

# 41

## EL TRABAJO ARTÍSTICO CON LOS CUERPOS EN EL POEMARIO ISMAELILLO, DE JOSÉ MARTÍ

### THE ARTISTIC WORK WITH THE BODIES IN THE ISMAELILLO POEM, BY JOSÉ MARTÍ

Azalea de la Caridad Santos Pulido<sup>1</sup>

E-mail: [aspulido@ucf.edu.cu](mailto:aspulido@ucf.edu.cu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7376-3266>

Eimy Fuentes Leandro<sup>1</sup>

E-mail: [efleandro@ucf.edu.cu](mailto:efleandro@ucf.edu.cu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9244-6741>

<sup>1</sup> Universidad de Cienfuegos "Carlos Rafael Rodríguez" Cuba.

#### Cita sugerida (APA, séptima edición)

Santos Pulido, A. C., & Fuentes Leandro, E. (2020). El trabajo artístico con los cuerpos en el poemario Ismaelillo, de José Martí. *Revista Conrado*, 16(73), 312-319.

#### RESUMEN

Dentro de la poesía en verso del Apóstol, el trabajo artístico con los cuerpos deviene elemento esencial de su poética para la configuración de sujetos y la generación de sentidos. Por tanto, se propone un acercamiento al tratamiento del cuerpo y sus connotaciones simbólicas en la poesía de Martí mediante el análisis del poemario Ismaelillo

#### Palabras clave:

Poesía, José Martí, cuerpo, connotaciones simbólicas, Ismaelillo.

#### ABSTRACT

Within the poetry of José Martí, the artistic work with the bodies becomes an essential element of his verses with the intention of configure subjects and to generate diverse senses. Therefore, the present investigation presents a view of the treatment of the body and its symbolic connotations in the poetry of Martí through the analysis of the poetry book Ismaelillo.

#### Key words:

Poetry, José Martí, body, symbolic connotations, Ismaelillo.

## INTRODUCCIÓN

En los versos martianos se advierte su alma de maestro, su intención clara de transmitir conocimiento que se deriva directamente de sus experiencias e interpretación del mundo, unido a sus posturas éticas y morales. Por tanto, son numerosos los estudios que abordan su obra poética, así como también son múltiples los enfoques investigativos aplicados a su literatura. Dentro de dicha multiplicidad, resalta pues la ausencia de estudios que se centren en el tratamiento del cuerpo dentro de su producción literaria en general, y la poesía en particular.

Dentro de la poesía en verso del Apóstol, el trabajo artístico con los cuerpos deviene elemento esencial de su poética para la configuración de sujetos y la generación de sentidos. Su poesía, en la que supo interrelacionar tan sutilmente lo subjetivo a lo objetivo, se abre no solo a la espiritualidad, sino también al cuerpo como elemento integrante y fundamental del ser humano. Abarca una increíble variedad en la creación de significados, que van desde el efectismo escatológico, que busca impresionar al lector, hasta la configuración del sujeto femenino y de la tipología del amor carnal. Por tanto, el cuerpo se emplea como recurso recurrente, ya sea a través de la mención directa a elementos constitutivos del mismo o a procesos o acciones relacionados con la corporeidad (el beso, la mirada, la gestualidad, el movimiento, el vestuario).

Al realizar el análisis de los poemas martianos es necesario tener en cuenta su condición humanista, según la cual el idioma y su manejo son casi sagrados y deben emplearse, pues, con la reverencia que merecen. El Martí intelectual nunca escribió palabra en vano, y aunque existe una división o distancia necesaria entre el autor y el escritor real, los desdoblamientos ficticios del sujeto lírico en los poemas martianos mantienen esa premisa.

Teniendo en cuenta lo anterior, no resulta desacertado atribuirle una total intención y dimensión estética al manejo del cuerpo en la poesía del Apóstol. Aunque los estudios referentes a la temática corporal cobran auge a partir del siglo XX, se ha comprobado que cada sistema de pensamiento la ha interpretado según los presupuestos teóricos en boga en el contexto histórico. De ahí se deduce que Martí, modernista en ciernes, no se vio ajeno a su tratamiento y a la influencia imperante del romanticismo y los cánones occidentales en la creación de sus poemarios; por supuesto, desde una estética de creación muy particular, según la cual dichos cánones son interpretados a su manera y, en ocasiones, entredichos. No obstante, prima una postura tradicionalista en la mayoría de los casos.

El estudio de la temática corporal y los sentidos que esta genera en su poemario se hace pertinente debido a la escasez de trabajos previos que aborden la obra martiana desde esta perspectiva, ya sea en prosa o en verso. Por tanto, un acercamiento al tratamiento del cuerpo y sus connotaciones simbólicas en la poesía de Martí constituye una propuesta de análisis novedosa, que desentraña nuevos elementos aportadores a su poética.

A lo largo del análisis realizado se consideró que la relación cuerpo-cultura reviste gran importancia en el análisis del mundo del cuerpo en la literatura, de manera general, y en el de la obra martiana específicamente, pues demuestra que a través del aspecto corporal se nos expone todo un universo de significaciones que se basa en las concepciones éticas, morales y culturales del autor, en este caso José Martí, así como en sus experiencias de vida; es decir, cada parte del cuerpo posee un sentido especial, se convierten en signos muy específicos empleados a cabalidad por el escritor.

Luego de consultar todo el universo de la poesía martiana, el análisis se centra en el poemario del Apóstol que emplea con mayor recurrencia la utilización artística de los cuerpos en la generación de sentidos el *Ismaelillo* en 1882. Dicho poemario adquiere prioridad al ser el primero de las dos únicas producciones poéticas completas que publicó el mismo Martí, lo cual evita trabajar con poemas que contengan fragmentos elididos o cualquier otro aspecto que pueda, en manera alguna, oscurecer el sentido del texto poético. También su análisis resulta singular debido a la configuración dispar que desde el punto de vista corporal caracteriza al sujeto lírico y al infante idealizado. Se analiza la casi totalidad de los poemas que contiene *Ismaelillo*, con la sola excepción de *Rosilla nueva* al ser el único que no contiene alusión de ningún tipo a la temática corporal. Se analizarán, teniendo en cuenta la semiótica y la morfología del cuerpo, aquellos poemas de *Ismaelillo* que mencionen explícitamente algún componente corporal, en aras de apreciar su riqueza significacional.

Entre los estudios más destacados dentro de la semiótica del cuerpo, se encuentran las precisiones realizadas por José Enrique Finol con su concepto de *corposfera*, quien sostiene que el cuerpo significa, incluso cuando dicha significación no se realiza de manera consciente (Finol, 2010).

En el 2014, propone una serie de alternativas complementarias a la propuesta teórica anterior, cuya finalidad es esbozar una cartografía del cuerpo que debería incluirse dentro de la semiótica corporal. Una de las áreas fundamentales que establece es una morfología del cuerpo, donde plantea que *es posible segmentar el cuerpo al*

*menos en tres niveles generales: alto, medio y bajo; cada uno divisible, a su vez, en anterior, posterior y lateral. Esos niveles implican una serie de significaciones de base, relativamente estandarizadas en cada cultura, que sirven para la formación/generación de nuevas significaciones* (Finol, 2014).

1. Nivel alto: Comprende la cabeza, divisible en anterior, posterior y lateral. Aquí entran a jugar elementos sueltos como la construcción literaria del rostro y otros como los ojos, generalmente asociados a la mirada, y la boca en conjunto con el beso.
2. Nivel medio: Se trabaja esa zona anatómica entre el cuello y la cintura, espacio en el cual es importante destacar los hombros, los brazos, las manos, el torso, el cuello y la cintura propiamente dichos. Todos estos componentes pueden, igualmente, ser vistos desde sus ángulos posterior, anterior y lateral.
3. Nivel bajo: Compuesto por caderas, piernas y pies. Se trata de una zona que está asociada con diversas representaciones.

Esta área de la cartografía del cuerpo y la sintaxis corporal, se apresta al manejo de la configuración estética de la corporeidad en la poesía martiana, pues nos permite apreciar, a grandes rasgos, cuáles son los principales componentes del cuerpo que Martí emplea en sus versos y qué significados fundamentales les atribuye, o genera a partir de los mismos en la configuración del sujeto lírico y de la idealización del infante. Por tanto, dicha propuesta de organización teórica por niveles perteneciente a la morfología del cuerpo será la utilizada en la presente investigación, al garantizar el ordenamiento de los numerosos sentidos que pueden derivarse del cuerpo como signo.

## DESARROLLO

Históricamente, el deseo del hijo y su representación simbólica a través del cuerpo han estado ligados, en mayor medida, a la figura femenina en la maternidad real, simbólica o imaginaria. Para el hombre, este deseo de hijo no es el pasaje obligado de la realización de su masculinidad, ni siquiera de su paternidad. José Martí subvierte esa postura preconcebida al dar a luz, a través de su pluma, a un poemario tan sensible como dedicado, que se convierte en su herencia intelectual, ética y moral al hijo cuya crianza ha desatendido en busca de un bien mayor.

Por tanto, cada poema, imagen, idea y símbolo que pueblan las páginas de *Ismaelillo*, no hacen más que reafirmar la importancia que le concede a la paternidad, a ese deber para con el hijo y su educación, su formación como ser humano. En este poemario, Martí deviene maestro de su niño, pero su acción transformadora a través del

lenguaje va mucho más allá, hasta la totalidad de hijos e hijas de su Patria, hacia el pueblo de Cuba en general. Tal es la trascendencia de *Ismaelillo*, el regalo más grande que un padre puede dar a su hijo.

La ausencia del ser querido, que le afecta tanto, se expresa en el poemario a través de la nostalgia, en la descripción física de un niño que al ser tan pequeño no posee aun características morales que lo definan. El cuerpo, pues, se convierte en la única arma que posee Martí para describir y mostrar su anhelo por el hijo; se regodea en la descripción física para, a su vez, filosofar acerca de los valores morales que desearía inculcar en persona. Se quiere transmitir un ideal, más allá de un nombre. El cuerpo deviene receptáculo de valores más que de genética.

Si se realiza un recorrido descendente por los diversos elementos integradores del cuerpo que Martí trabaja explícitamente en sus poemas, salta a la vista el contraste que, poco a poco, se va estableciendo entre la configuración corporal del sujeto lírico y la del hijo al que está dedicado el poemario. A través del análisis de la morfología corporal, se demuestra que los sentidos que el cuerpo genera van elaborando toda una representación de ambos sujetos, idealizada en el caso del hijo y depauperada en el del padre.

La **frente** es el primer elemento corporal, desde una perspectiva descendente, que aparece representado en este poemario. La elección de adjetivos resulta crucial a la hora de llevar a cabo un análisis de significaciones; en ese sentido, nos encontramos ante un sujeto lírico de **frente pálida** (Martí, 2007), cualidad que connota cansancio y que pudiera asociarse a la lividez. Tal es la primera imagen física que nos llega del Martí configurado como yo poético. No obstante, la impresión inicial no perdura mucho, pues en el próximo poema se trasluce una voluntad arrolladora: “¿*Qué la iracunda / Voz de huracanes? / A éstos- ¡la frente / Hecha a domarles!*” (Martí, 2007, p. 24)

Los elementos naturales, de esta manera, deberán doblegarse a una fuerza interior más poderosa que cualquier debilidad física, y quien antes traslucía cansancio ahora es la imagen de la dominación. Es esta la primera alusión a la contradicción alma/cuerpo que se reiterará en otras ocasiones. La frente es pálida, refleja un padecimiento de origen físico que se contrapone a la fortaleza interna que ha de desplegar ante las dificultades. Paradójicamente, su cualidad de **pálida** también puede responder a causas de origen interno, por lo que el cuerpo no solo se opone al alma, sino que en ocasiones es, de cierto modo, expresión de la misma.

Muy ligado a la frente aparece el **ceño**, manifestación de carácter gestual que expresa desaprobación y enfado.

Quien lleva a cabo la acción es ahora el hijo, y la frente anteriormente poderosa del Maestro, que se enfrentaba a las fuerzas de la naturaleza, se doblega ante el pequeño y reconoce que “Si el ceño frunce, temo”. (Martí, 2007); muestra de la veneración que el padre siente por el hijo, presto a enmendar cualquier acción que no le complazca.

La cultura occidental tiende a privilegiar el sentido de la vista, mientras que la aproximación olfativa, táctil y acústica se trabaja en menor medida (Corrales, 2008). Lo ocurrido es que la distancia física y la mirada han sido puestas por encima de cualquier otro sentido, hasta tal punto que nuestras experiencias corporales están reducidas, en la mayoría de los casos, al sentido de la vista. Los **ojos**, y con ellos la mirada, poseen un enorme potencial comunicativo que es aprovechado por el Maestro en la configuración del padre y del hijo, fundamentalmente mediante la utilización de la metáfora. Se muestra así el alma del pequeño a través de lo que para el padre comunica su mirada; un alma que rebosa vida, que palpita, que brilla<sup>1</sup>: “Sus dos ojos parecen / Estrellas negras: / ¡Vuelan, brillan, palpitan, / Relampaguean!”. (Martí, 2007, p. 13)

La imagen del relámpago, con sus implicaciones de ímpetu, estruendo y fuerza, se repite posteriormente cuando el sujeto lírico reflexiona con total convencimiento: “Yo sé que tus dos ojos / Allá en lejanas / Tierras relampaguean”. (Martí, 2007, p. 23)

Si por un lado los ojos y la mirada configuran ciertas cualidades del hijo, también mediante el sentido de la vista el padre le aporta nuevos significados. No se trata solo de lo que la mirada del pequeño expresa según el padre, sino de lo que él mismo interpreta, de su percepción personal que ya no es la imagen descrita proveniente del hijo; es, más bien, la significación que tiene para su alma el observar su llegada. La llegada del pequeño presupone, una vez más, luz de estrella<sup>2</sup> en la vida de Martí. “Tal es, cuando a mis ojos / Su imagen llega, / Cual si en lóbrego antro / Pálida estrella, / Con fulgor de ópalo / Todo vistiera”. (Martí, 2007, p. 14)

Por último, el sujeto lírico comenta su capacidad de *soñar con los ojos abiertos* (Martí, 2007, p. 15). De ahí se interpreta que los ojos no se convierten en cárcel del sueño, en evasión, sino que la realidad equiparable a la razón que se filtra a través del sentido de la vista no es impedimento para los deseos y esperanzas del sujeto lírico.

Las **mejillas**, al igual que la primera significación de la frente, revelan un sujeto lírico agotado, que muestra

<sup>1</sup> El brillo puede asociarse a la luz, que como símbolo al que recurre Martí en numerosas ocasiones nos remite a la pureza.

<sup>2</sup> La estrella es otro símbolo martiano recurrente en sus poemarios.

claras señas de un envejecimiento prematuro. El adjetivo **secas** se emplea en dos ocasiones para describirlas, y en el primero de los ejemplos muestra una vez más la dicotomía alma/cuerpo presente en sus versos, pues a la cualidad de **seco**, sin agua ni humedad, con menos hidratación de la necesaria si se refiere a la piel, se oponen las lágrimas suaves que provee el espíritu: “Mi espíritu encendido / Me echa a raudales / Por las mejillas secas / Lágrimas suaves”. (Martí, 2007, p. 18)

Aunque el cuerpo esté seco, privado del líquido vital para la vida, el espíritu lo humedece, le otorga lo necesario para continuar. Las penalidades que el cuerpo sufre son refrenadas, pues, por la fuerza interna: “Mis dos mejillas / Secas y exangües, / De un beso inmenso / Siempre voraces!”. (Martí, 2007, p. 24)

Degradado, con poca sangre, sin fuerzas, muerto o sin vida son algunas de las acepciones del adjetivo **exangües**. Tan solo un adjetivo referido a las mejillas nos crea toda una representación simbólica del sujeto lírico, cuya descripción, aunque referida a un componente del cuerpo en específico, lo dota de una imagen corporal ya establecida en su totalidad; la cualidad se va a extender a todo el cuerpo. Resalta además el adjetivo **voraces**, que denota hambre por una caricia, lo que se traduce en soledad extrema del sujeto lírico.

Los **labios** aparecen asociados a la idea del beso como complejo significacional. Si antes las mejillas ansiaban un beso inmenso, puro (pues se refería al hijo), los labios serán el vehículo para obtener esa pureza. La acción de **cansarlo** es más bien un reclamo, un pedido del sujeto lírico que se halla en estrecha relación con las **mejillas voraces**: el cansar los labios a besos remite a hartarse, acción que se lleva a cabo cuando se ha padecido de un hambre o, en este caso, soledad extrema: “¡Vaso puro de nácar: / Dame a que harte / Esta sed de pureza: / Los labios cánsame!”. (Martí, 2007, p. 19)

El beso expresa todo un dominio semiótico que permite ubicar una función clara emparentada con las prácticas y relaciones más cotidianas, y su sentido simbólico enuncia todo un abanico que va desde el amor hasta la traición y la hipocresía en una clara alusión judeo-cristiana (Finol, 2010). Siguiendo esa línea, los labios adquieren su connotación erótica más tradicional en los siguientes versos, ya como medio de transmisión de lo pecaminoso: “En los dos labios muérdeme: / Sécame: ¡máñchame!”. (Martí, José, 2007, p. 25)

Encontramos por último en el nivel alto corporal una referencia a la construcción artística del **rostro**: “Cual, de mujer, mi rostro / Nieve se trueca”. (Martí, 2007, p. 14).

Nótese que se refiere a la acción de empalidecer y que atribuye esta reacción física a un temperamento femenino, a pesar de que ya describió en una ocasión su *frente pálida*. Si se tiene en consideración la formación patriarcal que recibió Martí, resulta claro que asocia empalidecer a un temperamento débil y fácilmente impresionable, características de la configuración del sujeto femenino en sus poemas. No obstante, no deja de atribuirse dicho comportamiento al disgustar a su hijo.

En un nivel corporal medio, encontramos descrito tanto el **cuello** del padre como del hijo. En el caso del sujeto lírico (padre) utiliza los adjetivos *pálido* y *frágil* en un mismo poema (Martí, 2007) pero en diferentes contextos. Cuando los brazos que lo rodean son de mujer, el cuello se torna frágil, débil en cierto modo a las caricias físicas que recibe; cuando son los de su hijo, el cuello es pálido, que evidencia un trastorno más profundo, del alma.

En el caso del niño, si es ideal como criatura literaria, es plenamente real como ser viviente, y su condición física requiere ser expresada con imágenes específicas. Si el poeta se refiere a su hijo como *diablillo*, no olvida hablarnos de su cuello, “en que la risa / Gruesa honda hace” (De Armas, 1981). Esta referencia, más que gestual, es casi fisiológica al referirse al movimiento que produce la risa en el cuello. El tratamiento del cuerpo condensa lo objetivo dentro del poemario.

El **hombro** se convierte en refugio para el hijo. Es en él donde siente su presencia a toda hora, una presencia que es especial tanto que es solo para sus ojos: “Ved: sentado lo llevo / Sobre mi hombro: / ¡Oculto va, y visible / Para mí solo!”. (Martí, 2007, p. 25)

El sentido de la vista también se muestra hondamente relacionado a este fragmento, en su juego que remite a lo visible y lo oculto, aunque en este caso el sujeto lírico ve con los ojos del alma. Mas es el hombro quien adquiere una significación especial al ser el lugar desde donde lo acompaña el recuerdo de su hijo querido. Esa presencia invisible le otorga *fuerzas de Atlante* (Martí, 2007, p. 18) ante toda adversidad, que le permiten, a su vez, transportar ahí sentado a su hijo a través y para protegerlo del *mar sombrío* (Martí, 2007, p. 21). Se construye una imagen artística símbolo de fuerza y soporte.

Los **brazos**, en *Ismaelillo*, presentan tres connotaciones fundamentales. Por un lado, encontramos los brazos de mujer, estrechamente vinculados al deseo carnal. En sus versos adquieren un trasfondo erótico, capaz de hacer *floreecer* el cuerpo, de *abrirlo* al placer embriagante. Esos versos, aunque breves, son unos de los más sensuales del poemario: “*brazo robustos, / Blandos, fragantes; / Y sé que cuando envuelven / El cuello frágil, / Mi cuerpo,*

*como rosa / Besada, se abre, / Y en su propio perfume / Lánguido exhálese”*. (Martí, 2007)

A pesar de la sensación física y, evidentemente, placentera que dichos brazos producen en el sujeto lírico, el alma del padre se revela ante ella en presencia de otros brazos, cuya significación es más profunda e importante, no ya para su cuerpo, sino para su alma: “¡Y yo doy los redondos / Brazos fragantes, / Por dos brazos menudos / Que halarme saben, / Y a mí pálido cuello / Recios colgarse”. (Martí, 2007)

A los brazos *robustos, redondos y fragantes* del sujeto femenino, se oponen los *menudos*, pequeños brazos del hijo. El padre, pues, gustosamente *aleja de sí por siempre* (Martí, 2007, p. 15) a los placeres terrenales para enfocarse en aquellos que involucran un gozo espiritual. Los brazos del hijo se convierten en un mantra capaz de alejar las *fieras penas* (Martí, 2007, p. 25) al rodear las sienes de su padre, quien, a su vez, observa con nuevos ojos sus propios brazos, que adquieren inestimable valor al convertirse en refugio del hijo, en *tregua al combate* (Martí, 2007, p. 19). El padre halla fuerzas de sustentación en la indefensión del niño.

La **mano** se muestra como vínculo entre el hijo y el padre. En cuatro versos Martí crea una imagen plástica, que muestra el desdoblamiento del carácter del sujeto lírico, su actitud respecto a la vida y en relación con su hijo: “Mi mano, que así embrida / Potros y hienas / Va, mansa y obediente, / Donde él la lleva”. (Martí, 2007, p. 13)

La mano que amansa es amansada por el niño, quien, a su vez, convierte sus propias *manecitas* (Martí, 2007, p. 23) en la razón diaria de despertar del padre, más poderosas que la luz del día o, al menos, de mayor prioridad para el sujeto lírico, cuya añoranza hacia el hijo se hace patente al utilizar las manos para indicar su deseo de una proximidad necesaria para poder tocarlo: “Pudiera con mi mano, / Cual si haz segara / De estrellas, segar haces / De tus miradas”. (Martí, 2007, p. 23)

La **espalda** recibe una ligera mención al ser concebida como *pavés* (Martí, 2007, p. 21) del hijo, lugar de apoyo, escudo protector capaz de resistir cuanto mal le amenace.

El **seno** adquiere en su poesía un matiz marcadamente interiorista, es casi un lugar más espiritual que físico, donde lo mismo se *fragua la luz del sol* (Martí, 2007, p. 18) que se contienen los recuerdos, la imagen del niño. Se le clasifica como *desnudo* (Martí, 2007, p. 22), descubierto, lo que puede equipararse a la pureza, a no tener nada que esconder. En el caso del hijo, es *incólume*, incorrupto, que no ha sufrido daño por los avatares del tiempo y de la vida, por lo que es contenedor de la risa, la alegría:

*“La risa, como en taza / De ónice árabe, / En su incólume seno / Bulle triunfante”.* (Martí, 2007, p. 19)

El único elemento mencionado en el nivel bajo son los **pies**. Los pies descritos en el poemario son los del hijo, de ahí que uno de sus calificativos sea *pequeños*. El juego con su hijo, en un momento tan familiar, convierte sus pies en *suave espuela*, ya que el pequeño lo cabalga como un jinete. La descripción de la escena en tiempo copretérito convierte los pies en un recuerdo punzante, en dicha evocada en un momento de nostalgia por el sujeto lírico: “Y yo besaba / Sus pies pequeños, / ¡Dos pies que caben / En solo un beso!”. (Martí, 2007, p. 16)

Los dos últimos versos constituyen una fórmula insuperable de expresar la correspondencia entre la fragilidad del niño y la ternura protectora que estas cualidades reclaman (De Armas, 1981).

Luego de concluido el análisis morfológico por niveles, se debe llamar la atención acerca de una serie de elementos relacionados con la corporalidad, pero que representan una arista más encaminada hacia lo fisiológico y menos relacionada con los límites corporales que se analizaron anteriormente.

En *Ismaelillo*, se va más allá del erotismo y la muerte asociados históricamente a los estudios de la corporalidad para llegar a la creación, la sangre nueva y pura en contraposición a los achaques del cuerpo del sujeto lírico. Por tanto, la **sangre** y las **venas** juegan su papel significativo cuando el hijo nace y se convierte en expresión nueva y esperanzada de su padre, reanima con su vigor y juventud lo que está ajado y maltrecho: “Su sangre, pues, anima / Mis flacas venas”. (Martí, 2007, p. 14)

El libro fue un segundo y nuevo engendramiento de la criatura, nacida ahora del padre, del amor y del dolor del padre en íntima y vivificante unión, de tal manera que, y en relación con lo visto anteriormente, la filiación espiritual del padre y del hijo lo es doblemente, por generación del cuerpo y según la del alma (De Armas, 1981). Con razón, al finalizar el poema, el sujeto lírico exclama enardecido: “¡Hijo soy de mi hijo! / ¡Él me rehace!”.

Uno de los límites corporales definidos por José Enrique Finol es la **piel**, como estructura que envuelve todo el cuerpo y que marca nuestra exterioridad en relación con las otras pieles y nuestra interioridad en relación con nosotros mismos (Finol, 2014). El sujeto lírico describe la suya como “la piel curtida / De humanos aires”. (Martí, 2007)

El adjetivo se convierte en vehículo de toda una visión, para darnos una apretada y sobria imagen que alude por igual a la crudeza de la vida, y a la capacidad de

resistencia que tal crudeza crea en el hombre, en una síntesis que hace posible conciliar el espanto de todo con la fe en la utilidad de la virtud (De Armas, 1981).

Destaca el hecho de que, en numerosas ocasiones, el Apóstol opte por el sustantivo **carnes** para referirse a su piel. Este término remite a un tratamiento escatológico de lo corporal, que, si bien aparece en múltiples momentos de su prosa, en el poemario analizado se trabaja de manera menos agresiva. Aunque, como se ha visto, el cuerpo del sujeto lírico está configurado de manera opuesta al idealizado del infante, hasta ahora las referencias remiten a un cierto deterioro o envejecimiento prematuro. Debido a esto, el contraste que la imagen brinda es más fuerte cuando: “¡Savia de rosa enciende / Las muertas carnes!”. (Martí, 2007, p. 15)

Carnes que han perdido hasta la cualidad más indispensable: la vida. Semejante, o incluso con un mayor impacto, ocurre cuando “los aires frescos / Limpian mis carnes / De los gusanos / De las ciudades”. (Martí, 2007, p. 23)

Los gusanos, asociados a la idea de su presencia en la carne, aportan a la imagen una mayor crudeza, que raya incluso en la representación de una carne en estado de putrefacción. La connotación negativa puede extenderse hacia un fragmento analizado anteriormente: “¡Tú, bella carne, / En los dos labios muérdeme: / Sécame: máchame!”. (Martí, 2007, p. 25)

El adjetivo *bella* asociado al sustantivo carne ofrece un contraste abrumador, que por lo impropio adquiere una significación especial. La bella carne es solo eso, bella desde el punto de vista físico. En los imaginarios corporales occidentales, la interioridad está opuesta a la exterioridad, pues sus significaciones hablan de dos micro-universos semióticos cuasi-autónomos, uno de cuyos modelos de realizaciones es el de la fealdad, en cuanto a la primera, y belleza, en cuanto a la segunda. Esta distinción se invierte radicalmente cuando se pasa de esa isotopía fisiológica a una religiosa, pues en esta última lo que importa no es la exterioridad, o la apariencia, sino lo interior, la espiritualidad (Finol, 2014).

En el ejemplo, la belleza exterior es tratada de manera escatológica, animalizada al ser descrita como carne, lo que presupone la importancia que el sujeto lírico le brinda al aspecto interior, a la espiritualidad. En ese sentido, una vez más José Martí se muestra partidario de una postura tradicionalista, en este caso con respecto a las connotaciones eróticas en el sujeto femenino.

Sorprende, pues, el cambio de sentido que adquiere la carne cuando se refiere al hijo: “¿Son éstas que lo envuelven / Carnes, o nácares?”. (Martí, 2007, p. 19)

La asociación al nácar suaviza la impresión e implicación que la carne ha poseído hasta el momento, pues remite a la blancura y brillo de la sustancia, cualidades que anteriormente han formado parte de la descripción física del niño.

La descripción del sujeto lírico como **hueso** es otro de los momentos en los que Martí apela a un tratamiento criatural, en cierto sentido: “¡Hete aquí, hueso pálido, / Vivo y durable!”. (Martí, 2007, p. 19). La dicotomía entre ser un hueso, imagen ligada generalmente a la muerte, y el hecho de estar vivo, se complementa a la durabilidad del hueso. El sujeto lírico llega a la concreción de una imagen depauperada, que juguetea en las fronteras de la vida y la muerte y aun así se las arregla para mantenerse en el mundo de los vivos.

Mención aparte merece el siguiente fragmento, en el que se advierte claramente la dualidad del cuerpo en contraposición al alma. Cuando la vista y el tacto, en conjunto con los adjetivos fulguran y abrazan, son los que dominan, el alma se hace la ciega y el cuerpo se independiza. El placer carnal, corporal, se desliga por completo de la espiritualidad: “Despierto está el cuerpo, / Dormida está el alma; / Los ojos fulguran, / Las manos abrasan”. (Martí, J., 2007, p. 28)

Martí no se propuso la sustitución del ser real por su figura literaria, sino que intentó volcar en *Ismaelillo* una potencia fecundante que solo a través de su entrega como imagen podía ser expresada (De Armas, 1981). Por tanto, numerosos fragmentos de sus poemas en los que el cuerpo juega un papel importante, necesitan ser analizados no por separado, según la metodología seguida hasta el momento, sino en su unión integradora para la formación de imágenes específicas.

Quizás el siguiente fragmento sea el que mejor representa la diferencia de configuración entre el sujeto lírico y el infante. Contrario a los analizados anteriormente, en este la descripción se generaliza al hombre como sujeto en su totalidad, y no se limita a la especificidad del sujeto lírico que puebla las páginas del poemario: “Pues ¿no saben los hombres / Qué encargo traen? / ¡Rasgarse el bravo pecho, / Vaciar su sangre, / Y andar, andar heridos / Muy largo valle, / Roto el cuerpo en harapos, / Los pies en carne, / Hasta dar sonriendo / - ¡No en tierra! - exánimes!”. (Martí, 2007, p. 17)

El contraste surge del cuerpo ajado por las experiencias de la vida y el cuerpo puro e inocente del hijo que se ha configurado en otros momentos. Las heridas del cuerpo son simbólicas, representan al alma del sujeto lírico y se convierten en señal de triunfo, fuerza y entereza por su resistencia ante los avatares del destino. En esta ocasión,

no se ve al cuerpo como cárcel del alma, sino como expresión del dolor de la misma. A través del sufrimiento corporal, se gana la pureza de espíritu que permite morir sonriente. La acotación de *no caer en la tierra*, pudiera ser una alusión a haberse ganado su contrario, el cielo, después de llevar una vida ejemplar.<sup>3</sup>

El **cabello** confluye también con otros elementos corporales de los que no debe distanciarse para su análisis. Las *guedejas rubias* y *blandas* que *cuelgan luengas sobre el hombro blanco* (Martí, 2007, p. 13), o el *rubio cabello al aire, a ambos lados de su semblante* (Martí, 2007, p. 19), se convierten en una representación icónica del infante. En otro momento, el cabello entra en conjunción con el pecho del sujeto lírico para crear un lugar de refugio, de juego, espacio para compartir con el hijo amado (Martí, 2007, p. 16). Diferente visión se crea cuando el sujeto lírico lo configura cual escalofrío: “Cuando el cabello hirsuto / Yérguese y hosco, / Cual de interna tormenta / Símbolo torvo, / Como un beso que vuela / Siento en el tosco / Cráneo: ¡su mano amansa / El bridón loco!”. (Martí, 2007, p. 25)

En el fragmento, el cabello pasa de ser motivo de esparcimiento del hijo a personificar las tormentas internas del padre, sus preocupaciones. Nótese como regresa la configuración escatológica del sujeto lírico, esta vez con el sustantivo **cráneo** para describir su cabeza. Nuevamente, el beso del hijo contagia de su pureza al padre y aleja las vicisitudes de su pensamiento.

En ocasiones, el elemento corporal no necesita ser referido explícitamente, pues los adjetivos que se ofrecen lo sustituyen y caracterizan. Así, el cuerpo del rey se configura con los adjetivos **desnudo**, **blanco** y **rollizo**, propios de la idealización del hijo y sinónimos de luz y pureza. Resalta que el atributo y la recompensa también sean elementos asociados a la corporalidad y gestualidad: “Mas yo vasallo / De otro rey vivo, - / Un rey desnudo, / Blanco y rollizo: / Su cetro- ¡un beso! / Mi premio- ¡un mimo!”. (Martí, 2007, p. 20)

## CONCLUSIONES

Luego de analizar la temática corporal en el poemario *Ismaelillo*, de José Martí, podemos concluir que la temática corporal se trabaja, de manera directa o sugerida, en casi la totalidad de los poemas que integran el poemario seleccionado como muestra, por lo que puede afirmarse que constituye un recurso de empleo recurrente en la configuración de significados. El nivel alto y el nivel medio

<sup>3</sup> Ejemplar desde un punto de vista religioso, que pondere el sufrimiento en la tierra para luego disfrutar del gozo en el cielo.

se encuentran bastante igualados (predomina el segundo) en cuanto a recurrencia de los recursos artísticos en la configuración corporal, tanto del sujeto lírico como del infante. El nivel bajo es el menos trabajado (solo los pies) y se dedica por completo a aportar elementos referentes a la configuración del hijo.

La configuración del hijo se realiza a través de sus características físicas y acciones corporales como un infante idealizado, asociado a símbolos de pureza e inocencia como la luz, el brillo y el color blanco, mientras que el sujeto lírico se corresponde con la imagen del padre y se configura en oposición a la imagen del hijo, como sujeto depauperado y envejecido, que puede adquirir cierta dimensión escatológica. A su vez, la contraposición cuerpo/alma se trabaja desde una postura tradicionalista, que considera o privilegia el interiorismo y la espiritualidad ante lo corpóreo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Corrales Arias, A. (2008). *El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo*. <http://www.monografias.com/trabajos57/cuerpo-literatura/cuerpo-literatura2.shtml>
- De Armas, E. (1981). *Ismaelillo: versos unos y sinceros de José Martí*, anuario 04. Centro de Estudios Martianos.
- Finol, J. E. (2010). *La corposfera: para una cartografía del cuerpo*. Ponencia. VI Congreso Venezolano Internacional de Semiótica. Universidad de Los Andes. Trujillo, Venezuela.
- Finol, J. E. (2014). Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. *Revista Opción*, 30(74), 154 – 171.
- Martí, J. (2007). *Obras completas. Edición crítica*, t. 16. Centro de Estudios Martianos.