopted that idea. Thus, this representation not only proposed an innovation, but obeyed criteria espoused from previous centuries for patriotic figures. These civic projects were not only in prose, but it is feasible to trace them in poetry. For this reason, I defend in my work that, in this lyrical genre, the voice of Martí also left this desire. To validate my conjecture, then, I have taken all his production, both supervised in life and posthumously edited; what I have given a complete corpus to carry out this reading.

Key-words: José Martí; poetry; nation; father-son; messianism

Fecha de recepción: 10/ 05/ 2020

Fecha de aceptación: 9/ 06/ 2020

Introducción

Los rasgos de la cosmovisión del siglo XIX en Latinoamérica se caracterizan por el interés por inscribir un ser, identidad o *ethos* propio; este fue el deseo de quienes estaban cerca del poder, tanto letrados como políticos. Así al ser activos participantes del primer grupo, su trabajo fue validar lo que se denominaron proyectos nacionales. Estos son rastreables en la prosa que proliferó en ese tiempo; sin embargo, definiendo que, en la poesía, se filtró ese anhelo, ya que, en ese género, se emplean imágenes, que hacen un simulacro de un cuerpo con las palabras. Estas configuran los aspectos que fluctúan en ese discurso, donde no es arbitrario afirmar que se replican *metonimias* que generalizan partes ponderadas con el sentido positivo; mientras otras quedan sumidas al silencio y al olvido. Ese es el sistema simbólico dicotómico vigente en nuestras estructuras dependientes de la razón y de lo masculino. Por ello, la preocupación y relectura de estas, sus recurrencias, ya sea en tropos e imágenes, replican esa narrativa, donde hay un sujeto activo que ejerce de centro de la verdad, cuyo dador inmaterial mantiene la certeza de esa interrelación inamovible (natural o innata), puesto que se fundamenta en una visión logocéntrica: argumento vigente desde *De la gramatologie* (Derrida 1968).

Por consiguiente, en este trabajo deconstruyo algo de esos imaginarios que se propugnaban en el XIX y daban un predominio de “lo idealizado” sobre “lo real” vivido en el mundo latinoamericano: explicación desarrollada en *La ciudad letrada* (Rama 2002: 37). En esta tendencia de Modernidad se reactualizaron formas europeas con un supuesto abandono de los presupuestos coloniales e imperialistas; sin embargo, esta *nueva* cosmovisión hacía uso de un sistema ideológico imperante o *mundo simbólico*, que impartía y repartía un canon para la expresión artística tanto con la palabra como con los materiales concretos, ya en la pintura o en la escultura.

En consecuencia, si nos detenemos en estas imágenes del padre y el hijo observamos que su constitución es central puesto que los presupuestos vigentes para el XIX tomaban la dependencia masculina; modelo más cercano a la perfección, a las ideas y a la vida activa; es decir, en lo político y lo creativo o ideológico. Eso estaba en los discursos sociales y religiosos que imbricados constituían el Ser para emular, es decir, lo viril según la definición martiana.

Por consiguiente, los supuestos cambios no podían oponerse a este modelo, sino que debían replicarlo hacia la consecución de una perfectibilidad o cumplimiento utópico.

Así, cuando nos acercamos a la producción martiana, no podemos deslindarnos de su imagen tanto política como mesiánica, término relacionado con la creencia en un elegido que debe traer la salvación para fundar un nuevo reino o sistema social e ideológico (Santí 1986); por lo tanto, inquieta develar en sus escritos cuánto de esa herencia viva para el XIX fue refutada y cuánto replicada, de manera invariable *-natural-*, pues, al igual que cualquier hablante, la lengua *-y*, por lo tanto, el mundo simbólico *-rige ideas y comportamientos*; entonces, esa es la lectura que propongo: dilucidar cuanto de ese legado se filtró en las configuraciones de estos dos pares, que por su masculinidad estaban más relacionados con el poder y con lo ideado para una posible nación. Además, nos devela una faceta que corresponde a lo privado de la voz poética, cuestión que solo se ha ponderado con referencia al hijo e, incluso, de la masculinidad solo ha tenido prioridad para la crítica la figura pública.

Para apoyar mis argumentos, hago unos préstamos teóricos de algunos presupuestos derridianos en lo referente a la deconstrucción, que devienen en un desmonte de algunas figuras fijas y perdurables, en sentido invariable de centro: la amistad, los activos, la presencia. También, me ha interesado las lecturas que hacen al respecto Roberto Esposito (2011) y Pierre Bourdieu (2000): el primero sobre el dispositivo de la persona y el legado del *pater familia* en las sociedades antiguas y modernas; del segundo, su comprensión del “mundo simbólico” dependiente de una “masculinidad hegemónica”, que se relaciona conceptualmente, con la interpretación logocéntrica del pensamiento de las sociedades humanas tanto de occidente como de oriente.

Por ello, propongo para mi lectura seguir la poética martiana por orden cronológico; es decir, comienzo desde sus primeras producciones hasta sus textos publicados y supervisados; igualmente, es necesario una lectura crítica y a saltos para develar las huellas de la tropología de las imágenes propuestas, además, los cambios en la construcción de cada una de ellas en la narrativa creada dentro de ese mundo poético, la que solo es factible comprender luego de una lectura global *-una más de las posibles-*, coherente con la conjetura planteada. En este intento, emplearé la edición actualizada y depurada de la colección de Alianza (2013), que en su

novísima obra cuenta con el prólogo y trabajo filológico de Carlos Javier Morales; esta edición revisada cuenta con la dirección de Manuel Estrada y la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth.

El padre

La imagen del padre en la poesía martiana siempre estará imbricada con la del hijo, ya que, dentro del par dicotómico, este cumple como objeto; por eso, la focalización y evocación estará en este, que ejerce de centro y, generalmente, de voz activa. Esta representación tiene tres formas en la poesía martiana.

La primera se representa cuando se refiere a aquellos padres poetizados en función de sujetos del enunciado y del cual la voz poética habla en tercera persona, pero con una carga emotiva de ensalzamiento, donde su *ethos* sería su sino preponderante y el cual emula para ser replicado en aquellos que deberán ejercer ese papel. Asimismo, hay un espacio para los padres de la patria, en los que se centra todo el *ethos* viril deseado, ya que ellos por su calidad de muertos ya solo pueden propugnar sus buenas acciones al punto de convertirse en mentores y próceres.

La siguiente, es el padre propio, cuya representación es poco aludida abiertamente, pero hay leves menciones de este; incluso, algunas veces, está anexado con la labor de la madre, que en conjunto se los designa bajo el nominativo: “padres”.

La tercera imagen de padre y la más empleada, es la fungida por la misma voz poética, donde encarna a este garante de padre de un hijo propio o de unos hijos simbólicos que, según mi investigación (2017), son los desposeídos, los necesitados, *carentes* que desarrollan los rasgos de héroe; igualmente en función de sujeto de la enunciación, entonces, emplea la primera persona. Por su recurrencia y presencia es la que me suscita ruido, pues es el garante con el que se enmarca la voz poética, incluso, en un solo poemario dedicado a su par lógico: *Ismaelillo*; justamente, este ha sido objeto de múltiples estudios en lapsos y metodologías diferentes, pues, este pequeño libro publicado ha suscitado gran atracción para la exégesis desde su descubrimiento y divulgación.

El padre ajeno

Cuando inscribe al primero recurre a las características heredadas del *pater familia*. En este he encontrado dos subvariantes; una donde está la referencia a un padre que es descrito como sujeto del enunciado y se lo presenta con un hijo; en esta escena se recrea un actuar que sirve de ejemplo, ya que la voz lírica opta por convertirlo en una generalidad respetable; debo acotar, que este padre está vivo. El otro corresponde a los padres de la Patria; entonces, este sujeto del enunciado funge de un hombre patriota un ser cívico, que por su carácter de prócer ya está muerto; sin embargo, debe ser rememorado constantemente por la juventud, pues sirve para revivir el amor a la Nación; aun, es el modelo identitario para quienes constituirían el grupo de los ciudadanos, hermanos de esa comunidad ideada.

En ambos casos el modelo replica la asignación que imbrica no solo la de hombre (*homo*), sino la de persona (*sui iuris*), con la acepción devenida de la tradición romana y similar tanto en su utilización teológica como filosófica hasta hoy, cuando rigen modificaciones y adaptaciones del derecho romano, deconstruidas en *El dispositivo de la persona*, ya que, solo así este sería “plenamente humano, porque es racional, moral y espiritual” (Espósito 2011: 31); esta clasificación está vigente en la actualidad en lo filosófico, político y religioso. En sí, en esta imagen se combina el *ethos* viril promulgado por la voz poética, por su potencialidad de héroe.

Ahora, si nos detenemos en esta configuración, notamos que hay una relevancia dada a la imagen del adulto, pues, este es el poseedor de los derechos y el que puede hacer y deshacer con libertad; por ello, me acojo a los argumentos defendidos por Roberto Espósito (2011), puesto que este uso despliega la idea del padre como una fuerza social e ideológica para ejercer poder y participación. Es decir, maneja los beneficios dados por la sociedad, pues él es el centro de esa construcción simbólica. Sus elecciones han sido sopesadas por la reflexión. Recordemos que, en la construcción de la voz poética, su calidad de adulto es resaltada, aunque hubiese una aparente defensa de la edad joven; entonces, su papel de maestro es el tono adoptado en su madurez. Lo que nos sume en otra paradoja del pensamiento del XIX, la veneración idílica de la infancia y de la juventud; en sí, este era solo un recurso estético, pues en una sociedad cuya base es la razón, la *verdadera* edad emulada es la adulta; pues, en ella, cierto grupo logra el acervo completo, que le da el grado de participante, persona, ciudadano o con mayoría de edad: es el

ser “superior” que aparece en “Nuestra América” y que define al letrado; imagen que también es resaltada por Jorge Camacho (2013), en su análisis, cuando estudia la posición martiana similar a la del etnólogo que nacía en ese siglo.

En este caso, los padres que aparecen en la poesía martiana tienen un carácter fuerte y decidido, acorde con el paradigma decimonónico –“masculinidad hegemónica” (Bourdieu 2000, 19)–, en el que se emula actos emblemáticos relativos a los héroes, similar a lo efectuado en los años previos a la Ilustración, en la misma época y hasta hoy. Asimismo, estos son relacionados con roles loables, cuyo valor se mide en labores honrosas y, por ello, está en el papel de salvar al hijo de errar, ya que su sapiencia le da el privilegio de *educarlo* y ejercer de *enjuiciador* y *profeta*. En esta configuración no pone ni las *lágrimas* ni la demostración de afecto, como ocurre cuando la voz poética se describe a sí misma y leemos esta imagen: “Esconderé mi rostro, y con mis lágrimas / borraré los extraños versos míos.” (Martí 2013: 104). Por consiguiente, lo tenemos en estos versos:

al *padre hidalgo*,
el coro alegre de puras
hijas que con invisibles
besos, le cercan y escuchan,

(234; énfasis añadido)

Aquí, la voz poética potencia la imagen de respeto y protección: es el halo que hace reconocible a este garante paterno.

Bajo este mismo sentido de valoración de lo patrio sobre lo banal, en una estrofa de arte menor de *Versos sencillos* (1891), pondera las palabras de un padre que, frente a la oferta de un pintor para darle fama a la belleza corporal de su hijo, reacciona con furor y lo *persuade* emotivamente hacia otra elección: un futuro de lucha contra el enemigo o el traidor; es decir, *prefiere* para su hijo, una muerte honrosa y recrea un monólogo en el verso:

Vamos, pues, hijo *viril*;
vamos los dos: si yo muero,
me besas: si tú... ¡*prefiero*

verte muerto a verte vil!

(191; énfasis añadido)

Irónicamente, aquí el arte es calificado de un acto de vileza si es optado por los jóvenes en vez que a la Patria. Si recordamos, la voz poética martiana lo es en muchas líneas versales a lo pictórico y escultórico¹, al recurrir a algunos cuadros o grabados, pues no puede alejarse de la obsesión del XIX por lo visual, como lo analiza cabalmente Agnes Lugo-Ortiz (2010), en su texto dedicado a la violencia en Martí; aquí ella releva el valor de este sentido, sublimado como una de las expresiones del alma humana.

Hay un padre que apenas aparece y que encarna la imagen del representante de una clase, es el padre proveedor, que ama a su hija-niña y cumple sus caprichos; es una vaga presencia del criollo, que cumplía con el rol de no inmiscuirse en el mundo cerrado del hogar, pero es descrito en el parangón del que toma las decisiones; esta figuración la escuchamos en “Los zapaticos de rosa”:

—«¡Vaya la niña divina!»
Dice el padre, y le da un beso:
«Vaya mi pájaro preso
a buscarme arena fina».

Manda luego el padre el
coche. Está la playa muy
linda.

(444; énfasis añadido)

A la par, está la figura del padre poeta, que es el dador de *prodigios intelectuales* y amorosos a la hija, donde se recalca esa posesión de esa herencia letrada; esto lo podemos leer en el poema dedicado a “Cecilia Gutiérrez Nájera y Maillefert”

¹ Estos cuadros también son empleados para aleccionar o criticar la realidad de su tiempo, como lo hace en “Noche de baile” (Martí 2013: 406), donde está un niño abandonado, porque sus padres están en una fiesta y, la madre lo ha dejado en una habitación, donde las sombras lo asustan. Igual, está en la estrofa: “pinta mi amigo el pintor / sus angelones dorados...” (Martí 2013: 468) o en el poema XXI (Martí 2013: 186).

En la cuna sin par nació la airosa
niña de honda mirada y paso leve.
Que el padre le tejó de milagrosa
música azul y clavellín de nieve.

(480; énfasis añadido)

Por último, el padre sufriente solo aparece una vez y lo describe frente al sepulcro del hijo infantil muerto. Para esta simbología le dedica un poema completo: “Y a ti, ¿qué te traeré?”, así, la voz poética se vuelve el dolorido padre y dialoga con esta presencia, en un juego pronominal, donde recurre al tú. A través de este cuestionamiento retórico, deja inscrito un dolor que no ha sido recurrente para sujetos del enunciado masculinos paternos en la poética martiana; en consecuencia, escuchamos el sentimiento de reclamo que ese padre siente, el que no considera que exista algo en el mundo de la *naturaleza* que pueda llevar a su hijo, y por consiguiente, declara: “No tiene oro ni flor, no tiene ofrenda / digna de un padre al túmulo de un hijo (412). Sin embargo, el sueño de este padre se sintetiza en la última estrofa, donde, incluso, hay una referencialidad americana:

¡Oh lindo sol, oh blanda luz, oh *palma*
de un valle triste! ¡Vuelve a ser testigo
de esta resurrección! ¡Te traigo tu alma
que desde el vuelo alzó, vive conmigo!

(412; énfasis añadido)

La mención de “palma” –un símbolo cubano reconocible en muchos poetas de la isla– nos recuerda esa añoranza de la voz poética sobre este árbol de sus tierras de Centro América más que de las orientales.

Es tal la veneración de la voz poética por esta imagen que en una metáfora recrea este actuar paternal, donde predomina el amor filial del padre –heredero del provenzal–, cuyo carácter protector de sus hijas, lo hace caer en los celos, pues preludia la intención de un posible galán. Entonces, leemos:

¡Como un *padre a sus hijas*, cuando pasa
un *galán pudridor*, yo mis ideas
de donde pasa el hombre, por quien muero,
guardo, como un delito, al pecho helado!

(154; énfasis añadido)

En sí, en la época, este amor se lo defendía como el verdadero, incluso, este criterio se lo ratifica en uno de los pensadores de la época, que sintetizó la masculinidad del XIX, Arthur Schopenhauer, quien lo expresó para diferenciar este amor del maternal: “el amor del padre hacia sus hijos es de diferente naturaleza y *más sólido*: se fundamenta en reconocer en ellos su más íntimo ser, y tiene, por consiguiente, un *origen metafísico* (2011: 40; énfasis añadido).

El padre de la patria y el mentor

Similar a lo que había dicho líneas arriba, esta subvariante se refiere a los padres del pueblo, de los “vates” o de los jóvenes patriotas. La característica aquí es su presencia histórica, pues ya están *muertos*, es decir, su heroicidad está consumada y es reconocible. Para la voz poética martiana, este padre ejerce de *mentor*; por lo tanto, para su construcción como sujeto del enunciado, le dedica más veneración. En consecuencia, en los poemas o las líneas versales dedicados a ellos recalca su actuar sufriente, que justifica su denominación sobrehumana, pues han saldado en vida pruebas extremas, además, resalta sus palabras eternizadas.

Estos representantes sumos proyectan la virilidad loada y sirven de dadores de este *ethos*; por ello acentúa una narrativa mítica que la voz poética escenifica para persuadir y educar a los lectores posibles. Así, se lo puede rastrear desde el poema “Zenea”, un escrito de sus primeras producciones, donde esta presencia no solo le sirve para arengar a los poetas, sino para hacer lo mismo con los jóvenes que buscan ser héroes; así, las palabras persuasivas son prestadas a la voz del enunciado y a través de ellas se arenga:

«¡Oh! ¡no lloréis así por mi partida!
Si clamaba mi sangre la balanza
de *mi patria querida*,

¿qué queréis que yo hiciera con la vida?
Osado peregrino,
han *ahogado en mi sangre* mi carrera:
ansiad para vosotros mi destino,
que libro vivo en la infinita esfera.
Con mis mismas espinas me coronó,
y al recordar el pueblo que violento
Robó el cabello de mi sien al viento
para quemarlo en su terrible trono,—
Su desastroso fin claro presiento,
lo miro con dolor,—¡y lo perdono!»

(276; énfasis añadido)

Por ello, en la voz poética martiana estos maestros o próceres aluden a figuras comunes y hasta, incluso, desconocidas; pero con actitudes heroicas, que llevan a una identificación más cercana entre el sujeto del enunciado y el potencial lector². Este recurso refleja la misma actitud que se observa en Eduardo Blanco, quien, en la prosa, recurre a personificar a Simón Bolívar y a otros héroes, en su *Venezuela heroica* (1881), a quien también admiraba la voz poética martiana, según lo cita Beatriz González Stephan (2010: 28-29). Así, afirma que estos cuerpos guerreros son el *leitmotiv* de los escritores finiseculares que veían en estos referentes la marca de la virilidad, donde en trasfondo está el resurgimiento de una tradición, en la cual es latente la añoranza épica; esa es la razón por la cual recurrían a la “ficcionalización del pasado, de la Independencia, mimetizándose con modelos de la Antigüedad” (34). Estos, a su vez, son descritos como de edad madura y pueden ser ejemplos de lo que la voz poética inscribe bajo la forma del *ethos* viril; en tal virtud, servirían de modelos heroicos paternales. Ya que, “Martí se había fijado desde muy joven el papel de celebrar en la escritura la gloria preexistente de los padres fundadores” (Díaz Quiñonez 2003: 259).

2 Según la correspondencia del pensador cubano –estudiada detalladamente por Francisco Morán (2014)–, hay un personaje que loa e, incluso, lo siente como padre, José María Mendive, sin embargo, dentro de esta configuración de estos poetas-héroes no hay una dedicación directa a su labor ni persona. De él solo queda para la posteridad en la poesía, una relación con la admiración dada a la segunda esposa de este con el título de “Micaela”.

Así, una imagen impactante es la del padre “un bravo en la guerra, / envuelto en su pabellón” (Martí 2013: 190), que sale de la tumba y arremete contra el hijo traidor; ese castigo brutal corresponde a una justicia ética que rompe con las leyes naturales de la vida y de la muerte: “Álzase: y de un bofetón / lo tiende, muerto, por tierra” (Martí 2013: 190). Sin embargo, este acto cumple con un deseo por aleccionar a los lectores, que emotivamente son afectados, donde, incluso, los elementos de la naturaleza crean una escenografía impactante, pues aparecen “el rayo” y el viento”, como testigos que aplauden ese acto de amor patrio –casi catártico–, que si se lo analiza mejor es un filicidio: crimen que en este caso no es un cegador de una vida sino un acto de purificación y aleccionamiento.

Por la tumba del cortijo
donde está el padre enterrado,
pasa el hijo, de soldado
del invasor: pasa el hijo.
[...]
el *rayo* reluce: zumba
el *viento* por el cortijo:
el padre recoge al hijo,
y se lo lleva a la tumba.

(190)

Con la utilización de esta imagen, la voz poética desea persuadir a los jóvenes, que dudasen y pudiesen sentir deseos de anexarse al enemigo; por lo cual recurre a escenas violentas, donde los cuerpos sangrantes y heridos son el logro sumo de esa persuasión, “esa economía visual” ideada con las palabras, que son un recurso recurrente en la creación martiana, rastreada desde el *Presidio político en Cuba*, según lo ha estudiado por Agnes Lugo-Ortiz (1987: 243-257).

A la par, el valor de un padre que sufre la nostalgia por el terruño y que libera a los hijos del sufrimiento de la vida en tierras ajenas, es cantado en el “Padre Suizo”, donde su acto criminal es enfocado desde otra perspectiva por la voz poética. Aquí no lo condena, sino que lo alaba, ya que resalta su amor y su deseo por evitar el sufrimiento de sus hijos. Al igual que un verdadero *pater familia*, él dispone de sus vidas, pues solo él puede reconocer cuán inútil es la existencia lejos de la Patria, “de la vida sin fe” (Martí 2013: 103). Su impotencia se convierte en

valor e, incluso, en sabiduría; por ello, la voz poética asevera que él tiene la “luz de *héroe*, que el reino de la sombra / la muerte de un gigante estremecía!” (103; énfasis añadido). Es decir, denota lo ético que sobrepasa a lo social y de derecho –ley–.

Así, es tal su veneración de la figura de estos padres-amigos que, en un poema de *Versos sencillos*, habla con las representaciones en piedra de estos personajes como “memoria del pasado y el origen” (Derrida 1998: 122), donde se expresa su amor filial u homosentimental; incluso, estos cobran movimiento y dialogan con la voz poética, donde no es extraño sentir cierto aire recriminatorio para sus compatriotas que ya han olvidado su amor patrio y que brindan con el enemigo:

Sueño con claustros de mármol
donde en silencio divino
los héroes, de pie, reposan:
[...]
¡Hablo con ellos, de noche!
Están en fila: paseo
entre las filas: lloroso
[...]
¡que hablan la lengua podrida
de sus rufianes! ¡que comen
juntos el pan del oprobio,
en la mesa ensangrentada!
[...]
¡Oh mármol, mármol dormido,
que ya se ha muerto tu *raza!*».

(199-200; énfasis añadido)

En sí, en los poemas o las líneas versales dedicados a ellos, la voz poética recalca su actuar sufriente, que justifica su denominación sobrehumana, pues han saldado en vida pruebas extremas, además, resalta sus palabras eternizadas; por lo tanto, se convierten en dignos ejemplos para sí, para los lectores y quienes deseen emularlos.

El padre propio

Las pocas veces que el yo lírico hace mención de su padre³, lo relaciona con la consecución de la virilidad social, que lo aproxima a quienes sufrían y eran olvidados por el sistema colonial:

Si quieren que de este mundo
lleve una memoria grata,
llevaré, *padre profundo*,
tu cabellera de plata

(174; énfasis añadido).

Esta figura está relacionada con lo exterior a la casa y lo no mítico, cuestión que refractaría los aprendizajes del siglo XIX, inconscientemente filtrados en las prácticas discursivas y textos, antes y luego de ese siglo. Sin embargo, en el poemario inédito *Polvo de alas de mariposa* hay una cuartilla, donde hace una figuración del padre y le da un carácter profético, similar al que daría a su madre en “Yugo y estrella” (Martí 2013: 112); es así que él prelude el destino de su hijo, desde cuando está en la “cuna”, que lo sume en el llanto:

De un padre que tuve
tan sólo recuerdo
que de mi cuna al borde sollozaba
cuando nací, como si hubiera muerto.

(433-434)

En otra dedicación lírica, lo inscribe lleno de compasión ante el hijo –el yo lírico– o sufriente ante la pérdida de una hija, pero siempre desde la evocación y el recuerdo. Es decir, no es una figura activa construida como sujeto del enunciado con intervención o diálogo: “Y paseará *mi*

³ Según la lectura de Francisco Morán, la imagen de padre deseado no estaba en Mariano Martí, sino en su maestro José María Mendive, a quien le escribe desde el presidio, mientras este había huido a París y tiene la confianza de quejarse de su padre verdadero, quien, según este mismo autor, demostraba crueldad –patriarcal– contra sus hijos, al punto que tuvo *un proceso* por ese asunto, acaecido en contra de una de sus hijas. “Este [mi padre] me hace sufrir cada día más, y me ha llegado a lastimar tanto que confieso a Vd. con toda la franqueza ruda que Vd. me conoce que sólo la esperanza de volver a verle, me ha impedido matarme. La carta de Vd. de ayer me ha salvado. Algún día verá Vd. mi Diario, y en él, que no era arrebato de chiquillo, sino una resolución pesada y medida” (Morán 2014: 63).

padre en la cantera / donde mi espalda flageló el tirano" (538; énfasis añadido); solo una vez, se filtra una alusión a su honor y deceso, pero con el recuerdo de lo heroico de este predecesor:

¡Mas parto, el ala triste! Cruzo el río,
y hallo a mi padre audaz, nata y espejo
de *ancianos de valor*, enfermo y frío

De nostalgia y de lluvia: ¿cómo dejo
por dar, linda Adelaida, fuego al mío,
sin fuego y solo el corazón del viejo?

(483; énfasis añadido).

Una duda surge sobre por qué la voz poética tiene poca dedicación al padre propio. Según el estudio realizado por Francisco Morán sobre la correspondencia martiana, hay criterios explícitos de un rechazo, una reacción amor-odio con ese padre, cuya fuerza paterna –igual que la del sistema colonial– esclavizaban a la voz poética, pero a la vez representaba esa moralidad y justicia que construía su masculinidad; por ello, afirmo que este es un dador de su *ethos* varonil y este, a su vez, está relacionado con lo social refutado en su actitud de héroe; ya que, como el cuerpo del esclavo⁴ colgado del ceibo –imagen del poema XXX de *Versos sencillos*–, las actitudes del padre fueron un detonante para una reedificación –en un inicio– de lo que debía *ser el padre* de su nueva nación.

Así se lee en esta afirmación de una de sus misivas: "Todo lo que yo sé de justicia se lo debo a él.", donde se sobrepasa el sentido literal. Así lo refiere el autor antes mencionado, el cual acota que el acto de su condenación, escondía una intención por irse contra el padre: "Martí sabía, pues, que su provocación podía costarle muy cara, y eso tuvo que haber entrado en sus cálculos. Su disposición a morir muy probablemente escondía un deseo parricida. De haber sido condenado a morir hubiese logrado ambas cosas: arrancarse, con su muerte, a España y al padre de la sangre, y purgar la culpa de ese mismo deseo" (Morán 2014: 63). Incluso, esto lo filtra en

⁴ Misma fuerza que mueve ahora el rechazo de la doble moral de nuestras sociedades, donde aún la fuerza pública mata a un afroamericano en las calles: caso Floyd, que ha movido a todo el mundo para protestar hacia la justicia masculina y blanca, cuyo poder aniquila y demuestra lo patriarcal persistente.

la relación del yo poético frente al hijo, donde prima el amor filial, que se imbrica con la idea del “padre republicano” como lo asevera Ana Peluffo (2010: 290), más sentimental, como lo interpretaré líneas abajo.

Asimismo, debo acotar que algunas veces la voz poética hace que los sufrientes sean su padre, lo que devela la incidencia del amor ágape que le dará el valor de héroe, ya que ellos, que en sí pertenecen al grupo excluido –indios, trabajadores, obreros...–, también se convierten en quienes le impulsan hacia la lucha que será lo característico de este yo lírico, igual que lo hacen los padres de la patria y, entonces, escuchamos en el poema XLI de *Versos sencillos*: “Pensé en mi padre, el soldado; / pensé en mi padre, el obrero.” (Martí 2013: 197). Aquí, ese impulso lo lleva a desear ser hijo de las “sombras de los Andes”, que, en este contexto, es una metáfora de los indígenas, de quienes solicita su “espíritu férvido”, demostrado al tratar de vencer al “hipántropo altivo” (398), es decir, al español.

En cuanto a una imagen ideal de padre protector y de cimiento de una emoción proba está en ciertas metáforas, donde el yo lírico recurre a la imagen del padre, con esa idea de generador o redentor; esto lo encontramos en las alusiones dadas al sol, al café, al verso, al cielo, al Dios cristiano, el creador, el libro.

La voz poética como padre

Cuando la voz poética martiana funge de padre, también podemos diferenciar dos variantes, donde filtra su propuesta para incidir en el comportamiento –*ethos*– de los que se veían en ese papel y que estaban más cerca de su proyecto de nación fraterna: en una realza la función de sujeto y dialoga con un hijo propio, que hace de interlocutor y objeto; otra, cuando habla de unos hijos simbólicos, cuya connotación es más de índole patriótica y frente a los cuales se presenta como héroe o guía, pues predomina la consideración de iguales, donde hay mayor consideración al amor fraterno, ese que Derrida asocia con el poder de los “amigos” en las sociedades masculinas (1998) –ya que, potencialmente, tienen el mismo ideal y comparten una misma sexualidad. Un carácter más paternal y protector se refracta cuando la voz poética pondera un nexo de afecto y convierte a aquellos en objetos de ese sentimiento; lo que les da el

rol de complementos, dependientes, pasivos, carentes, subalternos: sinergia de las formas *logocéntricas*.

Este último también es rastreable cuando se dirige a muchas mujeres infantilizadas (hermanas, conocidas y novias puras), donde el yo lírico se enviste de ese carácter para aconsejarlas: acción referencial de la imagen de un padre putativo⁵; a la par, sucede con los pasivos o desprotegidos, a los cuales salvaría o reivindicaría, ya que serían sus “¡Hijo[s], por el pabellón!” (Martí 2013: 191). Este halo *paternalista* es relativo a los aprendizajes decimonónicos donde el afecto y la dominación mezclan los límites, usados en el XIX; ya que, en esa época, las ideas darwinianas y positivistas veían la historia humana como un *continuum* donde estaban las razas primitivas, infantiles y salvajes⁶, y las que por el desarrollo de la razón habían llegado a la virilidad; estas por ese estado debían ser educadas para llegar a convertirse en las civilizadas. En sí, era el proyecto liberal que invadió las mentalidades modernas, donde no solo esto fue defendido en lo socio-económico sino en lo literario como lo explica Jorge Camacho en la introducción teórica de su libro *Etnología, política y poder a finales del siglo XIX* (2013).

Cuando hace de padre de un hijo propio, su amor por este último es hiperbolizado al extremo que cae en muchas rupturas lógicas, que lo hacen investirse de actitudes y comportamientos que, para la escritura del XIX, no eran reconocidas como parte de la “masculinidad hegemónica”, término que utiliza Pierre Bourdieu (2000) para describir a las sociedades, donde, desde las mediterráneas –Cabilia– hasta las actuales, hay una defensa –perpetuación– de una lógica de dominación convertida en natural, en la cual lo simbólico

5 Este mismo talante se puede rastrear en toda la correspondencia dirigida a María Mantilla, donde se configura el ideal de mujer y de un proyecto aleccionador para las niñas y la profesión de maestras, cuyo proyecto reitera el sistema ideado para la mujer decimonónica, donde se relevaba su función de madre-maestra.

6 Con esa idílica naturaleza incontestable y anhelada del “buen salvaje” John Crawford (1859) y Jean Rousseau, pero solo en esa construcción estética, donde por su creación en un basamento cultural, dejaba a un lado a la naturaleza que realmente estaba fuera de la civilización y que era considerada como parte de la otredad temida –los instintos y saberes acientíficos– y, por lo tanto, justificable para su exterminio o su ridiculización. Esta construcción foránea impuesta en el ser de los otros, los de América, puede estudiarse en dos libros importantes: *El mito del salvaje* (Baltra 2011) y *Fealdad, una historia cultural* (Henderson 2018).

justifica este accionar, cuyo fundamento está sexualizado y eternizado a través de unos mitos, que dan el poder al hombre, blanco, pudiente.

Así, todos estos cambios son recurrentes en *Ismaelillo*, donde su idealización del hijo se exagera al punto que la presencia del padre *viril* mengua frente a la descripción del cuerpo y del *ethos* del niño. Así escuchamos alusiones a un físico temeroso, frágil, debilitado y sumiso por el afecto, con actitudes muy sentimentales y femeninas, pero solo frente a *su* infante: aquí denota esa doble faz del padre, luchador y amoroso: “Si se me *queja*,— / *cual de mujer*, mi rostro / nieve se trueca:” (Martí 2013: 60; énfasis añadido); “Mi mano, que así *embrida* / potros y *hienas*, / va, *mansa* y obediente, / donde él la lleva”. (Martí 2013: 59; énfasis añadido); rasgos definidos como homosentimentales, propios de unos proyectos fraternos –masculinos–, como lo citan algunos estudiosos como Ana Peluffo (2005). Sin embargo, está latente el ánimo de lucha y su labor intelectual, esta doble constitución de su *ethos* masculino martiano; así lo expresa en este fragmento de versos de arte menor antes citados, en el que utiliza una de sus metonimias más aludidas “mano”.

Asimismo, la voz poética para relevar esta relación filial, versifica sobre un juego bélico, cuyo acercamiento cotidiano rompía con una costumbre generalizada para esa época, cuando los padres no mencionaban el contacto con sus niños en edades tempranas; este es escenificado en estos versos de arte menor, donde el adulto se transmuta en animal, por el amor-sacrificio ante su hijo:

De gozo yo ebrio,
me espoleaba
mi caballero:
¡Qué suave espuela
sus dos pies frescos!
¡Cómo reía
Mi jinetuelo!

(63)

Ahora, si nos enfocamos en las acciones devenidas en juego, estas no solo distraen, sino que, también, educan; pues hay la mención de otro, donde se hace un simulacro de luchas y

enfrentamientos con el hijo, donde el infante aprende un comportamiento potencialmente viril, que, a su vez, prepara su cuerpo para el futuro –la guerra,⁷ idea mesiánica, la dominación, el poder–. Así, el padre cumple con su labor de preparación –adiestramiento–, para cuando su cuerpo cansado de la vida sea revitalizado por este nuevo ser; por ello desde un “yo” dice: “Su sangre, pues, anima / mis flacas venas:” (60). Incluso, si nos fijamos hay un alejamiento de los libros y de la pluma por la espada y lo lúdico, que es más relativo a la experiencia, es decir, a lo científico más que a lo imaginativo; lo que el mismo autor cubano denominaba la “falsa erudición” en el texto de “Nuestra América” (Camacho 2013: 212).

Asimismo, esta idea del devenir se explica con los versos donde manifiesta que él es hijo de su hijo (Martí 2013: 69), donde se invierten los papeles por esa posible obligación que tendrá el hijo cuando sea mayor. A la par, hay un momento cuando reflexiona y evalúa lo que es la vida y su amor filial le hace pensar en evitar que su hijo pase por ella; entonces, exclama hiperbólicamente en un diálogo ficcional dirigido a su hijo en la representación del tú:

¡Pudiera yo, hijo mío,
quebrando el arte
universal, muriendo
mis años dándote,
envejecerte súbito,
la vida ahorrarte!—

(69; énfasis añadido)

Con esta relevancia en estos juegos y el hincapié en la proximidad filial, el yo poético no solo acentúa un comportamiento en los padres, sino en la actitud esperada para el hijo. En sí, el garante de padre representa con más fidelidad el *ethos* masculino martiano, que imbrica al hombre afectuoso con el presto a convertirse en guerrero: un ser que comparte la casa y el campo de batalla.

Además de este *ethos*, en este garante se perfila un estado, donde el amor filial vence al carnal, aunque solo con este último se obtenga al hijo. Esta opción se reitera en muchas líneas

⁷ Por ello, en otro poema escuchamos: “Para el varón, el caballo, / a que se ensaye en la guerra;— / para la baby hacendosa el ajuar de la muñeca” (468)

versales del *Ismaelillo* y de los otros poemarios preparados por el autor o de edición póstuma; lo que ha fundamentado el argumento de Díaz Quiñones, de Sylvia Molloy o Ana Peluffo sobre la “expulsión” de la mujer de la República ideal creada en la poética, en especial, en ese poemario tan amado por el escritor Martí (Peluffo 2005).

La incidencia de esta actitud combina una variante a los proyectos fundacionales del XIX, desde la visión martiana, donde el padre debía ser una figura activa en la educación de los hijos, en especial, del varón. Asimismo, deja explícito cierta aversión hacia la participación de lo femenino dentro de la educación infantil (Peluffo y Sánchez Prado 2010); pues solo el padre podría refractar lo viril en el varón (Schopenhauer 2011). En sí, “para Martí era igualmente intolerable el excesivo poder que tenía la mujer doméstica en el reino del hogar. Esta fobia se materializa en el *Ismaelillo*, donde la muerte simbólica de la madre es la condición necesaria para que pueda establecerse una alianza sentimental entre padre e hijo” (Peluffo en Schmidt 2003, 251).

Algunos estudiosos como Daniel Román (1993) asocian este desapego con el desamor sufrido por José Martí a raíz de la separación de su hijo José Francisco y de su esposa Carmen Zayas Bazán (Pujol 1989; Jiménez 1999). Este alejamiento de la madre y la ponderación de la relación fraterna se escucha en estos versos: “Y yo doy los redondos / brazos fragantes, / por dos brazos menudos” (Martí 2013: 62). Así, en esa lucha, el placer conyugal es eliminado, por lo tanto, el par lógico fue convertido en enemigo: reflejo de las sociedades instauradas bajo la visión *logofalocéntrica*, donde la imagen del héroe y ciudadano es central. Incluso, este juego tropológico lo usa para referirse a la llegada de la muerte, que feminizada es “esquivada” por el amor al hijo, cuestión que presentaré líneas abajo.

Esta disyuntiva entre el amor filial y el erótico está reflejada en los versos endecasílabos del poema “Tálamo y cuna”, donde el hijo se convierte en la única fuerza motivadora de esa elección; cuando este no exista, sería la madre Patria, los hermanos por el terruño o hijos putativos, dados por la bandera, por consiguiente, leemos: “Hacia la cuna trémulo dirijo / mi vista ansiosa, y vuelvo al toscó impreso: / ¡No ha derecho a dormir quien tiene un hijo! (224). Esta misma lucha interior sufrida por la voz poética se repite en el poema “Mi tojosa adormecida” (391), donde en la primera estrofa, la voz poética mira a su esposa con su hijo y

detiene su deseo por tocarla, pues ella representaría la tentación aniquilante y el hijo, el deber. Por consiguiente, este desarraigo con cierto encono lo vierte al final del poema, donde el yo lírico martiano se compara con una “vivienda” en “ruinas”, abandonada por la mujer que lo ha dejado en ese estado por su carácter casi *vampírico* o *antropófago*.

Para acentuar este argumento, la voz poética *invade* la territorialidad cotidiana de la casa; según Ana Peluffo, este recurso está sobre todo en *La edad de Oro*, donde es la niña quien es la protagonista-aleccionada, pues “Martí usa la alianza entre el padre republicano y la niña para redefinir la masculinidad y para asignar al padre un papel más protagónico dentro del espacio ‘femenino’ del hogar” (2010: 297). Por ello, en algunas estrofas, se ubica en “el cuarto” y el escritorio, donde aparecen sus “libros”, pluma y “tinta”. Aquí podemos ser testigos de una construcción muy familiar de su acción de escritor y su relación próxima al hijo, cuestión que en la época era poco común y realizada por los padres, ya que dentro de la educación de esos años, esta figura permanecía alejada de la crianza, como lo escenifica en “La muñeca negra”, poema publicado en la revista *La Edad de Oro*, y en “Los zapaticos de rosa” (444), explicación que dije líneas arriba; entonces, leemos:

Suavemente *la puerta*
del cuarto se abre,
y éntanse al él gozosos
luz, risas, aire.

De beso en beso escala
Mi mesa frágil:
[...]
De *entre polvo de libros*
surgir radiante,
[...]
Venga, venga, Ismaelillo:
la mesa asalte.
[...]
Mis libros lance,
y siéntese magnífico
sobre el desastre,
[...]
¡Venga, y *por cauce nuevo*

mi vida lance,
y a *mis manos* la *vieja*
peñola arranque,
y del vaso manchado
la *tinta vacie!*

(67-68; énfasis añadido)

A través de esta predilección por estos espacios y situaciones, el yo lírico nos plantea una discusión al paradigma del XIX, que toma auge en su revista para niños y niñas, donde la figura paterna se convierte en un hacedor –educador– del nuevo ciudadano desde los primeros años; ya que, la sociedad futura idealizada –proyecto de nación– en la poética solo debía estar constituida por hombres como lo plantean muchos estudiosos (Camacho 2013; Díaz Quiñonez 2003; Molloy 2012; Peluffo y Sánchez Prado 2010).

Asimismo, si se me permite repensar el acto de educar al niño; este presenta una relación lúdica, donde se invierten los papeles, pues en este caso, el niño se convierte en el “rey”, en el “jinete”; es decir, es quien guía y al cual se le da el poder del devenir; pues, para la voz poética, los “¡Hijos” [son los] “escudos fuertes, / de los cansados padres” (81).

Por lo tanto, con este comportamiento paterno, la voz poética rompió con ciertos presupuestos de la tradición cimentada para la “masculinidad hegemónica” (Bourdieu 2000), en tres puntos: la inserción de la participación paterna en la enseñanza-aprendizaje temprana de los hijos; empleo de los juegos como forma de didáctica; y reubicación del hombre en el interior de la casa. Es decir, lo que discutía era el alejamiento de los padres de la educación de los niños y que solo dejaran ese encargo a las madres. Irónicamente, es lo que lo hace en otros poemas sobre lo relevante de esta figura en su construcción viril, contradicciones del sistema filtradas inconscientemente en la voz poética. Por este predominio de este amor fraterno, muchos estudiosos lo asocian a la obsesión del XIX por las relaciones fraternas y homosentimentales. Según Enrico Mario Santí, Aníbal González Pérez o Ana Peluffo, José Martí no pudo alejarse de este tópico.

En sí, con estas propuestas, la voz poética criticó, desde un texto poético, la pedagogía de su tiempo; sin embargo, al momento de la recepción del mismo –que incluso fueron muchos

años luego de su publicación–, se la silenció en pro del ensalzamiento de la imagen estética y mesiánica dada al niño (Santí 1986) y el encasillamiento de la mujer en la función de madre procreadora, cuyo espacio tradicional era la casa; incluso, con esta táctica se evitó el deseo de ella por insertarse en lo público e intelectual, que según los criterios de la época interferían con su propósito natural, el embarazo, como lo certifican algunos autores que estudian este siglo, en especial, sobre la visión de la *subalterna* (Arenal 2015; Schopenhauer 2011; Peluffo y Sánchez Prado 2010).

Este temor por lo erótico y femenino es un obstáculo entre la relación filial y homosentimental; llega a su hiperbolización máxima cuando la voz poética metaforiza una relación con la muerte. En muchos poemas, esta toma la configuración romántica donde era antropomorfizada como la mujer amada y deseada. En este caso, la simbología, en la que prevalecía el eufemismo, adquiere tintes opuestos, así, la voz martiana recurre al diálogo y le suplica que “espere”; en este poema la transforma en una imagen temida. Refiero, para una lectura más detallada, a un trabajo sobre las feminizaciones (A'Lmea 2017). Por ello, la presencia y el cuerpo del hijo cobran poderío, acentuado con toda la cromática áurea que explicaré líneas abajo en el tratamiento del hijo; pues, él se transforma en el motor para las reacciones del padre. Este poema no está en *Ismaelillo*, sino que fue reubicado póstumamente en “Flores del destierro” –poemario inédito–, lo que nos devela la transmutación del hijo referencial a uno simbólico, más conectado al padre-héroe y a la visión de Patria:

Cada tarde *aguardándome a mi puerta*.
En mi *hijo pienso*, –y de la dama oscura
Huyo sin fuerzas, devorado el pecho
[...]
...Pienso en aquel a quien mi amor culpable
Trajo a vivir, –y, sollozando, esquivo
De mi *amada los brazos*: –más ya gozo
[...]
¡Hijo...! ¿Qué imagen miro? qué llorosa
visión rompe la sombra, y blandamente
como *con luz de estrella la ilumina?*
¡Hijo...! ¿qué me *demandan* tus abiertos
brazos? ¿a qué descubres tu afligido

pecho? ¿por qué me muestras tus desnudos
pies, aún no heridos, y *las blancas manos*
vuelves a mí, tristísimo gimiendo...?

[...]

¡Ven, oh *mi hijuelo*, y que tus *alas blancas*
de los abrazos de *la muerte oscura*
y de su *manto funeral me libren!*

(199-102; énfasis añadido)

La veneración por esta imagen también lo hace contradecirse y aceptar, al mismo tiempo, el presupuesto de la “masculinidad hegemónica” (Bourdieu 2000, 19), donde el papel del padre es la de proveedor y protector, funciones obligadas dentro del hogar del paradigma del XIX; es decir, no solo discute esta imagen, sino que la asume como se lo disponía en su tiempo, aunque este deber no congenie en su totalidad con su deseo de “echar” “versos” (167). Así, pondera el trabajo por el sostenimiento de su hogar; esa elección le lleva a idear un mundo para su hijo y criticar el existente, donde no había lo necesario para esa consecución. Por consiguiente, el padre debe convertirse en héroe y, entonces, debe construir otra Patria; por ello, el advenimiento del guerrero o patricio es necesario. En sí, este es la otra cara de ese *pater familia*, la pública, que fundamenta el garante poético y para todos sus iguales. Es la lucha por el proyecto fundacional, presente también en la lírica.

El hijo

En la poesía martiana, la construcción de la imagen del hijo es realizada desde tres presencias y aparecen según el orden de creación, es decir, desde sus poesías de adolescencia. El primero cuando habla de los hijos de otros; aquí usa la segunda y tercera persona para conformar a este ser simbólico, que, generalmente, posee un cuerpo en agonía o muerto, ya que, su labor es incentivar las acciones de sus pares lógicos, madre y padre, que, a su vez, resaltan el *ethos* deseado para estos roles: hombre y mujer, según lo vigente para este siglo. El otro, cuando la voz poética se inscribe bajo este tipo y se propugna como tal. El último, cuando configura a su

hijo y habla con él desde su perspectiva y utiliza el tú: aquí esta imagen ejerce una potenciación comportamental axiológica suma, que hace del padre un ser viril.

En la determinación del hijo, la voz poética recurre al par que en la construcción binaria es la madre⁸; en este caso, cuando describe la narrativa tradicional, pocas veces, aparece el padre, ya que dentro de los aprendizajes vigentes desde el XIX, la primera era, socialmente, la responsable de su cuidado, concretamente, en los primeros años como lo ratifican algunos estudiosos (Arenal 2015; Schopenhauer 2011; Peluffo 2010). Asimismo, recordemos que, para esta voz poética, la virilidad y su masculinidad denotadas la acercan más a esta figura materna; aunque, cuando se refiere a la de su hijo o hijos sociales propone otra relación.

Los hijos ajenos

La inscripción de esta imagen aparece desde los poemas de juventud -1870-, las variantes con las utilidades en poemarios posteriores son contadas, por ejemplo, el hijo del padre que ante su tumba llora, citado en el acápito anterior. Así, el hijo de una madre diferente a la suya está inscrita de manera exclusiva y personalizada en el poema "Micaela". Cuando construye a esta imagen, el yo lírico nos inserta en una utilización simbólica, donde se imbrica tanto lo estético como lo sexual, pues este cuerpo infantil generalmente estaba muerto o en estado de agonía. Esta proximidad le daba cierta caracterización moral de pureza, ya que esta edad se la había relacionado con lo angelical, incluso, con un carácter visionario, ya desde siglos atrás y fue reactualizada por los románticos.

⁸ Rememoremos que la mujer y todo lo feminizado o añado toma una calidad de objeto incompleto, mientras que la voz poética funge de dueña del enunciado, es decir, tienen el rol de sujeto. Esta premisa aquí se refuta, porque el objeto, la madre, afecta al sujeto de manera activa. Lo que parecería un cambio de roles, mas esta ponderación del valor estético propuesto por el sistema simbólico *logocéntrico*, se da puesto que la maternidad es sublimada al punto de divinizársela, pues esa es la única facultad para ser considerada como mujer; encasillamiento propio del aprendizaje del XIX, que perdura hasta hoy, ya que ha sido un "mito erudito" (Bourdieu 2000) incuestionable. Este es un símbolo provenzal, en la poesía martiana y heredera de la alegoría reactualizada en la Ilustración (Peluffo y Sánchez Prado 2010), en especial, desde los textos rousseaurianos. Asimismo, este amor hacia la madre cumple con la configuración de su yo mesiánico, que hace del yo lírico martiano, un héroe con un halo sobre humano, cuyo testigo es la madre, que, incluso, recurre a la simbología de la advocación mariana popular desde finales del Medioevo; por ello, a esta figura, la concibe con el halo de dolorosa.

Por consiguiente, “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 redentores, por lo cual resultaría difícil exagerar la deuda de Martí con esta tradición” (Santí 1984: 818). Aquí, también, estarían las imágenes de Goethe y Renoir, donde con la palabra y la pintura o escultura, se influía en el imaginario sobre los seres celestiales, cuya etérea representación eternizaron esa edad y también su constitución andrógina o asexuada como lo han relevado estudiosos como Jorge Camacho (2001-2002) o Ana Peluffo (2010); pero cuya relación no tendía a connotaciones femeninas. Pues, para la niña los escritores de la época tienen una acepción paternal y de amor provenzal o cortés, así lo interpreta Ana Peluffo en su artículo: “De la paternidad republicana y la fetichización de la infancia en José Martí” (2010: 289-310).

Entonces, en este poema la voz poética, al niño lo describe con una determinada tropología, que lo metaforiza con un cuerpo etéreo –o de “serafín”– como lo hará casi siempre que relacione madre e hijo; pues el estado de cuerpo muerto, pondera la imagen de madre mártir y en agonía, una idealización de necrofilia que fue un tópico en la época; igualmente, lo tenemos en “La madre está sentada” (255), una producción incluida en un texto de madurez, en el que la madre está ante la cuna del niño muerto. Si nos detenemos en su lugar de ubicación, este se mueve en escenografías siderales; a este se alude con sinécdoques, “nubes”, con cuya utilización no solo se potencia su marco espacial, sino el cromático y de textura, semas que, a la vez, describen un cuerpo asexuado, vaporoso, donde lo espiritual ha dejado lo físico (Morales 1994).

Asimismo, con esta elección tropológica, la voz poética encomia lo axiológico y ético, que en el paradigma del XIX corresponde a lo valorado como el *telos* de la existencia humana –la del varón– y que en la época era un deseo estético muy recurrente en la escritura y el arte; pues diferenciaba a los seres humanos afiliados a la civilización y los apartaba, a su vez, de los que salían de esta y se aproximaban a los no humanos o no culturizados, que en ese tiempo se los relacionaba con lo animal (natural) o las agrupaciones de seres en un nivel evolutivo inferior o infantil, según el estudio de Jorge Camacho (2013); lo que nos inserta en una doble y antagónica

significación dada a esta última: una estética y una real; la primera la sublimaba y la otra, la objetivaba, al punto de quitarle cualquier derecho de *persona* o con autorrepresentación.

Igualmente, para metamorfosear ese cuerpo inerte y sin vida, emplea elementos de la naturaleza constantes para incrementar el sema de la belleza y de lo casto o puro; para ello, recurre a las flores, donde sus colores tienen los semas de frágil, claro y perfumado que, en la tropología occidental, han tenido su historia; pues en cada época se las reutiliza y actualiza como tradición estética de belleza suma –la del alma– como lo especifican Aníbal González Pérez (1987) o Jorge Olivio Jiménez (1993) y que también está en el estudio exhaustivo de Iván Schulman (1970), en su obra *Símbolo y color en la obra de José Martí*; es decir con una intención positiva. Mas, cuando se usa este sentido asociativo o metafórico no se reconoce la carga *ilocutiva* o *perlocutiva*, donde su incidencia afecta psicológica e ideológicamente a aquellos que no cumplen con esta idealización –divinización– y están en la realidad como representaciones silenciadas o marginadas; ya que la apariencia ha predominado, más que la esencia, aunque se propugne todo lo contrario; lo que nos sume a los hablantes en estas paradojas (Rama 2002):

¡Allí está! Cual fresca rosa,
blanco lirio de la tarde,
sentado en el verde musgo,
yace tu Miguel, tu *ángel*,
la imagen de tus *delirios*;
la noche de tus afanes,
el *alma* de tus amores,
consuelo de tus pesares,
pura gota de *rocío*
que al *blando* beso del aire
casta brotó de tu seno
convertida en Miguel Ángel.

(262-263; énfasis añadido)

Así, se ha creado una tropología eternizada, donde la niñez se relaciona con lo floral, fresco y puro; incluso, se ha convertido en un marco tempo-espacial anhelado, al punto de convertirse en un deseo obsesivo por conservarlo. No son pocos los textos artísticos y literarios que potencian esta creencia. Al punto que se la ha venerado como la única edad evolutiva humana;

sin embargo, su excesivo ensalzamiento conlleva un desmedro a otra edad, la senectud, cuya existencia se la figura con pavor en el mundo estético y guarda criterios paradójales, como bien lo defiende Sylvia Molloy (2012: 119). Sino escuchemos estos versos de uno de los admiradores del escritor José Martí y generador de una nueva forma de crear, donde se rompía con los cánones anteriores; aun, es considerado como la voz oriunda de Latinoamérica, cuya labor de ruptura fue reconocida, incluso, en el Viejo continente por pensadores de la talla de Miguel de Unamuno y, luego, por los otros escritores reconocidos, que pertenecen a la Generación del 98, Rubén Darío:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro
Y a veces lloro sin querer.

(1986: 36)

Ahora, esta misma representación dada a hijo, la utiliza en el poema de madurez “El padre suizo”, donde con exclusividad retoma este tema para poetizar. Para referirse a estos cuerpos infantiles, usa la tercera persona, con un tono narrativo predominante. Aquí, elogia sus extremidades, en especial, sus *manos* (Schulman 1970), en la que lo famélico y débil son los detonadores de ese sacrificio, que según la voz poética martiana es una liberación de las almas infantiles de esa coraza sufriente y sin terruño. El valor angelical e, incluso, protector de su asesino son los “ojos”, que se convierten en “estrellas / para guiar al padre” (103). Igualmente, lo alado se relaciona con las manos, metáfora muy frecuente en muchas voces poéticas, al punto de ser consideradas como símbolos en la voz martiana, cuyo empleo está detallado en el estudio realizado por Iván Schulman (1970).

Otra alusión a hijos de una madre abstracta, lo tenemos en los poemas, donde se refiere a los jóvenes mártires que han ofrendado su vida frente a un tirano que los aniquila para vencer los ánimos de una Patria en lucha. Aquí, también podemos notar la obsesión por la juventud que se imbrica con la de la niñez, ya que connotan el mismo sentido. Cuando potencia el cuerpo

de estos hijos, reitera su estado de agonía, de cercanos a la muerte y de cadáveres; desde esa representación “violenta” (Lugo-Ortiz 2010: 247), ellos ponderan lo valioso de sus almas y sus actos de benevolencia y perdón.

Estos cuerpos dolientes serían recurrentes en la tropología de la época y, mucho, en el autor Martí, ya que aluden al sacrificio y al dolor; además, esta imagen de eccehomo está imbricada con aquella de héroe y mártir⁹. El poema que tomaré para ejemplificar es “A mis hermanos muertos el veintisiete de noviembre”, mas, su representación está regada por varias líneas versales:

Así sobre tus restos mutilados,
así sobre los cráneos de tus hijos,
hecatombe inmortal, puso sedienta,
despiadada legión, garra sangrienta!
¡Así con contemplarte se recrea!
¡Así a la patria gloria te arrebató!

(294).

En sí, estos hijos simbolizan el *ethos* preferido por la voz martiana; ellos representan su virilidad loada, en la que prima lo altruista, ascético y heroico, libre de cualquier deseo heterosexual, pero con amor ágape –sentir hacia el prójimo sin ningún interés–. Por lo tanto, dentro de su narrativa de proyecto de nación, son considerados como sus ayudantes; pues los hace hablar desde más allá de la muerte. Sus metonimias preferidas no solo sirven para inscribirlos dentro de su poética, sino que cumplen de modelos para persuadir a los lectores que se sintiesen identificados con estos sujetos del enunciado.

La voz poética como hijo

Cuando hace uso de este garante para sí, lo canaliza en el poema “A mi madre” (261), que pertenece a sus poemas de juventud. El texto es un regalo lírico por el cumpleaños materno, así lo aclara el yo lírico; sin embargo, no solamente describe a esta figura sino que hace lo mismo

⁹ El estudio sobre la voz martiana como héroe es un proyecto en ejecución y próximamente en la espera de publicación.

con la suya; en esta me voy a detener, pues nos devela los rasgos perdurados para la voz poética; en este añora el afecto de la madre¹⁰. En consecuencia, a través de esta configuración, nos hace un cuadro de sí, donde mezcla lo estético con lo experiencial para la voz poética.

Entonces, si nos enfocamos en esta construcción de su masculinidad como hijo, aquí, ya se potencian las metáforas y símbolos con los cuales se aluden a su cuerpo y a su comportamiento; los mismos son recurrentes en las subsiguientes producciones y se convertirían en su marca expresiva tropológica. En este poema, la voz enunciativa martiana pondera una temporalidad específica, la edad “joven”; así alude a una aparente falta de cognición de la nostalgia, acentuada con la conjunción adversativa “aunque”, con la cual indicaría su carencia de recuerdos y, por ende, de su derecho para hablar del pasado vivido; pues un joven no tendría experiencia de la cual hacerlo. Mas, con el resto de líneas versales edifica un “yo” diferencial, donde prima lo reflexivo, nostálgico y religioso, filtrado en el verso: “A Dios yo pido constantemente / para mis padres vida inmortal” (261), que devela el predominio del sentir del alma, por eso escuchamos:

porque *mi alma*, de amor henchida,
aunque *muy joven*, nunca se olvida
de la que vida me hubo de dar.

Pasan los años, vuelven las horas
que yo a tu lado no siento ir,
por tus *caricias* arrobadoras
y las *miradas* tan seductoras
que hacen mi *pecho* fuerte latir.

(261; énfasis añadido)

¹⁰ En esta voz poética, la inscripción utiliza la pareja dicotómica, entonces para la comprensión de la del hijo, su complemento será la de la madre; esta imagen tendrá tres variantes: una madre asumida como propia, una madre dolorosa, reivindicada e idealizada (Micaela, Magdalena –la bíblica–, la Patria) y una madre “fea” (la que abandona y enturbia el alma de los hijos).

Nótese que se ubica en un lugar de enunciación, la memoria, desde donde nos devela no solo ese sentir de ese ser amado distante y ausente en el momento de enunciación, sino un cambio en ese yo, puesto que pasa de una etapa feliz, junto a sus seres queridos, a una desconocida e injusta, donde su único aliciente es esa aproximación evocada de ese tiempo-espacio anterior. Igualmente, la carencia de afecto también se refleja en su tropología.

Así, si nos detenemos en las menciones de su cuerpo masculino de forma explícita hecha en este poema, notaremos que estas reflejarán la añoranza del afecto y las caricias maternas; estas metonimias de su físico luego son una recurrencia en su poética: “pecho”, “frente” o “cabeza” y, pragmáticamente, las relaciono con funciones humanas sociales, que han estado tanto en lo cotidiano como en la herencia tropológica; a su vez, en esta voz adquirirán otros sentidos más próximos a lo simbólico.

Si consideramos que estos puntos del cuerpo además tienen un valor periférico, entonces, la relación con un marco conceptual los hace adquirir una intención metafórica de escape de lo material, pues alargados proyectan la imagen de ascensión, replicada por esta voz para referirse a la parte anímica encomiada; luego, se incluye “manos”, “hombros” en metáfora que dan la idea de sufrimiento, cuya relación semántica está desde la tradición griega –el dios Atlas, Prometeo, Sísifo u Orestes– y colaboran en la marcación de un sentir; estos se inscriben en el paradigma de lo puro y casto, que es trabajado para denotar una condición humana ético-moral de “perfectibilidad” para el hombre como lo defienden muchos estudiosos (Camacho 2013; Díaz Quiñonez 2003; Pujol 1989; Jiménez 1993; Morales 1994; Schulman 1970) como generalidad, ya que era la tradición en ese marco conceptual del XIX.

En un escrito posterior, “Mi madre, –el débil resplandor te baña” (277-279), un poema incluido en aquellos escritos en España, la voz poética y la evocación de la madre son configuradas y afectan el *pathos* del lector o lectora, que se identifica con este rol social y familiar de hijo o hija. Aquí, recurre a un diálogo muy íntimo, donde sus confesiones develan la existencia de un tiempo anterior añorado –el antes de la iniciación de su masculinidad, la partida– y uno presente-venidero (encarcelamiento y lucha heroica). Este último está signado por el dolor y el vacío o ausencia; mientras que el primero lo está por el amor. Para recalcar

esta idea, persiste un juego emotivo con estos dos planos, donde se contraponen espacios, objetos, circunstancias y actitudes:

No trinan como allá los pajarillos,
Ni aroman como allá las frescas flores,
Ni escucho aquel cantar de los sencillos
Cubanos y felices labradores;
Ni hay aquel cielo azul que me enamora,
Ni verdor en los árboles, ni brisa,
Ni nada del Edén que mi alma llora
Y que quiero arrancar de tu sonrisa.

(279)

En este poema, los sentimientos impostados son constantes con poca diferencia entre las primeras y últimas creaciones líricas. Estos son el amor y el dolor, asimismo, el respeto y el servicio, lo que retratan un comportamiento determinado para la voz poética; es decir, develan el propósito de demostrar su alma pura que alberga ese sentimiento; uno que idolatra, ya que va de un “yo” a un “tú”¹¹, con un sentido de veneración como lo asevera Louis Pujol (1989); es lo reconocible bajo la idea de amor filial. Incluso, la dependencia a este afecto es el cual le daría fortaleza para superar el dolor y reconocer para sí una meta: luchar contra lo inicuo, que es lo recordado en su figura pública (Morán 2014).

En sí, a través de esta evocación, podemos escuchar una estética cimentada en una cosmovisión vigente desde antes del XIX, en la cual el valor dado al alma supera al del cuerpo. Por eso, se emplea una simbología adaptada a este marco semántico, la cual aparece ya consolidado y es constante en la poesía posterior. Por ejemplo, lo cromático diferencial, blanco para lo positivo y oscuro para lo negativo; lo etéreo y estelar para lo sumo, lo rastroso y terrenal para lo somático de la vida humana, duplicidad y analogía recalcadas por muchos estudiosos como Iván Schulman (1970) o Carlos Javier Morales (1994).

¹¹ Aquí, su interés no es poseer al objeto, sino mostrarse sumiso, igual que un esclavo, que requiere de ese objeto para continuar viviendo.

Es decir, se usa una escenografía con los marcos heredados desde los siglos anteriores para la tropología alusiva para referirse al ser humano compuesto por dos planos, donde el alma sujeta y controla al cuerpo, lo animal que lo aleja de lo divino, de lo racional o civilizado (Espósito 2011: 9); clasificación ponderada dentro del sistema dicotómico relativo al occidental (Derrida 1967). Esto es una recurrencia en toda su poesía y da origen a todas las metonimias, metaforizaciones, antropomorfizaciones y, hasta, el “bestiario” creado. Lo que nos permite reconocer su única cosmovisión (Morales 1994), donde no hay búsquedas sino aseveraciones y definiciones.

Asimismo, en otras líneas versales, la voz poética también se inscribe como el hijo de la Patria o del pueblo, así lo explicita en estos versos de madurez, donde emplea la tercera persona para hablar de sí:

Oculto a mi pecho bravo
la pena que me lo hiere:
El *hijo* de un pueblo esclavo
vive por él, calla, y muere.

(169; énfasis añadido)

Ahora, para sí, también, hay la utilización de un cambio de madre; así pasa de ser hijo de una madre real por una madre universal, la Patria; entonces, escuchamos este poema, que es una producción de sus primeras poesías.

En ti encerré mis horas de alegría
y de amargo dolor;
permite al menos que en tus horas deje
mi alma con mi adiós.
Voy a una casa inmensa en que me han dicho
que es la vida expirar.

La patria allí me lleva.
Por la *patria*, *Morir* es gozar más.

(269; énfasis añadido)

Incluso, aquí hace un parangón con la madre real, donde cambia la una por la otra; aun, se perfila ya un carácter patrio, que será el cimiento de la imagen de héroe con la cual se lo reconoce históricamente.

Ahora, el poema donde ha quedado plasmado, en la memoria latinoamericana, su *ethos* de hijo no solo de una madre, sino de una Patria; es decir, su imagen mítico-heroica es en “Yugo y estrella”, poema de madurez, donde es la madre quien lo inscribe como un ser único y al servicio de la humanidad. En esta inscripción de hijo, la voz lírica potencia el camino para conseguir la virilidad deseada; por ello, en su respuesta dada a la evocación materna, pondera su papel de dador de luz, además, su sino es la muerte temprana; es decir, un halo místico, recurso muy empleado por los poetas, que se veían a sí mismos igual que seres nacidos antes de su tiempo o con la reflexión de la adultez: “Viejo nací” (254)¹², que tendía a inscribirlos a la par de un profeta.

En consecuencia, aquí, su figura es la del niño, embestido de una sapiencia mesiánica, listo para cambiar el mundo venidero; cuestión que ya lo había aludido. Pues:

la figura del niño, como también demuestra M. H. Abrams, implica un patrón teológico. Al recobrar 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» (Santí 1984: 818).

Por eso, en la *poiesis* de muchos autores del XIX, incluyendo a José Martí, el niño es el germen de un proyecto, en especial, aquel que no solo conoce su tiempo sino la realidad de sus países y del mundo: su consigna es ser el guía del “hombre natural”. Su recurrencia es constante en muchos versos; de igual manera pasa con las metáforas que emplean al niño de treno. Por ello, la refracta y elogia, en especial, cuando desea poner hincapié en un estado puro y casto en sí, entonces, el niño aparece cerca o en los brazos, o compara algunas partes de su cuerpo –manos– con las de esta imagen para resaltar lo angelical, así escuchamos:

Es de inefable

12 Así leemos esta misma figuración en los versos de poetas posteriores: Aurora Estrada i Ayala, César Dávila Andrade.

amor del que yo muero, —del muy dulce
menester de llevar, *como se lleva*
un niño tierno en las cuidadosas manos,
cuanto de bello y triste ven mis ojos.¹³

(98; énfasis añadido)

Incluso, resalta el afecto del niño hiperbólicamente, cuyo beso lo sentirá aun luego de su muerte:

Un niño, de su cariño
me dio un beso tan sincero
que al morir, si acaso muero,
sentiré el beso del niño.

(481).

El hijo propio

Así, cuando se refiere a la imagen del hijo propio despliega una riqueza expresiva inigualable y se convierte en el centro de su poetizar, al punto que le dedica un poemario completo – *Ismaelillo* (1882), ya aludido líneas arriba–; es tal su obsesión que hay poemas no incluidos en aquel texto, pero que obedecen a esa misma temática y han quedado como parte de otros poemarios, por ejemplo, en *Versos sencillos*, en la estrofa:

Oigo un suspiro, a través
de las tierras y la mar,
y no es un suspiro, –es
que *mi hijo* va a despertar

(168; énfasis añadido)

Así, podemos leer en el poema “El pecho lleno de lágrimas” (398), la voz poética se describe similar a un sobreviviente, donde sus “flacos brazos” ya no tienen “brío” y, entonces, rememora la imagen de su hijo, imbuido del poder de consolar, que lo asiste incorpóreamente; por ello,

¹³ Ejemplo también usado en las feminizaciones, para ponderar el amor filial sobre el erótico.

contesta su pregunta: ¿A quién volveré los ojos? Aquí, la respuesta que anula esa pregunta retórica, pone al hijo ausente como el motor de vida: “¡A mi hijo!”. Es su presencia que mueve el espíritu del padre para luchar contra la pasión erótica-mortal, sintetizada en “dos brazos mórbidos / a enlazar mi cuello frío”.

En otros poemas resalta la calidad de hijo y la del “niño” salvador, entonces, leemos: “Bien solitario estoy, y bien desnudo, / pero en tu pecho, oh niño, está mi escudo (“¡Oh nave, oh pobre nave!”); en una bella metáfora de la vida, vuelve a incidir en el poder del hijo: “Y yo, en medio a la obra muerta, / vivo, de mi hijo en las alas! (“A bordo”); idea similar está en

¡Bien vengas, mar!
te espero altivo; si mi barba toca
tu ola voraz, ni tiemblo ni me aflijo:
alas tengo, y huiré: ¡las de mi hijo!

(221-222).

En “¡Amor! Oh: sí tú eres” (2013: 522), el niño propio, incluso, es el vencedor de Cupido, que tienta a la voz poética con el deseo y el Amor carnal, pero el rechazo se da cuando el yo lírico, le asevera “Yo tengo ahora / otro niño, niño. En consecuencia, este libro es:

lo que significa un niño para su padre. 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» [...], 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 más bien de que el prólogo dramatiza una tensión entre este mundo lírico y el mundo moral del padre. (Santí 1984: 816).

Aquí, la preocupación de la voz poética es delinear la imagen amada de un hijo ausente, cuya evocación es el detonador de sus sentimientos de amor y fortaleza, ya que recurre a la simbología mesiánica del niño: tópico muy utilizado en el XIX. Esta misma idea la reitera en un fragmento no incluido en poemario alguno:

¡Hijo! –Como las hojas de los árboles

Al sol que nace con amor se vuelve,-
¡Las fuerzas todas de mi vida piden
amparo a ti!-

(390)

Igualmente, en este garante proyectará una alusión a un hijo simbólico, uno relacionado con el redentor de la Patria y del futuro, que incluso se convierte en el defensor del padre por su calidad de “puro”, así lo explicita en estos versos de “Flores del destierro”: “Y yo en medio a la obra muerta, / vivo, *de mi hijo en las alas!*” (222; énfasis añadido)

Asimismo, este eventualmente es cercano a lo que la voz poética concibe como el padre de la Nación futura con todos los aprendizajes necesarios para ejercer de guía o líder y que yo lo he relacionado con las cimientos de un plan por crear un ciudadano particular, que pocas veces ha sido mencionado por la crítica; pues han apartado a la lírica de este anhelo fundacional; Este “hijo”, que es el poseedor de la “inteligencia”, es el mismo mencionado en “Nuestra América” y es aceptado por el “hombre natural”: luego de una educación también evolucionaría hacia un nivel “superior”, donde está aquel que solo tiene la metonimia del dueño del saber.

Esta intención por el mejoramiento del “hombre natural”, para la voz poética martiana no solo estaba en la prosa, sino en la poesía, ya que esta formaba pueblos y era más valiosa que otro tipo de escritura; por eso afirmaba:

¿quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes tan cortas de vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida. (Morales 2013: 10)¹⁴.

14 “Esta función utilitaria o didáctica de la literatura reaparecerá más tarde en su defensa de la poesía en su famosa crónica sobre Walt Whitman y gracias a esta función ajena completamente a la estética que le atribuye al texto, el escritor puede colocarse a modo de conciencia pública en el seno de la sociedad y llegar a ser un “doctor de almas”, según la frase de Enrique Rodó, capaz de aconsejar correctamente lo que era más importante hacer en cada caso” (Camacho 2013: 206).

Volvamos a la imagen del hijo propio. Si nos detenemos en su representación, este sujeto del enunciado demuestra una vitalidad suma; si recordamos la alusión a los otros hijos plasmados en esta lírica, todos estaban en agonía y muchos muertos; pues ese estado potenciaría el dolor y el amor, dos sentimientos imbricados que encomia la voz poética para el perfeccionamiento humano –su existencia– como lo aseveran Carlos Javier Morales en su obra imperdible *La poética de José Martí y su contexto* (1994) y, también está en el de Iván Schulman (1970). Mas cuando se refiere a este hijo, el yo lírico derrocha belleza en lo corporal y espiritual, porque le prelude un futuro fundacional¹⁵. Por lo tanto, su cromática no deja los colores claros e iridiscentes, así crea las metáforas tanto con flora como fauna, que en la simbología tradicional occidental está relacionada con los sentimientos castos y axiológicamente elogiados, así tenemos estos versos:

Tiene guedejas rubias,
blancas guedejas,
por sobre el *hombro blanco*
luengas le cuelgan.
Sus ojos parecen
estrellas negras:
vuelan, brillan, palpitan,
relampaguean!

(59; énfasis añadido).

Un *niño* que me llama
flotando veo."

(62; énfasis añadido).

15 Si tomamos esta imagen del niño, este difiere de aquel usado en sus Crónicas y dadas a otra clase social, la indígena. Para el indígena está una ubicación victoriana, donde su ser estaba en un estadio primitivo – casi salvaje– de la civilización humana, por lo tanto, estaba necesitado de crecer y llegar a la adultez. Para ello requería de un “padre caritativo que le trajese la bendición de la civilización” (Camacho 2013: 21). Este argumento era el defendido en el XIX y originó el “paternalismo” y la “infantilización” de algunas razas; este presupuesto era defendido tanto por el positivismo como el liberalismo. Aunque el primero no abogaba por ese mejoramiento que sí lo creía el otro. Si notamos estas dos perspectivas sobre la niñez coexistían, mas, la una era defendida en la estética y la otra servía para regir las relaciones humanas y sociales: lo real versus lo idílico como asevera Sylvia Molloy en su artículo “Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman” (2012).

¡Sus dos *pies frescos!*

[...]

sus pies *pequeños,*
dos pies que caben
en solo un beso!

(63; énfasis añadido).

Brilla el plumaje
que baña en *áureas tintas*
su *audaz semblante.*

(67; énfasis añadido).

Asimismo, los espacios ya no se refieren a los de las idealizaciones, donde lo campestre procuraba una naturaleza idílica y solo existente en los textos, pues, en la realidad, la Naturaleza estaba para temerla; por lo tanto, para aniquilarla y dominarla a través de la explotación defendida en las “sociedades modernas” y capitalistas-“liberales” (Camacho 2013: 226). En este poemario, la escenografía tiende a preferir los lugares cerrados y en el hogar, es decir, aquellos que han sido signados como femeninos y que resaltan la intención paterna por educar a su hijo; explicación que la puse líneas arriba.

A la par, esta invención del hijo u obsesión por presentarlo y representarlo, le hace convertirlo en “su musa” y así romper con una tradición simbólica venida desde los griegos, donde este personaje era femenino, abstracto y estético (Peluffo y Sánchez Prado 2010: 290), entonces, vemos una nueva construcción:

¿Mi musa? Es un diablillo
con alas de ángel.

¡Ah, musilla traviesa,
qué vuelo trae!

[...]

Ven, y de beso en beso
mi mesa asaltes:—

¡Pues esa es mi musilla,
mi diablo ángel!

¡Ah, musilla traviesa,
que vuelo trae!”

(64-69).

En sí, es tal la veneración y las constantes demostraciones de afecto a este garante que, muchas veces, es evocado como fuente de fuerza y lucha; así lo explicita en “Amor errante”, donde a partir del vocativo “hijo” enumera un sinnúmero de hipérboles que cumpliría para acercarse a este y, así, alejarse “de los gusanos de las ciudades¹⁶” (73). Incluso, esta presencia le lleva a hacer hablar a la muerte en “Canto de otoño”: “¡Cesa! ¡Calla! ¡reposa! ¡vive!: ¡el padre / no ha de morir hasta que a la ardua lucha / rico de todas armas lance al hijo!-” (102) . Su amor hiperbólico aun lo trasluce en actos de trastrocamientos del orden lógico; esto lo idea, cuando lo hace su amo, o con más incidencia cuando acentúa la pérdida de la masculinidad y se compara –o adquiere– características femeninas, pero nunca su virilidad.

Conclusión

En este trabajo he analizado las diferentes figuraciones que la voz martiana crea para referirse tanto al padre como al hijo; dos imágenes que se relacionan más con el ámbito privado; cuestión que no ha sido una preocupación en los acercamientos que se ha efectuado al respecto de esta voz poética, puesto que lo que ha primado, en la crítica, es cimentar su presencia pública. Igualmente, la imagen del hijo más ha sido tema de estudio de un solo poemario y no en toda la poesía martiana, donde he demostrado que existen variantes; algo con lo cual este trabajo aporta.

En cuanto a la figuración de *padre* para sí, la voz poética martiana readopta la idea del *pater familia*, que había sido cimentada en el imperio romano, que dependía de un presupuesto republicano, donde él ejercía de centro, porque él estaba más relacionado con lo ontológico y con la designación de persona (libre y participante), era el que podía considerarse como ciudadano, es decir, el que ejercía el poder en la comunidad; asimismo, dentro de la imaginería y tropología martianas se interrelacionan con la idea propugnada en las sociedades fraternas y

¹⁶ La ciudad tiene un sema negativo en esta voz poética, que añora la naturaleza idílica.

filiales, donde todos serían iguales para trabajar en la perfectibilidad humana. Por ello, los padres debían ser un modelo de virilidad, que no solo incluía lo del *pater familia* –la imagen del héroe que estaba listo para la guerra–, sino que imbricaba lo sentimental, amoroso y lúdico, que se activaba con la presencia del hijo; por lo tanto, completaba su labor no solo al mantenerlo, sino al educarlo, pues su lugar no solo estaba en el exterior para subsanar el tiempo en crisis, también lo estaba en el hogar, donde lo adiestraba con la virilidad, la inteligencia y el valor; en sí, defendía que lo “sabio está en prever” (Martí en Camacho 2013: 219).

Para el hijo, estaban puestas todas las esperanzas relacionadas con su potencialidad solo adquirida gracias al intercambio paterno; su función era convertirse en el continuador de los ideales iniciados por el padre; su educación no estaba en los libros sino en la realidad vivida, que en su caso era luchar y entrenarse en la acción –lo bélico–; incluso, en una proyección de líder y de ser superior, por eso, él debía “domar” y “ganar” en la guerra. Por consiguiente, ser la inspiración de los padres; por ello, lo transmuta en su musa y en su padre, porque le profetisa tanto la inteligencia acorde con la realidad y el sitio superior (doble poder: razón y fuerza). Era, así, el futuro héroe mesiánico, el Adán o Jesús de su República. No es ilícito, entonces, relacionarlo con aquella “inteligencia superior” que aparece en “Nuestra América”, que sería el guía y que tendría el respeto del “hombre natural”; es decir, el oriundo americano –indígena– y los que se sumaría –negro y extranjero– con la aceptación de la “educación”, la “civilización”, para de ese modo seguir el camino de la perfectibilidad, en fin, la participación en la nueva comunidad o hermandad: la asimilación.

Así, dentro de la cosmovisión martiana este binomio está interrelacionado con una meta comportamental que incide en la mente de los lectores, que identificados con un aprendizaje existente podían reconocerse en uno o en otro papel. Sin embargo, esta aparente decisión estaba inserta en una narrativa propia de las sociedades patriarcales o, como lo ha deconstruido Jacques Derrida, *logocéntricas*, donde existe un dador atemporal que clasifica los cuerpos de manera binaria para mantener el poder, incluso, en aquellos puntos vendidos con apariencia de procuradores de la resistencia.

Por lo tanto, para el siglo XIX, el dador filtrado en la lengua y en el mundo simbólico procuraba para estas imágenes una intención para que cumplieran con una propuesta

aleccionadora, que estaba velada en los proyectos de nación y que proliferaron en esos años para la formación de las nuevas repúblicas latinoamericanas que, después, de la independencia buscaban su emancipación cultural, mas, esta estaba de mano de una clase, una raza, un género, que ejercía su poder y sus elecciones, donde no había un despido de los presupuestos eurocéntricos, sino una reactualización de los mismos con otra terminología. En sí, los deseos liberales buscaban la reeducación del sujeto central de esos estados utópicos, donde el que ejercía de centro decidor era el masculino, por lo tanto, la incidencia estaba direccionada hacia aquellos participantes.

Bibliografía

- A'Lmea Suárez, Rosario de Fátima (2017). "Las feminizaciones en la poética martiana". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica literaria*, III (5): 34-48.
- Arenal, Concepción (2015). *Obras de Concepción Arenal*, Biblioteca de Grandes escritores, Iberliteratura.
- Bartra, Roger. (2011). *El mito del salvaje*, México, FCE.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Camacho, Jorge (2013). *Etnografía, política y poder en el siglo XIX: Martí y el indígena*. University of North Carolina.
- Darío, Rubén (1986): "Canción de otoño en primavera", *Poesía (Vol. II)*. Caracas, Ayacucho: 36-38.
- Derrida, Jacques (1967). *De la Grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit.
- . (1998). *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta.
- Díaz Quiñonez, Arcadio (2003). "Martí: las guerras del alma". *El arte de bregar: ensayos*. San Juan, Callejón: 255-279.
- Espósito, Roberto (2011). *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires, Amorrortu.
- González Pérez, Aníbal (1987). *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos.

- González Stephan, Beatriz (2010). "Héroes nacionales, Estado viril y sensibilidades homoeróticas". Peluffo y Sánchez Prado (eds.). *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert.
- Henderson, Gretchen (2018). *Fealdad. Una historia cultural*, Madrid, Turner.
- Jiménez, Jorge Olivio (1993). *La raíz y el ala*, Valencia, Pre-textos.
- Lugo-Ortiz, Agnes (2010). "Sobre la poética de la violencia en Martí". Cabezas, A. (ed.). *Una ventana a Cuba y los estudios cubanos*, San Juan, Callejón: 243-258.
- Martí, José (1965). *La edad de oro, Obras completas*, vol. 18, La Habana, Editorial Nacional de Cuba.
- . (2012). *Escenas norteamericanas*, Buenos Aires, Corregidor.
- . (2013). *Poesía completa*, Madrid, Alianza.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Morales, Carlos Javier (1994). *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum.
- Morán, Francisco (2014). *Martí, la justicia infinita: notas sobre ética y otredad en la escritura martiana (1875-1894)*, Madrid, Verbum.
- Peluffo, Ana (2005). "Homo-sentimentalismo, fraternidad y lágrimas en José Martí". Greeley, Colorado: University of Northern Colorado. Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1403118> Último ingreso 10/04/2020.
- Peluffo, Ana y Sánchez Prado, Ignacio (eds.) (2010). *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert.
- Pujol, Louis (1989). *Tres visiones del amor en la obra de José Martí*, Barcelona, Vosgos.
- Santí, Enrico Mario (1986). "Ismaelillo, Martí y el modernismo". *Revista Iberoamericana*, 137: 811-840.
- Rama, Ángel (2002). *La ciudad letrada*, USA, Ediciones de norte.
- Román, Daniel (1993). *Los seis grandes errores de Martí*, Miami, Universal.
- Schopenhauer, Arthur (2011). *El arte de tratar con las mujeres*, Madrid, Alianza.
- Schmidt, Friedhelm (ed.). (2003). *Ficciones y silencios fundacionales*, Madrid, Iberoamerica / Vervuert.
- Schulman, Iván (1970). *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos.

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez. Universidad Andina Simón Bolívar (Quito-Ecuador). Poeta, ensayista e investigadora de poesía, literatura ecuatoriana e hispanoamericana y de análisis del discurso (género). Últimas publicaciones: *Interpretaciones literarias. Lecturas desde la Mitad del mundo* (2019, Prosa: Buenos Aires), *Homo sapiens sapiens* (2019, El Ángel: Quito), “El niño como símbolo mesiánico en dos poetas: José Martí y Aurora Estrada i Ayala” en *Memorias de Literatura Pablo Palacio* (2019, CCE núcleo de Loja), Poemas en *Antología de poetas en Paralelo Cero* (2020, El Ángel: Quito). Selección poética finalista en la edición digital *Jardín de figuras abiertas* (2020, Bitácora de vuelos: México).