

46
información
creación
ensayo

POESÍA

Invierno
de 1998.
Periódico
trimestral.



“José Martí: las guerras del alma”, ensayo de Arcadio Díaz Quiñones
★ Entrevista a Eduardo Milán ★ Poemas de Roberto Appratto e
Ismael González Castañer ★ Virginia Hamilton Adair en versiones
de José Emilio Pacheco y Charo Núñez ★ Concursos ★ Agenda

VIAJES DE POETAS

Una invitación a los viajes peligrosos, a través de un anticipo de un libro de Jorge Monteleone que incluye numerosos testimonios de viaje de narradores y poetas, más una presentación del poeta inglés James Fenton (1949), vagabundo de los “lugares equivocados”.



FOTO: ARCHIVO PERIODICO ACCION

La caída de Saigón

En 1973, cuando los encargados de las agencias de prensa se iban, llegó a Saigón un poeta inglés de 24 años: su relato, en página 25.

Vinicius en Londres

A la misma edad en que Fenton viajó a Saigón, Vinicius de Moraes se encontró con el Londres del smog y la amenaza hitleriana. (P. 24)

DIBUJO: DAVID NAON, 1997.



LAMBOR- GHINI MELOPEYAS

“Miren a la mujer del camión blanco. Y raído. Mírenla en su pieza de pensión. Míren a la inexistente araña que cuelga del techo. Mírenla. Y miren sus turbios, desgastados caireles: se mueven, se agitan, cada vez que ella hace rodar por el piso sus pequeños autos de juguete.” (P. 29)

FOTO: JOSEFINA DARRIBA



DOSSIER

Juana Bignozzi

La obra de Juana Bignozzi es una de las más fértiles de la poesía argentina actual, no tanto por el número de sus libros como por el alcance de lo que en ella se formula. El *dossier* contiene, entre otras cosas,

una entrevista, ensayos de Martín Prieto, Beatriz Sarlo y D. G. Helder, poemas inéditos de Bignozzi y sus traducciones de Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni y Alessandro Parronchi. (Página 13)

FOTO: JOSE STROBANTS

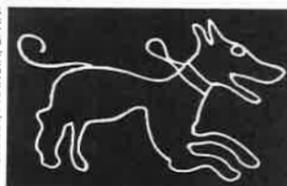


BRASSENS

SI EL BOLUDO ES BUENO

“En 1921 nació, en una ciudad del sur de Francia, quien iba a agregar casi doscientas canciones de poesía maciza a la poesía francesa”, dice Rubén Reches, quien traduce algunas de las piezas maestras de Brassens. (Página 32)

FILIGRANA, FRANCIA, S. XIV



Martí: las guerras del alma

“Sexualidad, renunciamento heroico y religiosidad son indisolubles en las visiones de José Martí”, sostiene el crítico puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones en este ensayo centrado en el *Ismaelillo*, texto clave del poeta y héroe nacional cubano.

por Arcadio Díaz Quiñones

El espíritu se habitúa a este manjar acre y salobre: las guerras del alma, como las de los hombres, tienen peligros y placeres. Cuando se ha vivido en ellas, la paz no es posible sino mucho tiempo después de aquellos días excitados por el ardor de los combates. El alma se hace espada.

José Martí

1

Ismaelillo (1882) ha llevado a los exégetas de Martí a discursos sobre el modernismo y la modernidad, y a intentos de desciframiento biográfico y literario. Sin apartarme totalmente de esas lecturas, me interesa volver a las figuras del profeta y del mártir, así como a las connotaciones religiosas y políticas del proceso mediante el cual en *Ismaelillo* se va tramando la identidad entre Padre e Hijo. El Hijo se crea a semejanza del Padre para cumplir una misión: es tanto alianza como promesa. La recreación del bíblico Ismael garantiza la permanencia y el cambio, así como la lucha “viril” exaltada por Martí. Las “genealogías patriarcales del Génesis” —así las llamó Martí en su semblanza de Whitman (1887)— constituyen una metáfora del tiempo histórico y del cambio, de la espera y de la posible realización de la utopía. La necesidad de trascender la especificidad histórica y de librarse de la contingencia queda, en los textos martianos, anclada frecuentemente en antiguas tradiciones bíblicas. Pero quizás no se ha advertido hasta qué punto *Ismaelillo* es también, como *El presidio político en Cuba* (1871), un libro de guerra —guerra metafórica y santa— organizado en torno a la autorrepresentación del autor-profeta y a la necesidad de transmitir, en tono apocalíptico, códigos salvadores y virtudes morales masculinas.

Como en tantos otros textos de Martí, desde el juvenil *El presidio político en Cuba* hasta su *Diario*, en *Ismaelillo* se construye la figura del héroe-guerrero-mártir, y las bases de una política redentora. La identidad del héroe profético en Martí está, como veremos más adelante, ligada a concepciones patriarcales de lo “viril”, a los valores transmitidos

por el Padre. Está ligada también a la “tentación” de lo femenino. La sexualidad es lo privado tentador y debilitante que debe trascenderse para alcanzar lo público-político que es el espacio del héroe. Sexualidad, renunciamento heroico y religiosidad son indisolubles en las visiones de Martí. Mariano Picón-Salas ya se refirió a la tensión entre lo heroico y lo estético en el contexto de la razón secularizada y moderna en el que Martí escribe y actúa. Picón-Salas formuló de manera iluminadora la tensión entre la experiencia mística y las exigencias de la modernidad secularizada: “Ser místico en una edad positivista, y sin negar, tampoco, las razones pragmáticas de la época es una de las tantas sorpresas martianas”.¹

Me propongo leer algunos textos de *Ismaelillo* en el marco de la poética heroica en Martí, que se da entre los polos del tiempo mesiánico y el tiempo histórico vividos por el “místico en la edad positivista”. La guerra espiritual está en el centro de su poética, y en sus mitos de linaje. La guerra militar, la guerra espiritual y la guerra “sexual” impregnan sus versos y su obra periodística. La guerra sexual —la disciplina del espíritu contra la carne— se da en su propio cuerpo, que se representa como un campo de lucha entre el placer y el ascetismo exigido por la *areté* del guerrero. Junto al combate ascético, la guerra se retoma como poética, con una profusión de imágenes superpuestas sobre la majestad purificada del verso y del guerrero. Así se comprueba en los *Versos libres*: “El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino del cielo”. Por otra parte, la guerra nacional se reconceptualiza una y otra vez en sus textos: es la guerra épica, como la guerra civil norteamericana que comentó en sus crónicas. La “guerra social”, de clases, fue observada por Martí sobre todo en los Estados Unidos, y en el caso de los anarquistas, conviene recordarlo, produjo sus propios “mártires”. La trascendencia del sacrificio —más necesario en un mundo secularizado— aparece obsesivamente en los textos martia-

nos: “La nueva edad —escribe en uno de sus *Apuntes— tiene sus mártires y sus ascetas*”.² Recordemos, además, que su labor de “cronista” estuvo ligada, desde el comienzo, a su deseo de preservar la memoria de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), en preparación para la reanudación de la insurrección. Martí se había fijado desde muy joven el papel de celebrar en la escritura la gloria preexistente de los padres fundadores.

2

El contexto más amplio para leer las “guerras sagra-

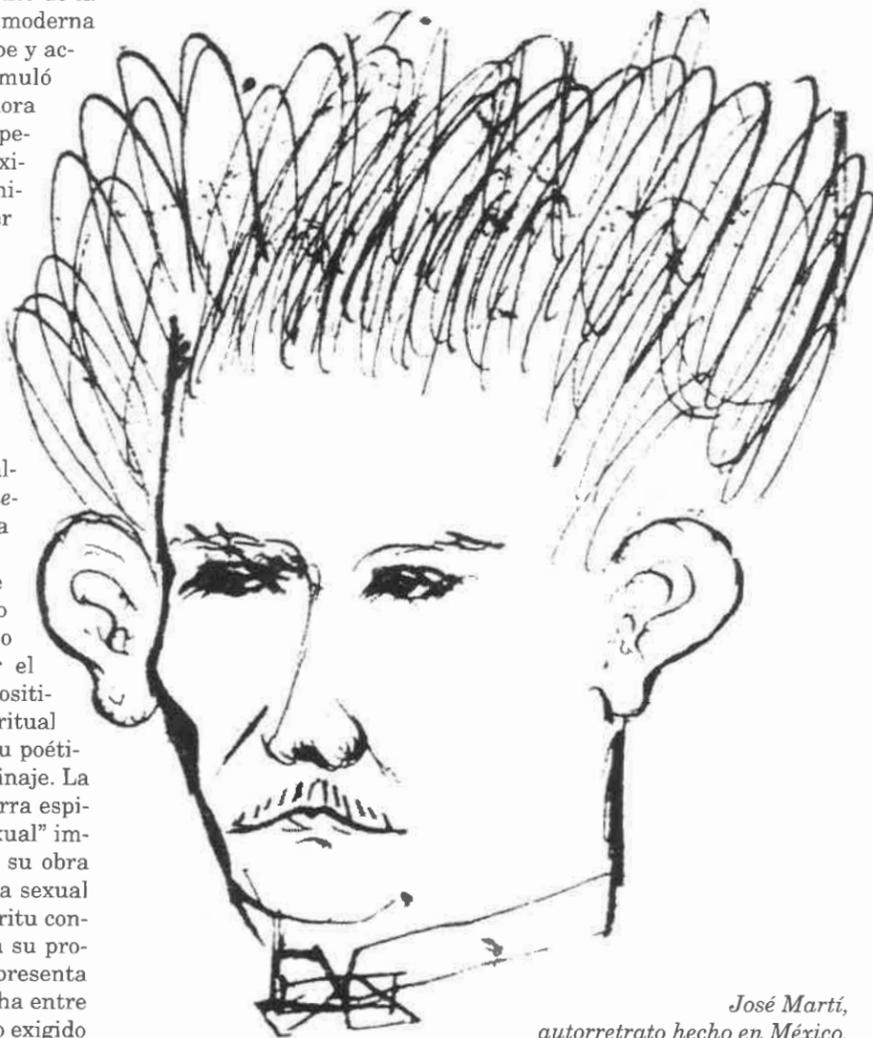
das” de Martí es un relato paradigmático de liberación espiritual y política, como el *Éxodo* bíblico estudiado por Michael Walzer.³ *Éxodo* es una alegoría: el mundo histórico se entiende en la imagen de un mundo arquetípico, un relato de liberación expresado en términos religiosos. El inicio del pueblo elegido anunciaba un largo periodo ascendente, pero la esclavitud en Egipto era origen de un sufrimiento prolongado. La clave del movimiento narrativo de *Éxodo* lo da el final: los israelitas, a pesar de los fracasos temporales y las desviaciones, marchan hacia un *telos*, una meta, liberándose de la opresión y del desarraigo. En esa tradición —vigente hasta hoy, como acertadamente señala Walzer— el *sentido* de la trama histórica queda reafirmado por el comienzo y el final. El profeta

tiene que cumplir como vidente y centinela de su pueblo. Los oráculos del desastre, interpretados por el profeta, pueden ir acompañados de juramentos para resistir. Lo religioso y lo político se cruzan y se dilatan sin solución de continuidad en la “guerra santa”. El clásico relato de *Éxodo*, con un comienzo, un desarrollo y un final —la Tierra Prometida— proporciona un paradigma que aparece, expresa o tácitamente, en los textos martianos. Como profeta del significado de la marcha y de la estadía en el desierto, la autoridad de Martí era carismática, con todas las implicaciones de lucha ascética e iniciá-

des. El carisma en Martí era la potestad discursiva que autorizaba su visión y su posicionamiento ético hacia el futuro.

Moisés fue uno de los ejemplos centrales y explícitos para Martí. Cuando escribe sobre Emerson (en 1882, en un texto contemporáneo de *Ismaelillo*) así lo reconoce: “Su mente era sacerdotal; su ternura, angélica; su cólera, sagrada. Cuando vio hombres esclavos, y pensó

“La sexualidad es lo privado tentador y debilitante que debe trascenderse para alcanzar lo público-político que es el espacio del héroe.”



José Martí, autorretrato hecho en México.

En ellos, habló de modo que pareció que sobre las faldas de un nuevo monte bíblico se rompían de nuevo en pedazos las Tablas de la Ley. Era moisés su enojo”.⁴ El profeta vive en continua guerra espiritual; su tarea exigía una larga disciplina del alma y del cuerpo. En uno de sus apuntes Martí reflexionaba sobre cómo acceder a la gracia mediante el sacrificio. El martirio representó para él la cima más alta del heroísmo humano: “En esta tierra no hay más que una salvación: el sacrificio... Todas las desventuras comienzan en el instante en que, disfrazado de razón humana, el deseo obliga al hombre a separarse, siquiera sea la desviación imperceptible, del cumplimiento heroico del deber. El martirio: he aquí la calma”.⁵

3

El proyecto literario de Martí puede ser comprendido como ese punto en movimiento donde se cruzan, como en *Éxodo*, lo religioso y lo nacional, y donde mito y política dialogan. En *El presidio político en Cuba*, Martí asumió ya los plenos poderes de la imaginación profética. El texto se construye —siguiendo la tradición romántica y profética— como un largo descenso a los infiernos que permite descubrir un posible renacimiento. Martí nos permite oír las voces que subían de aquel infierno, percibir su proximidad: “La pluma escribe con

sangre al escribir lo que yo vi; pero la verdad sangrienta es también verdad".⁶ En *Ismaelillo* lo hace de una manera excéntrica, por lo menos a primera vista, puesto que también es un libro sobre la paternidad y la genealogía. Pero el libro va más allá de la memoria personal: lo simbólico se impone a lo histórico. Como Carlyle, Martí propone el culto al héroe, que puede ser profeta, mártir, u hombre de letras. Estas nociones no podían ser objeto de mera exposición discursiva; requerían grandes visiones.

Ismaelillo es su *vita nuova*, en la cual se recrea en la figura de Padre e Hijo, estableciendo el pacto definitivo con su pueblo. Lo autobiográfico se convierte en paradigma: existencia a la vez real y mítica del hijo, en el cual se apoya. A caso la totalidad del libro no sea otra cosa que el despliegue de la parábola que cuenta la identidad del Hijo y del Padre, es decir, de la nación y su profeta. Ya Ivan A. Schulman precisó la inversión que se da en *Ismaelillo*: "el padre, al conjurar la visión de su hijo, renace en él".⁷ Precisamente al inscribir la identidad heroica en esa identidad masculina, Martí hace comunicar la literatura con la política. El objeto era dar a su profecía la forma de un diálogo entre las generaciones basado en sus visiones.

Antes de pasar adelante, es conveniente recordar que *Ismaelillo* se publica en Nueva York en un cruce personal y político fundamental, después del fracaso de la Guerra Chiquita, y en un momento muy particular de la biografía de Martí. *Ismaelillo* sin duda le debe mucho de su tono y sus formas a la desilusión personal y política del autor. En medio de la crisis matrimonial y la ausencia del hijo, Martí era requerido por los afectos y conflictos familiares, como ha sido subrayado en muchas lecturas del libro. Pero Martí fue más lejos. Ya en el exilio neoyorquino, bajo el impacto de la gran ciudad moderna, quería encontrar un anclaje en la tradición desde el cual lanzar de nuevo la resistencia, y se propuso convocar las tradiciones mesiánicas que sostuvieran espiritualmente a los vencidos. El movimiento separatista se encontraba seriamente erosionado. Frente a esa crisis, lo que aparecía cada vez con mayor nitidez era la necesidad de pensar nuevamente la guerra nacional. A esos dilemas alude el carácter urgente de su nota introductoria al libro en la que se establece el vínculo filial. Las crisis se interiorizan como angustia del alma: "Hijo, espantado de todo, me refugio en ti". El hijo es el último refugio desde el cual se podía reconstruir la utopía.

Ese "espanto" quiere ser también la condición misma de enunciación. Era menester repensarlo todo, radicalizar las preguntas. Correlativa-

mente, el énfasis recae sobre el "todo". Hay un mal del mundo que se presenta bajo la forma de una radical incapacidad de habitar en la tierra, pero que puede ser redimido por el amor filial. *Ismaelillo* testimonia el estado de desesperación y de soledad, y también la esperanza. El "místico en la edad positivista" mira el presente como una catástrofe incesante, y su mirada se vuelve hacia el futuro. La ley moral que preside el libro —y la visión teleológica de Martí— se enuncia inmediatamente. Y la afirma como un artículo de fe en el perfeccionamiento de lo humano: "Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti". La guerra del alma incluye la desesperación, pero también la fe: es la misma paradoja pensada por Kierkegaard.

La marcha hacia la Tierra Prometida estaba llena de dificultades, y exigía grandes sacrificios. El hijo histórico se va transformando en santo mediador, en el "escudo" construido por el padre. Como ha señalado de Certeau, en la hagiografía, lo biográfico cuenta menos que el personaje, la individualidad menos que el arquetipo: "más que el nombre propio, importa el modelo". En los poemas de *Ismaelillo*, como en las vidas de santos, se elabora un "discurso de virtudes". El libro quería actuar en la coyuntura inmediata: su destinatario ideal era la comunidad cubana, en el tiempo histórico. Con esa comunidad Martí eligió compartir, como Moisés, la patria del destierro. Martí prefigura su propio destino: es parte de su relato de liberación, y del despliegue del *carisma* necesario para la misión redentora.

Martí comprendió pronto que pertenecía a la moderna y antigua tradición del exilio. Lo manifestó con claridad en una carta a su amigo e interlocutor privilegiado Manuel Mercado, escrita en la Habana en 1879. En ella se lamentaba de haber regresado a la atmósfera envenenada y opresiva de la colonia, llena de autoritarismos ininterrumpidos: "¡El destierro en la patria, mil veces más amargo para los que como yo, han encontrado una patria en el destierro!". En La Habana, Martí vivía nostálgico del exilio, "venía" ya de otro tiempo y otro mundo que había conocido en Europa, en México y en Guatemala, y que le había permitido constituir su voz en el espacio público que le negaba la colonia: "Aquí ni hablo, ni escribo, ni fuerzas tengo para pensar", le escribe a Mercado. Su situación en la isla era insostenible. Después, ya de nuevo en el destierro y lejos del clima sofocante de la colonia, Martí se dedicó a imaginar y a construir los referentes simbólicos para otra patria, concebida poéticamente.⁸ El exilio es uno de los temas de *Ismaelillo*, pero sobre todo es condición misma del poeta

moderno y el re-comienzo del largo viaje del profeta.

4

Al estudiar hoy *Ismaelillo*, sorprende redescubrir hasta qué punto el pensamiento de Martí se siente atraído a la vez hacia el "espanto", y hacia algunos rayos de luz que ofrezcan la posibilidad de salvación. El tiempo homogéneo de la parábola y del mito se opondrán al tiempo histórico, recreando simbólicamente la relación entre Padre e Hijo. En *Ismaelillo* Martí es Padre y es Hijo: guarda una relación especular de sí en el orden de las generaciones. El camino hacia lo simbólico es central: el Padre es redimido y resucitado por el hijo, a quien venera como a un santo: "¡Hijos, escudos fuertes, / De los cansados padres!". Proyectado hacia el futuro, el idilio entre ambos construye imaginariamente un mundo reconciliado. Pero para alcanzar ese horizonte, como veremos, tiene que pasar primero por la renunciación de la corporeidad y de la sexualidad. El renunciamiento —uno de los grandes temas del libro— era el paso necesario hacia plenitudes espirituales, hacia los "efluvios místicos y vagos" que Martí leía en Emerson.⁹

El poema "Tábanos fieros" es una de las más audaces y torturadas composiciones de *Ismaelillo*, fundamental en el proceso de constitución del héroe, entrelazado con las reminiscencias de los relatos y sermones sobre la Caída y la redención. Se trata esencialmente de un combate de enfurecidos monstruos contra el cuerpo del poeta: es su descenso a los infiernos. Los versos contienen las características de la representación alegórica, y concretamente del auto sacramental. El texto se inicia con una voz que irrumpe en una serie de imperativos (venid, muevan, ataquen, muérdeme, márchame, mercadeadme) que convocan orgullosamente a los enemigos identificados como monstruosos y repugnantes: "Tábanos fieros" y "chacales". El yo está dispuesto a sufrir las tentaciones de la envidia, la lujuria, el oro, los celos, hasta los límites de lo soportable. Los pecados capitales representados por los tábanos y los chacales son los enemigos con los que lidia. La alegoría se hace explícita desde el comienzo en los enfáticos paralelismos: por ejemplo, la "bella carne", cuya arma verdadera es la boca, es capaz de morder, de chupar la sangre, y de manchar. Martí se sirve de la anáfora, repitiendo la fórmula y variando los verbos: "Venid, tábanos fieros, / Venid chacales, / Y muevan trompa y diente/ Y en horda ataquen, / Y cual tigre a bisonte/ Sítiennme y salten! / Por aquí, verde envidia! / Tú, bella carne, / En los dos labios muérdeme, / Sécame: márchame! / Por acá, los vendidos/ Celos voraces! / Y tú, moneda de oro, / Por todas partes! / De virtud mercaderes, / Mercadeadme!"

Jorge Mañach reconoció con agudeza que *Ismaelillo* revitalizaba un paradigma de lucha del alma y del cuerpo. Y, como dice Mañach, de lucha civil y moral: "el concepto de la vida como lucha, como 'agonía' es fundamental en su ética". Se trata pues de una parábola guerrera en la cual hay una "relación de superioridad invertida", ya que el niño es siempre el más poderoso. En la lucha, el niño y el padre tienen enemigos comunes. El hijo es, concluye Mañach, el "purificador": "el hijo como refugio ante el dolor, como incitador a la purificación, al sentido de la trascendencia espiritual y a la confianza en el porvenir".¹⁰ Cintio Vitier coincide: se refiere a "Tábanos fieros" como el poema que ofrece la dimensión ética de *Ismaelillo*. Las características plásticas del texto le sugieren a Vitier un "cuadro alegórico y onírico sobre las tentaciones, pintado por un primitivo medieval".¹¹ "La lucha del alma es feroz —añade— la azuza y exacerba seguro de su triunfo".¹² Para el lector es como asistir "a una batalla homérica en los senos del alma".¹³

Vitier destaca la dedicatoria que escribió Martí en el ejemplar de *Ismaelillo* que remitió a Charles Dana: "c'est le roman de mes amours avec mon fils: on se fatigue de lire tant de romans d'amour avec des femmes".¹⁴ No se ha reflexionado lo suficiente quizás sobre esas palabras, pero ellas confirman, a mi juicio, uno de los sentidos centrales del libro. Se trata de una confesión elocuente, y en cierto modo desolada: la necesidad de defenderse contra la propia sexualidad, como si fuera una tierra peligrosa. La batalla no es sólo entre el cuerpo y el alma. Es también un combate contra la "tentación" de la mujer que aparece —como ocurre a menudo en la poesía romántica y "decadente"— como "vampiresa", cuyo poder de seducción inexorablemente se ha de soportar y vencer. El triunfo contra la Venus agresiva está garantizado por la presencia protectora del hijo, el "guerrero de alas de ave": "No temo yo ni curo / De ejércitos pujantes, / Ni tentaciones sordas, / Ni vírgenes voraces! / El vuela en torno mío / El gira, él para, él bate".

La dignidad política y espiritual del héroe se derivaba de su renuncia ascética, que buscaba exorcizar el placer sexual como a un demonio. Martí comparte con otros escritores finiseculares el topos de la mujer como encarnación de lo demoníaco: el apetito sexual voraz de las vírgenes. En su gran edificio moral, uno de los axiomas básicos es la renuncia sexual: "Martí sacrificó, escribe Sabourín, a la ruda exigencia del combate, todas las formas privadas de su amor".¹⁵ Ello no quiere decir, desde luego, que el sujeto profético no sintiera las tentaciones. Todo lo contrario: el héroe, que tiene mucho de santo, lucha continuamente contra la tentación que ponía en peligro su misión redentora. Muestras de

ello aparecen continuamente en sus textos. El demonio se hace visible en un mundo "decadente": "Y en el sofá de cada hombre ocioso se sienta Mefistófeles", escribe Martí en una de sus crónicas de 1882.¹⁶

Aun más: el motivo de "Las tentaciones de San Antonio" —tan central para Flaubert (1874) y su visión ascética del artista— aparece en textos contemporáneos de *Ismaelillo*, sobre todo en sus descripciones de pintura francesa. En uno de esos textos de 1880, al comentar "Las tentaciones de San Antonio" de Beaumont, Martí no hace otra cosa sino

“ El 'místico en la edad positivista' mira el presente como una catástrofe incesante, y su mirada se vuelve hacia el futuro. ”

retomar el motivo, para celebrar el "santo horror" con que el hombre huye de la "peor tentación": "Pocas obras recientes unen un colorido tan puro y tanta transparencia de luz con tan desenfadada y sin embargo pensadora imaginación. El infeliz santo, esconde su cara aterrorizada, mientras espíritus malignos de todas clases bailan a su alrededor. Baco, montado sobre un jabalí, su frente adornada de pámpanos, aprieta los flancos del animal con sus piernas nudosas. Pero de este espectáculo grotesco los ojos se dirigen gustosos a la visión de belleza que llena el centro del cuadro. La figura recostada de una joven y hermosa mujer, tal como los narcómanos pudieran contemplar en sus sueños más delirantes, es la última y la peor tentación que asalta al torturado hombre y de la cual huye con santo horror".¹⁷

Lo que constituye el carácter del héroe es la fuerza moral que obtiene de esa guerra, de la cual emerge vulnerado pero sereno. Esto se nota con particular claridad en "Tábanos fieros". La virtud del héroe, como en la pintura descrita por Martí, es convertida en verdad moral. El poeta adopta las actitudes del profeta para ponernos en presencia de un furor mortal, de desplazamientos violentos, de guerras purificadoras. Por ello el poema oscila entre la orgía y la disciplina, entre el deseo y la represión: "Cada cual con sus armas / Surja y batalle: / El placer, con su copa; / Con sus amables / Manos, en mirra un- (sigue en pág. 12)

(viene de pág. 11)
tadas, / La virgen ágil; / Con
su espada de plata, / El diablo
bátame: - / La espada cegadora
/ No ha de cegarme!"

5

Otro texto de *Ismaelillo* absolutamente central para estudiar la elección moral de Martí y sus imágenes masculinas es "Brazos fragantes". En él se reitera la imagen de las "amables manos" untadas en mirra de la "virgen ágil" que se presenta en "Tábanos fieros". "Brazos fragantes" presenta una elección necesaria para el complejo y sutil proyecto del héroe. El texto se compone de dos partes bien diferenciadas: un debate entre sensualidad y ascetismo. Se abre con una atmósfera de intimidad sexual, el ardiente enlace humano que despiertan las "muertas carnes", un imaginario desbordante en el que los "brazos fragantes" de la mujer lo envuelven, erotizando el deseo y desencadenando una serie de imágenes: rosa, aves, mariposas. La "tentación" aparece al comienzo del poema como un idilio casi perfecto. Es la mujer la que seduce al hombre. La sensualidad de la "mujer fatal" parece desarmar la virilidad del héroe, quien pasa a ocupar, curiosamente, un lugar pasivo, "frágil", "femenino". La sexualidad se asimila a la vida, y al flujo de sangre; las venas laten "ricas en sangre nueva": "Sé de brazos robustos, / Blandos, fragantes; / Y sé que cuando envuelven / El cuello frágil, / Mi cuerpo, como rosa / Besada, se abre, / Y en su propio perfume / Lánguido exhá-lase. / Ricas en sangre nueva / Las sienas laten; / Mueven las rojas plumas / Internas aves; / Sobre la piel, curtida / De humanos aires, / Mariposas inquietas / Sus alas baten; / Savia de rosa enciende / Las muertas carnes!"

Estamos aquí muy lejos de la violencia y escabrosidad de "Tábanos fieros". Pero esa visión brilla un instante, para ser negada: toda la visión erótica se derrumba en la segunda parte del texto. El yo heroico elige al hijo como puente entre el alma y el cuerpo. Su proyecto apunta a la renuncia a la "savia de rosa", en favor del niño salvador que le permite alejar los "brazos fragantes". La persistencia del deseo sexual le permite elaborar la imagen del hombre caído que será redimido del universo temporal y mentiroso de Eros por el Hijo. El hijo -ya transformado en Hijo- aparece como la cima resplandeciente, la salvación del padre que prece-

a menudo irresueltas, son recurrentes en los cuadernos de Martí, como un hilo secreto que vincula textos diversos. Uno de sus apuntes nos ayuda a releer los extremos trabajados en *Ismaelillo*. Martí se refiere una vez más a los problemas de la sexualidad humana, al rigor de una ética disciplinante que permita mantener la "castidad": "S. Bernardo dice que sería milagro mayor que el de resucitar a los muertos, el de hablar familiarmente con personas de otro sexo, y no perder parte, si no todo, de la castidad del corazón".¹⁸

Pero los "brazos fragantes" de la mujer-serpiente siguen siendo un peligro permanente. El Hijo representa la continuidad más pura, sin las interrupciones de la sexualidad. El cuerpo femenino era antitético con respecto a la vida virtuosa y heroica. Sólo a partir de un vaciamiento de la "tentación", es decir, del rechazo del encuentro sexual con la mujer, se hace factible una

ceptual que tiene tres elementos centrales interconectados: el gran relato de liberación anclado en la tradición del Éxodo bíblico, entre el tiempo mesiánico y el político; la guerra espiritual -con sus entusiasmos y sus desalientos- que fortalece la autoridad carismática del profeta; y una clara genealogía patriarcal y heroica que establece firmemente los códigos que deben regir la sexualidad. Es un libro ascético: el profeta debe pasar por pruebas espirituales y resistir las tentaciones.

De ese modo, puede llegar también a crear la imagen de continuidad masculina que domina en *Ismaelillo*. Esa genealogía recorrerá toda su obra, y le permite a Martí igualarse con la figura de Abraham y de Ismael. El autosacrificio del Hijo, como acto asumido y voluntario, producirá la refundación de la nación. El hijo histórico se desplaza, y se convierte en Ismael, en mito: ha entrado en el horizonte de los arqueti-

Padre y el Sacrificio, sobre la vida errante en el desierto/desierto, y la posibilidad de la victoria final, la Tierra Prometida. Acaso a ello se refería Lezama Lima cuando recordaba la dominación de la ausencia en Martí, y "la metáfora del desembarco que lo obsesiona, para morir".²⁰

Rousseau, en sus "Consideraciones sobre el gobierno de Polonia", ofrecía una aguda interpretación de Moisés: "de un pueblo nómada y servil, tuvo la audacia de crear un cuerpo político, un pueblo libre". Para evitar que se disolvieran en naciones extrañas, "les abrumó con ceremonias y ritos peculiares", porque quería "mantenerlos siempre alertas". Algo parecido vemos en uno de los pasajes claves de *Ismaelillo*, en el poema "Mi reyecillo". Allí el Padre, retomando la relación vertical y jerárquica de poder, le recuerda al Hijo la necesidad de purificarse para llegar a la Tierra Prometida. Son versos que evocan la doble

tas, Edición Crítica Tomo I. (Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1983), p. 70.

7. Cito por la edición de Ivan A. Schulman, *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos* (Ediciones Cátedra, Madrid, 1990). La cita es de la introducción, p. 35. En este trabajo, todas las citas de los versos de Martí son de dicha edición.

8. Ver la carta, de 1879, en el *Epistolario*, t. I (Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1993), p. 135.

9. Su retrato de Emerson (1882) trabaja no sólo la figura del profeta, sino la del místico visionario. Martí celebra ahí "el supremo regalo de ver con el alma", citando a Swedenborg, Plotino y a los hindúes, siguiendo la tradición romántica y simbolista.

10. Ver su ensayo "El *Ismaelillo*, bautismo poético", en *Homenaje en memoria de José Martí y Zayas Bazán* (Academia de la Historia de Cuba, La Habana, 1935), pp. 41 y 45.

11. Ver el ensayo de Cintio Vitier "Trasluces de *Ismaelillo*", en el libro, que también incluye trabajos de Fina García Marruz, *Temas martianos*. Cito por la segunda edición (Ediciones Huracán, Río Piedras, Puerto Rico, 1981), p. 148.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 149.

15. Jesús Sabourín, *Amor y combate (algunas antinomias en José Martí)* (Casa de las Américas, La Habana, 1974), p. 22.

16. *Obras Completas*, t. 14, p. 391. Significativamente, la crónica sobre Francia que cito es de 1882, el mismo año de *Ismaelillo*.

17. *Obras completas: viajes, diarios, crónicas, juicios*, t. 19, pp. 274-275. El texto es una de las colaboraciones de Martí publicadas en *The Hour* de Nueva York en 1880, traducidas al inglés. En esos textos, tan cercanos a la poética de *Ismaelillo*, Martí describe la "Tentación de San Antonio" de Charles-Edouard de Beaumont (1812-1888) [aunque figura en las *Obras* con el nombre de Camille], y de ahí procede la cita. La misma pintura es comentada por Martí en unos "apuntes" de 1879, y que parece fueron escritos en París, a su paso por la ciudad después de la segunda deportación. En esa ocasión evoca el "atrevido seno" del desnudo. Ver los "Apuntes", en *Obras completas*, t. 15, p. 293. Es significativo también que comente con entusiasmo algunos cuadros de Gustave Moreau, sobre todo su "Galatea", "llena de alma, a pesar de su hermoso cuerpo" [t. 19, p. 264]. El interés de Martí por la obra de Moreau, el pintor de "Salomé", nos ayuda a situarlo en la tradición estudiada por Mario Praz en su libro *The Romantic Agony* (Oxford University Press, Londres, 1970). Praz define lo que "La Belle Dame sans Merci" significó para la generación romántica: una criatura fría, fatal y sin pasiones, casi como un ídolo. La representación de Martí, como se com- prueba en algunos de sus comentarios sobre el desnudo en la pintura francesa y en Goya, no está lejos de ese ambiguo topos de la "tentación" de la mujer devoradora. Resulta interesante la comparación con el caso de Flaubert. Ver el libro de Victor Brombert, *Flaubert* (Editions du Seuil, París, 1971).

18. *Obras Completas*, t. 21 [Cuaderno de apuntes 18], p. 392.

19. *Obras Completas*, p. 392.

20. *Tratados en La Habana* (Ediciones de la Universidad de las Villas, La Habana, 1958), pp. 193-197.



¡Suscríbese!

Si vive fuera de Argentina, usted puede suscribirse a **Diario de Poesía** comunicándose con Fernando García Cambeiro Argentine Books & Serials:

por e-mail: Cambeiro@latbook.com

internet: <http://www.latbook.com>

por fax: (54-1) 361-0493; por correo: Skyway USA, 2886 N.W., 79 Ave. Miami, Fl 33122, USA

Suscripción anual (4 ediciones)

Vía aérea u\$s 48.- (América), u\$s 52.- (Resto del mundo)

Números atrasados: u\$s 9 c/u.

Ordenando 20 o más: u\$s 6 c/u.



nueva construcción. El Hijo va ocupando su lugar, y su figura angélica hace invulnerable, milagrosamente, al Padre. El idilio de la primera parte era la "tentación": el goce sexual, al cual renuncia. Esa sexualidad equivalía, además, a un "afeminamiento", en la que su propio cuerpo se "abría" como rosa besada. El Hijo, reemplazando a la mujer, lo rescata de la tentación, asumiendo el papel mítico de dador de gloria mística, y marcando el distanciamiento entre ambas visiones. La mujer queda fuera de la comunidad heroica y mística. El héroe logra salvar la integridad de su cuerpo y abandonarse a los placeres del alma: "¡Y yo doy los redondos / Brazos fragantes, / Por dos brazos menudos / Que halar-me saben, / Y a mi pálido cuello / Recios colgarse, / Y de místicos lirios / Collar labrar-me! / ¡Lejos de mí por siempre, / Brazos fragantes!"

6

El profeta tiene que pagar un elevado precio por su función social y política. El principal modo en que Martí llevó adelante su formidable tarea fue proyectar en sus escritos la imagen del profeta y situarla en una esfera elevada. *Ismaelillo* trabaja esa esfera mediante un esquema con-

pos y la repetición, para decirlo con los términos de Mircea Eliade. El profeta está en busca de una memoria selectiva y unificante, como signo del renacimiento de una nueva conciencia nacional. Los padres muertos revelan a los hijos el secreto de su proyecto. Al Hijo corresponde recrear una y otra vez el pasado heroico para que su memoria no se extinga. La nación ha encontrado el depositario de la continuidad, y la fe. "Un pueblo irreligioso morirá, porque nada en él alimenta la virtud", escribió en sus apuntes.¹⁹

En esa constitución del sujeto heroico, Martí postula la necesidad de un continuo trascenderse. La violencia de las pruebas a que tiene que someterse insinúa ya la magnitud del desafío que enfrentaba. Por ello, la forma predilecta en *Ismaelillo* será teatralizar el conflicto, y la armonía posible, a veces en escenas sublimes. Por otro lado, en el libro se establece un linaje que marca la transmisión de Padre a Hijo. Esa generación patriarcal y patrilineal se reproduce como regeneración nacional, trasladada de la religión a la política. Una vez más, lo político y lo religioso se superponen. La familia y el matrimonio vienen a ser sustituidos por la nación. El profeta reactiva, con el recuerdo de Abraham y de Ismael, una vasta alegoría sobre el

herencia, emancipadora y autoritaria, del profeta que enuncia con voz "moisáica" y tono apocalíptico la ley paterna: "Pasa en mis hombros / El mar sombrío: / Muera al ponerte / En tierra vivo: - / Mas si amar piensas / El amarillo / Rey de los hombres, / ¡Muere conmigo! / ¿Vivir impuro? / ¡No vivas, hijo!"

Notas

1. Cf. el ensayo de Picón-Salas titulado "Arte y virtud en José Martí" en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*. Publicaciones de la Comisión Nacional del Centenario, La Habana.

2. *Obras Completas* [Cuaderno de apuntes no. 8], tomo 21, (Editorial de las Ciencias Sociales, La Habana, 1975), p. 243. Siempre que cito *Obras Completas* en este trabajo, me refiero a dicha edición.

3. Michael Walzer, *Exodus and Revolution* (Basic Books, Nueva York, 1985). Hay edición castellana.

4. De su semblanza "Emerson" en *Obras Completas*, tomo 13, p. 19. A esa cita siguen los "tábanos" que sirven de punto de partida para el poema de *Ismaelillo*: "Y se sacudía las pequeñeces de la mente vulgar, como se sacude un león, tábanos". El texto se abre, recordemos, con la imagen de "un campo de batalla colosal, donde guerreros de piedra llevan coraza y casco de oro y lanzas rojas" (p. 17).

5. Ver el texto en *Obras Completas*, t. 21, p. 138.

6. Cito aquí de *Obras Comple-*