

Arquitectura del pathos en “Los dos príncipes” de José Martí¹

Luisa Isabel Rodríguez-Bello¹

¹Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas. Latín. Avenida José Antonio Páez 1020, Distrito Capital. Caracas. Venezuela.

Autor para correspondência/Author for correspondence: luisarodriguezbelo@gmail.com

RESUMEN. Interpretamos que, en “Los dos príncipes” de José Martí, el poema dibuja un *pathos* (sentimiento de piedad y compasión) que se nutre de diversas relaciones intertextuales (v.g. un poema de Helen Hunt Jackson, un romance de la tradición popular hispánica y tópicos literarios de Horacio (Quintus Horatius Flaccus), excelente poeta latino). Lo vegetal y animal se emplean simbólicamente: el laurel y el caballo como emblemas de la realeza; el fúnebre álamo representa el dolor y el sacrificio y las lágrimas del pobre campesino, al igual que la oveja, el perro y el pajarito. Martí coloca el sol, símbolo luminoso, en el campo abierto de los pastores, lo que contrasta con el color negro en el mundo palaciego. El ave en el espacio de los pastores representa la trascendencia del ser. La arquitectura del poema se funda en un paralelismo fonosemántico donde proliferan figuras de estilo. Se configura un lector niño más cerca del animal, y se ratifica lo inútil del poder ante la muerte, siendo la esencia del dolor la misma en cualquier contexto sociocultural.

Palabras clave: José Martí, “Los dos príncipes”, Intertextualidad, *Pathos*, Literatura Infantil.

The architecture of pathos in “Los dos príncipes” by José Martí

ABSTRACT. We interpret that, across "Los dos príncipes" by José Martí, the poem draws a *pathos* (feeling of piety and compassion) that is nourished by diverse intertextual relationships (e.g. a poem by Helen Hunt Jackson, a popular hispanic romance and literary topics of Horace (Quintus Horatius Flaccus), excellent Latin poet). Vegetable and animal signs are symbolically employed: the laurel and the horse as emblems of royalty; the mournful poplar is of pain and sacrifice and tears of the poor peasant, as well as the sheep, the dog and bird. Martí places the sun, a luminous symbol, in the open spaces of the shepherds, which contrasts with the obscure (black) we see in the palatial world. The bird in the space of the shepherds represents the transcendence of being. The architecture of the poem is based on a phonosemantic parallelism, where the figures of style proliferate. A child reader is configured closer to the animal. The poems teaches the reader that, in front of death, royal power is nothing, being the same the essence of pain under any sociocultural context.

Keywords: José Martí, “Los dos príncipes”, Intertextuality, *Pathos*, Children Literature.

Arquitectura do *pathos* em “Los dos príncipes” de José Martí

RESUMO. Interpretamos que em "Os dois príncipes" de José Martí, o poema desenha um *pathos* (sentimento de piedade e compaixão) que se baseia em várias relações intertextuais (por exemplo, um poema de Helen Hunt Jackson, um romance da tradição popular latino-americano e obras literárias de Horácio (Quintus Horatius Flaccus), excelente poeta latino. Vegetais e animais são usados simbolicamente: o louro e o cavalo como emblemas da realeza; o álamo funerário representa a dor e o sacrifício e as lágrimas do pobre camponês, assim como as ovelhas, o cachorro e o passarinho. Martí coloca o sol, símbolo luminoso, no campo aberto dos pastores, que contrasta com a cor negra no mundo palaciano. O pássaro no espaço dos pastores representa a transcendência do ser. A arquitetura do poema baseia-se em um paralelismo *fonosemântico* onde proliferam figuras de estilo. Um leitor infantil é configurado mais próximo do animal, e a inutilidade do poder diante da morte é confirmada, sendo a essência da dor a mesma em qualquer contexto sociocultural.

Palavras-chave: José Martí, “Los dos príncipes”, Intertextualidade, *Pathos*, Literatura Infantil.

Introducción

Nuestro análisis se orienta a demostrar que la eficacia persuasiva de “Los dos príncipes” -poema que José Martí escribe e incluye en su revista de literatura dedicada a la infancia, *La Edad de Oro* (1889/1989) - yace en la articulación de un *pathos* que ensambla distintas tradiciones e influencias en una estructura rítmico melódica copiosa en figuras de estilo. Una argumentación por *pathos* se propone la “activación o manipulación de los sentimientos del receptor” (Rodríguez-Bello, 1984, p. 164), quien es inducido a la interpretación emotiva del mensaje: “Mediante estos argumentos, el oyente es arrastrado a un sentimiento (tristeza, amor, odio, ira, vergüenza, etc.) por el discurso”. (*ibid*).

Así pues, sobre la base del dolor de un padre ante la muerte del hijo, el poema se construye mediante una sostenida y tensa atmósfera luctuosa, ocurriendo a la par en dos escenarios representativos de dos estratos socioculturales diferentes, uno real y otro pastoril (de campo); semánticamente se erige con base en un término equivalente (hijo), que posee un mismo valor, y dos términos opuestos (rey y pastor), que reflejan dos imaginarios sociales y espaciales distintos, con particulares connotaciones simbólicas. Se

trata de uno de los poemas más estudiados y referidos de la Edad de Oro. Entre las exégesis destacan: la relación intertextual con el poema de Helen Hunt Jackson (Florit, 1889/1980; Chacón y Calvo, 1954/1980; Marinello, 1973/1980); la filiación con el viejo romance castellano (Florit, 1889/1980; Portuondo, 1974/1980; Arias, 1980); la predilección de Martí por trabajar en sus poemas con parejas de conceptos iguales (Portuondo, 1974/1980; De Oraa, 1983); y la intención martiana de interpretar la manera como el dolor por la pérdida del hijo afecta en dos contextos diferentes (Arias, 1980; Díaz Henríquez, 2014).

Retomamos la crítica precedente y, desde una perspectiva hermenéutica, nos propusimos, por una parte, demostrar la arquitectura del *pathos* en “Los dos príncipes” mediante la precisión de diversos tipos de relaciones intextuales que ocurren, se reactualizan las fijadas por la crítica y se proponen otras, en especial, la substancial que mantiene con la tradición clásica de la poesía horaciana. Por otra parte, interpretamos símbolos e identificamos los juegos del lenguaje que determinan la proliferación de figuras que esculpen la forma, determinan los efectos sonoros y delinear la ética y estética del poema. A continuación, se transcribe el poema, corpus esencial del análisis:

Los dos príncipes

Idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson

El palacio está de luto
Y en el trono llora el rey,
Y la reina está llorando
Donde no la pueden ver:
En pañuelos de holán fino
Lloran la reina y el rey:
Los señores del palacio
Están llorando también.
Los caballos llevan negro
El penacho y el arnés:
Los caballos no han comido,
Porque no quieren comer:
El laurel del patio grande
Quedó sin hoja esta vez:
Todo el mundo fue al entierro
Con coronas de laurel:
-¡El hijo del rey se ha muerto!
¡Se le ha muerto el hijo al rey!

En los álamos del monte
Tiene su casa el pastor:
La pastora está diciendo
“¿Por qué tiene luz el sol?”
Las ovejas, cabizbajas,
Vienen todas al portón:
¡Una caja larga y honda
Está forrando el pastor!
Entra y sale un perro triste:
Canta allá adentro una voz-
“¡Pajarito, yo estoy loca,
Llévame donde él voló!”
El pastor coge llorando
La pala y el azadón:
Abre en la tierra una fosa:
Echa en la fosa una flor:
-¡Se quedó el pastor sin hijo!
¡Murió el hijo del pastor! (p. 45)

Roces intertextuales

Las relaciones intertextuales las examinaremos a la luz de las teorías sobre este fenómeno. Genette (1997) considera que la conexión entre texto y lector opera de manera abierta y contractual; vislumbra cinco tipos de relaciones de transtextualidad, cuyos términos de denominación están precedidos por los prefijos inter, para, meta, archi e hiper. La intertextualidad es relación de copresencia o presencia efectiva entre dos o más textos; es más explícita, si se corresponde con la cita con o sin comillas, o menos explícita cuando el préstamo no se declara; o todavía menos explícita como en la

alusión. La segunda o paratextualidad es la relación pragmática, menos explícita y más distante, entre el texto y un indicador dentro del texto que define acciones del lector y se convierte en un indicio genérico: “Título, subtítulo, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes” (p. 55). La metatextualidad se corresponde con la crítica; es una relación de "comentario", “que une un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y ... sin nombrarlo” (p. 56). La architextualidad es relación muda, articulada por una mención paratextual de adscripción taxonómica: “titular, como en

Poesías, Ensayos, La Novela de la Rosa, etc., o, la mayoría de las veces, infratitular: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título sobre la cubierta” (p. 56); la obra no necesariamente declara su pertenencia genérica, pues la determinación del status genérico de un texto es asunto del lector, del crítico, del público, que puede negarse a aceptar como tal el status reivindicado por la vía del paratexto. La última o hipertextualidad es toda relación que une un texto B, el hipertexto, a un texto A, el hipotexto; el hipertexto deriva de un texto anterior por transformación simple o indirecta (imitación); se trata de un texto “derivado de otro texto preexistente” (p. 57), que puede ser de carácter descriptivo e intelectual, como cuando un metatexto (v.g. la *Poética* de Aristóteles), comenta otro (v.g. Edipo Rey), aunque puede darse el caso de que B no mencione a A, pero existe gracias a él por medio de una operación de transformación, como ocurre con *La Eneída* de Virgilio y el *Ulises* de Joyce que son dos hipertextos que derivan de un mismo hipotexto por medio de operaciones transformativas.

En efecto, hay en “Dos príncipes” un uso extenso de lenguaje figurado que se erige con base en repeticiones de estructuras que convocan al diálogo, a la comunicación, a la intersección de voces que marcan los roces intertextuales. Estudiar las variadas formas que asumen estas relaciones vendría a cubrir un vacío crítico en torno a una pequeña y valiosa obra para la formación sentimental de la infancia.

El poema de Helen Hunt Jackson en “Los dos príncipes”

Es evidente que Martí provoca la primera indagación intertextual al declarar su precedente literario mediante el ‘paratexto’ que coloca debajo del título de su poema: “Idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson”. Para Genette (2001): el paratexto es un umbral; permite que el texto se proponga como tal a sus lectores con la posibilidad de entrar (leerlo) o retroceder (o no leerlo). El poema aludido por Martí es *The Prince is dead*, el cual transcribimos con la respectiva traducción del mismo:

The prince is dead

A room in the palace is shut. The king
And the queen are sitting in black.
All day weeping servants will run and bring,
But the heart of the queen will lack
All things; and the eyes of the king will swim
With tears which must not be shed,
But will make all the air float dark and dim,
As he looks at each gold and silver toy,
and thinks how it gladdened the royal boy,
And dumbly writhes while the courtiers read
How all the nations his sorrows heed.
The prince is dead.

The hut has a door, but the hinge is weak,
And today the wind bows it back;
The are two sitting there who not speak;
They have begged a few rags of black.
They are hard at work, though their eyes are wet
With tears which must not be shed;
They dare not look where the cradle is set;
They hate the sunbeam which plays on the floor,
But will make the baby laugh out no more;
They feel as if they were turning to stone
They wish the neighbors would leave them alone
The prince is dead.

(Citado por Chacón y Calvo, 1954/1980, pp. 185-186).

Entre ambos poemas hay una relación “paratextual” como se indicó antes, y otra hipertextual. Esta última determina el trayecto del hipertexto (*The prince is dead*) al hipotexto (“Los dos príncipes”). Florit (1952/1980) apunta otro tipo de relación al considerar que el poema martiano es una adaptación en “romance en versos agudos”, que busca la forma y las palabras en “la vieja fuente de la poesía castellana” (p. 158). Chacón y Calvo (1954/1980) los confronta y afirma que el primero sirve como “fuente de inspiración”, pero con “las notas propias de un romance viejo” (p. 187). Marinello

El príncipe ha muerto

Un salón en el palacio está cerrado. El rey y la reina están sentados vestidos de negro. Todo el día los sirvientes llorando correrán y traerán cosas, mas al corazón de la reina todo faltará: y los ojos del rey se inundarán nadarán en lágrimas que no deben ser derramadas, pero qué harán que todo el aire flote denso y oscuro, cuando mira cada juguete de oro y plata, y piensa cómo alegraban al niño real, y se contorsiona mudamente mientras los cortesanos leen cómo todas las naciones prestan atención a su pena. El príncipe está muerto

La choza tiene una puerta, pero el gozne es débil, y hoy el viento la abre; allí hay dos personas sentadas que no hablan; ellos han limosneado unos andrajos negros. Están trabajando mucho, y sus ojos están humedecidos con lágrimas que no deben ser derramadas. No se atreven a mirar el lugar donde está la cuna. Aborrecen los rayos de sol que juegan en el piso, pero que no harán reír más al niño. Sienten que se están volviendo de piedra; quisieran que los vecinos los dejasen solos.

El príncipe está muerto

(Chacón y Calvo 1954/1980, p. 186).

(1973/1980) apunta cómo Helen Hunt Jackson canta la muerte del señor y la del campesino a través de un contraste que también articula Martí, pero incorporando su personalidad y sensibilidad, “traduciendo un sentimiento humano universal, a una forma tradicional y popular de España” (p. 190). Arias (1980) relaciona ambas composiciones; para él, Martí introduce elementos nuevos y descarta otros, le quita peso poético a la figura del rey, individualiza en la segunda parte a los pastores y les da mayor vivacidad a su sufrimiento, eludiendo “los harapo negros, el recuerdo directo del niño,

la cuna, y en cambio introduce los álamos, las ovejas, el perro, la llamada al pajarito de la pastora y al flor en la fosa” (p. 254); considera que dos señalamientos de la poeta son desarrollados con mayor riqueza: la alusión que ella hace al “odiado rayo de sol”, el cual aparece en Martí en la imprecación de la pastora “¿por qué tiene luz el sol?”; otro es el juicio que ella emite sobre los pastores (*They are hard at work*), lo que en Martí “parece dar pie para la presentación activa del pastor, trabajando precisamente para sepultar a su hijo, con lo que el poema gana en dramatismo y sentido social” (p. 254); añade que, aunque hay respeto por el dolor de los hijos en cualquier contexto, lo emotivo se endereza hacia el amor a los humildes, como “una manera de ir sembrando la semilla de la rebelión ante la injusticia social” (p. 247), juicio este que sólo parcialmente seguimos, pues gusta a Martí, en *La Edad de Oro*, instalarse en un imperativo de igualdad. Uno de los aciertos del poema yace en tratar de mantener un mismo nivel de dolor en ambos estratos sociales representados con el fin de que la lección moral fluya por sí misma y llegue a todos por igual.

La tradición de la poesía castellana

Chacón y Calvo (1954/1980) expone que en este poema se actualizan las estructuras de los romances viejos españoles que influyen en la poesía latinoamericana escrita y de tradicional oral, entre ellas, el paralelismo; es “lo popular genuino que vive en el incesante fluir de la tradición” (p. 182). Para él, emplear el procedimiento paralelístico es propio del romance, lo que demuestra con irrefutable argumento al citar una versión oral cubana de la canción compuesta en España con motivo de la muerte de la reina Mercedes, la primera esposa de don Alonso XII:

Las campanas de la iglesia
ya no quieren repicar
porque la reina se ha muerto
y luto quieren guardar.
Los jardines de palacio
ya no quieren florecer
porque Mercedes se ha muerto
y luto quieren tener.
Ya murió la flor de mayo,
ya murió la flor de abril,
ya murió la blanca rosa
rosa de todo Madrid (p. 183).

Para Marinello (1973/1980), la relación de “Los dos príncipes” con la tradición se aprecia en el uso del romance de versos octosílabos asonantados: “un caso agudo y pleno de esclarecida servidumbre a los moldes más venerables del idioma y de la poesía”; admira que, siendo Martí el pensador americano más universal de su tiempo, el que anuncia nuevas formas en la poesía, sea quien, “sobre todos los otros, otorga nueva vida a una voz que viene del fondo de la historia española y que cuajó siempre en días de hierro, sangre y fe” (p. 191). Arias (1980) corrobora esta idea. Portuondo (1974/1980) también confirma la fidelidad a la tradición de las viejas gestas y romances, y lo valora como imagen de un dolor universal bajo el aspecto de la muerte que aflige por igual al poderoso y al humilde; considera, del mismo modo, que cualquier influencia es sólo fuente de inspiración, que el valor reside en el producto de una genialidad creadora, que la materia (acto de enterramiento) la toma de Helen Hunt Jackson, pero es creación de Martí la tonalidad y gravedad acorde con lo solemne de la ocasión a través de una gradación ascendente de tono y sentido que culmina en los dos versos finales formados por oraciones exclamativas, independientes desde el punto de vista gramatical “pero subordinadas

psicológicamente en cuanto presentan el mismo fenómeno bajo su doble aspecto de la muerte del niño y de la pérdida experimentada por los padres” (p. 174).

En efecto, cuando confrontamos “Los dos príncipes” con el romance a la muerte de la reina Mercedes, se muestra, además de lo dicho por Chacón y Calvo, cómo Martí establece relación intertextual con el poema de la norteamericana y el de la tradición de la poesía hispánica, puesto que además de lo antes expresado, arrastra y trasplanta en su poema la atmósfera de dolor presente en el romance aludido. Esa atmósfera no solo permea los contenidos que se expresan, sino que marca el tono que define la retórica persuasiva dirigida a sembrar un *pathos* en el lector u oyente. Rige, en consecuencia, la presencia viva de una raíz melódica hispana en “Los dos príncipes”, que alienta la esencia narrativa del poema portadora de sonoridades fonorrítmicas, de léxico, voces y estilos corales de llanto público. Habría que preguntarse si Martí tuvo alguna conciencia de su deuda con esta canción.

“Los dos príncipes” en la tradición horaciana de la poesía universal

“*Los dos príncipes*” de Martí es poema que dialoga, en general, con la tradición literaria de occidente: lenguaje, géneros, estilos. El único momento en que

los padres hablan y se lamentan en “Los dos príncipes” ocurre en la escena pastoril, lo que permite asociarlo con la égloga - un género para el lamento del pastor por la pérdida del ser querido - y con la elegía, y más específicamente con el *plancto* (*llanto*) como ocurre con Jorge Manrique, quien da continuidad al tópico horaciano. Ecos de la obra poética de Horacio se sienten en su obra para la infancia. En efecto, sabemos que José Martí poseía una refinada cultura clásica grecolatina que se puede leer en *La Edad de Oro*.

Las virtudes, que el poeta latino intenta promover en Roma para coadyuvar en la formación de un nuevo romano con sus *Odas* y *Épodos*, se reactualizan en el propósito martiano de formar un hombre de luz y decoro con su revista para la infancia. En “Los dos príncipes”, el entronque con el poeta latino deriva del tema, de recursos compositivos y del lenguaje. Desde el punto de vista de la intertextualidad destaca la articulación con una tradición de *topoi* horacianos.

La retórica clásica (Rodríguez-Bello, 1994) considera que los argumentos (por *ethos*, *logos* y *pathos*) se organizan en los denominados “lugares” (*topoi* en griego y en latín *loci*). Los *topoi* son los lugares donde reside cierta categoría de argumento (Corbett, 1990, p. 95). Hay *topoi* ‘comunes’ y ‘específicos’. Los ‘comunes’

expresan estrategias generales de la mente humana para procesar u organizar información: definir, generalizar, clasificar, comparar, relaciones de causa-efecto y pueden aparecer en cualquier tipo de discurso. Los específicos traducen los temas de cada género o especialidad. Dentro de la obra de un autor hay *topoi* (temas) que se repiten. Los *topoi* conforman un conjunto de temas, contenidos y estructuras reificadas, recurrentes.

En las *Odas* y *Épodos* de Horacio, hay *topoi* recurrentes, entre ellos, *carpe diem* (aprovecha el momento) y *aurea mediocritas* (justo medio o dorada medianía), los cuales se exponen en las odas dedicadas a *Sextius* y a *Licinius*, a quienes la voz lírica les aconseja moderación entre dos extremos de vida.

El contraste martiano entre la “casa” humilde y el palacio real está en Horacio. En *Odas* (II, 2) la voz lírica imprecisa a Licinio y le advierte que vivirá más tranquilo si, siendo precavido, no se arriesga al profundo mar y evita las tempestades (*Rectius uiues, Licini, neque altum/semper urgendo neque, dum procelas/cautus horrescis, nimium premendo/litus iniquom*), pues quien elige ‘la dorada medianía’ (*auream mediocritatem*), seguro (*tutus*) carece de las inmundicias de un techo (*tecti*)

derruido, y tranquilo (*sobrius*) carece de un palacio envidiable (*aula invidenda*). El término horaciano *tecti* se corresponde con “casa” en Martí, *aula*, con “palacio”.

Por otra parte, en la oda a Sextius (I, 4) emite Horacio la famosa frase en la que expone su tesis de que la muerte llega a la casa de todos por igual: *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas/ regumque turris* [La pálida muerte visita con el mismo pie los ranchos de los pobres y las torres de los reyes] (Traducción nuestra). *Tabernas pauperum* son las “chozas de los pobres”. *Turris regumque* son las altas moradas de los reyes. Ambos términos también son equivalentes a “casa” y “palacio” en “Los dos príncipes”. Por lo tanto, es horaciana la idea de que el dolor y la muerte son comunes para el pobre y el rico.

Dice el poeta latino en la Oda a Póstumo: “sea que seamos reyes, sea que seamos pobres colonos, todos debemos atravesar las ondas de la Laguna Estigia” (*Odas*, II, p. 14). Por lo tanto, Martí injerta el poema de Helen Hunt Jackson en el patrón métrico del romancero; lo desarrolla mediante tópicos comunes universales inmortalizados en la poesía del escritor latino, quien muestra la correspondencia entre los ciclos de vida y muerte de la naturaleza y del hombre, porque cada uno de ellos posee su primavera e inviernos

propios. Insiste Horacio en recordar al hombre su condición mortal, que el reino de la vida es breve, que la muerte es parte de la vida que, por breve, debe ser disfrutada y vivida con moderación, serenidad y equilibrio ni en un palacio envidiable ni en un techo que se derrumbe. Tanto Horacio, como Helen Hunt Jackson y Martí, utilizan la “casa” como imagen, símbolo y medida del cosmos humano. La relación entre el poema de Horacio y el de Martí es tan estrecha que se puede decir que la isotopía de “Los dos príncipes” recrea la frase horaciana: *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas/ regumque turris*. O más bien que el poema de Martí es una trama en vivo del enunciado horaciano. La lectura intertextual permite apreciar que existe un hilo ontológico en la obra de José Martí que se fragua en la historia de los lenguajes, de la cultura. En su deseo vehemente por la definición del ser latinoamericano, acaece en su obra una búsqueda retroactiva de esencias. Otros ecos de Horacio se respiran en *La Edad de Oro*.

Arquitectura estético-argumentativa de “Dos príncipes”

Portuondo (1974/1980) demuestra que la composición del poema se basa en el paralelismo. La sensualidad de los

términos y las descripciones procuran un cuadro realista en el que se emplea una técnica usada en los viejos romances que consiste en “una sucesión de escenas independientes que determinan la impresión general” (p. 176): se exhiben, uno tras otro, el escenario, la actitud de los hombres y animales, el dolor de ambos, el entierro, mediante un verdadero paralelismo: lloran los padres, los animales se entristecen y prosigue el tributo, paralelismo radical, pues en cada estrofa final la misma palabra inicia y concluye los asonantes, rey en la primera, pastor en la segunda: “-¡El hijo del rey se ha muerto!/¡Se le ha muerto el hijo al rey!” Resalta el predominio del dolor por la muerte “que siega las vidas en flor”, que el dolor los iguala a todos. Después de la exquisita exégesis de Portuondo, pareciera que muy poco quedara por hurgar y decir sobre este poema. Diferimos de él, cuando afirma el predominio de un lenguaje libre de imágenes “utilizado siempre en sentido recto” con sólo una posible metáfora, que puede incluso tomarse en su sentido recto: “Echa en la fosa una flor”. Y se pregunta Portuondo ¿Se trata de una flor real o de una metáfora en la que *flor* simboliza al niño muerto?” (p. 73).

En concordancia con De Oraa (1983), reafirmamos la tendencia martiana de trabajar por parejas de conceptos

iguales, lo cual se manifiesta - como también lo revalida Portuondo - en el empleo del esquema del paralelismo. Para nosotros, es esta la figura de estilo básica que sostiene la arquitectura del poema.

En nuestro análisis discursivo, respetamos la sucesión natural de los signos en el poema; reafirmamos la hipótesis ya antes referida de que el paralelismo es esquema que toma Martí de Jackson; mas proponemos que este recurso se desarrolla retórica, formal y semánticamente sobre la base de dos *topoi* comunes y una isotopía. Los *topoi* son ‘causa-efecto’ en la escena del hijo del rey, ‘comparación’ en la del pastor. La isotopía se asume en el sentido que le da Greimás (1971) a este término, es decir, como haz de categorías semánticas redundantes, iterativas, que subyacen en un discurso. La redundancia deriva del tratamiento de un mismo asunto en dos contextos distintos, pero con un mismo impacto.

Rige en el poema una argumentación por *pathos*, orientada a formar y activar los sentimientos del joven destinatario de *La Edad de Oro*, lo que determina la profusión de un léxico solo aparentemente denotativo, con una significativa carga simbólica apropiada para el duelo, que es el sentimiento a compartir con la audiencia (“de luto”, “llora”, “llorando”, “lloran”, “llorando”, “negro”, “entierro”, “se ha

muerto”, “ha muerto”, “cabizbajas”, “triste”, “llorando”, “murió”).

Este léxico configura la isotopía del ‘llanto’ y sustenta las estrategias donde los personajes toman la palabra para asegurar alianza en el dolor. Son estrategias que, dentro de la teoría retórica (Lausberg, 1983), aparecen ubicadas en el lugar de las figuras “frente al público”: “interrogación” (*interrogatio*) y “exclamación” (*exclamatio*). De esta manera, la argumentación por *pathos* se desarrolla mediante un *logos* que juega con un lenguaje figurado apto para dibujar sentimientos en acción y consolidar un modo o una tonalidad basada en el material sonoro de la lengua.

En pocos versos se actualizan rasgos en el interior de un campo semántico que, en este poema, se bifurca en dos para retratar dos mundos, el de la realeza (“palacio”, “trono”, “rey”, “reina”, “holán”, “caballos”, “laurel”, “patio grande”) y el de los pastores (“álamos”, “monte”, “pastor”, “pastora”, “ovejas”, “caja”, “perro”, “pajarito”, “pala”, “azadón”, “fosa”, “flor”), afines en la participación de un mismo nivel de humanidad que define la situación en extremo patética y trágica. Se plasma un mismo tipo de suceso en distintos estratos socioculturales, alto (realeza) y bajo (pastores). Los personajes, en esencia

iguales, difieren en el desempeño de distintos papeles sociales: madre (rey o pastora) y padre (rey o pastor). Los imaginarios espaciales difieren: palacio y campo. Los animales representativos de cada contexto son el caballo en el mundo de la realeza; ovejas, perro y pajarito, en el campestre. En el mundo vegetal, el ‘laurel’ es emblema de realeza; el ‘álamo’ del campo donde se mueven los pastores.

Mundo1: el hijo del rey se ha muerto

El primer suceso del poema se desarrolla mediante el esquema del *topos* denominado ‘causa-efecto’ pero invertido. Primero se presenta el efecto, luego la causa, con lo que se genera una impresión de sorpresa. El efecto es la noticia. Se reseña el suceso directamente mediante la estrategia de la ‘*evidentia*’, figura afectiva mediante la cual se muestran hechos a los ojos del lector que se consideran útiles y suficientes para persuadir: “El palacio está de luto/ Y en el trono llora el rey,/ Y la reina está llorando/Donde no la pueden ver:”. El suceso lo cuenta la voz lírico-narrativa como ocurriendo simultáneo al acto de enunciación, en presente, y por medio de una perífrasis de gerundio. La circunstancia aciaga (“de luto”) expresada a través del predicativo “estar” parece reseñar un evento social, “noticioso”,

contingente e inusual ocurrido en “palacio”, término éste que aparece como el sujeto gramatical del enunciado. Ello explica su uso metonímico, pues “palacio” está en relación de contigüidad con “rey” y “reina”, las personas a quienes realmente aplica el predicado y que luego son verbalizadas.

“Palacio” es ‘metonimia’, figura literaria que se basa en una relación de contigüidad entre el término usado y aquél por el cual se sustituye. Hay un uso estratégico de la sintaxis oracional con el fin de crear verosimilitud a través de la transmisión de un mensaje claro y sencillo que en apariencia disimula los recursos retóricos. Se sigue el orden normal de la frase en español. El sujeto ocupa la posición inicial, excepto en el segundo verso en el que se coloca al final para lograr un balance. Inmediatamente después se enuncia el sujeto de la siguiente oración, con la misma raíz nominal estableciéndose juegos figurales, en este caso, es la figura literaria denominada ‘poliptoton’ al apostar con la misma raíz de la palabra (“llora-llorando” y “rey...reina”) con sus efectos melódicos correspondientes.

La conjunción “y” se utiliza como procedimiento cohesivo al inicio de dos versos consecutivos, lo que desde el punto de vista del estilo aporta sonoridad, mediante el ‘polisíndeton’. El recurso,

unido a la reiterada ‘aliteración’ (de los sonidos /-t/ en los tres primeros versos, de /-r/ en el segundo y tercero, de /-l/ y de /-n/, presentes en los cuatro versos.), crea una textura melódica especial enmarcada y fortalecida por otro esquema retórico denominado ‘quiasmo’ que consiste en la repetición de palabras en cláusulas sucesivas en orden gramatical invertido.

En el ‘quiasmo’ hay cruce de elementos, pero no antítesis. Hay, también, unidad de sentido en los argumentos por *pathos* que se exponen inductiva y gradualmente uno detrás de otro. La iteración del verbo “llorar” que se articula por medio de la atribución de un mismo predicado a sujetos singulares marca el sentido luctuoso y lo devela progresivamente. La sinonimia que forman los predicados referidos a unos mismos sujetos (‘el palacio está de luto’, ‘el rey llora’, ‘la reina está llorando’) crea una redundancia sonora y semántica que equilibra la sintaxis casi geométrica del poema como se demuestra en el ‘quiasmo’. Ante la noticia, se poetiza la actitud o reacción de los hombres.

Llama de nuevo la atención el juego con el orden de los elementos oracionales: “En pañuelos de holán fino/Lloran la reina y el rey:/ Los señores del palacio/ Están llorando también”. Los dos sujetos quedan encerrados dentro del verbo “llorar” y se

articula otro 'quiasmo'. Ellos contienen un campo semántico: el de los seres humanos en el conjunto palaciego. Se insiste en los mismos pensamientos con el uso de los lexemas nominales ("palacio", "reina" y "rey") y verbal ("llorar"). Se insiste sobre el mismo asunto. Hay, entonces, una '*expolitio*', figura afectiva en relación con el asunto, que insiste en el mismo pensamiento antes expuesto. "Palacio", que tenía una posición privilegiada en los cuatro primeros versos del romance, pasa a una secundaria como complemento nominal de "señores". Los sujetos ("el rey" y "la reina") que en los cuatro primeros versos realizan individualmente la acción de llorar, ahora, lloran "en plural", como lo hacen los "señores". El "número" como categoría lingüística se usa estratégicamente porque enfatiza el sentido de una "pluralidad", de un colectivo, que son los integrantes del palacio.

Se reproducen los mismos contenidos con los mismos recursos literarios: 'metonimia', 'poliptoton', 'aliteración' y 'quiasmo'. Los efectos han sido muchos, en particular, el trágico aristotélico, que se desprende de la actitud de los animales ante la noticia lastimera. De esta manera, el sentido de plural se incorpora al conjunto de seres que comparte el duelo real: "Los caballos llevan negro/ El penacho y el arnés:/ Los

caballos no han comido/, porque no quieren comer:". Los caballos se seleccionan como representativos de los animales de la nobleza; son mostrados al receptor mediante un sistema descriptivo que integra imágenes cromáticas y afectivas, aliteraciones y doble negación; se les muestra en empatía con los reyes participando del duelo al ostentar el color que identifica el ritual, lo que se exalta en la sintaxis con la anteposición del atributo objetivo. El efecto del dolor se representa en ellos internamente: "no han comido". La rebeldía que puede generar lo injusto de la muerte de un niño o joven es mostrada a través de ellos: "no han comido porque no quieren". Por lo tanto, el peso argumentativo de la estrofa se expone a través de los caballos. La simbiosis que se expresa entre el hombre y el animal conduce a su humanización y su uso es estratégico en una literatura para la infancia. Y queda el caballo como icono de un dolor que penetra los espacios y todos comparten, adquiriendo connotaciones simbólicas. Como emblema de las tinieblas, el caballo representa la "montura" del humano al que siempre acompaña en el viaje hacia el más allá, lo que potencia el sentido mortuorio y de duelo comunitario. Como símbolo de la juventud, aporta indicios sobre la prematura muerte del hijo del rey: "Pero

cuando se pasa el umbral de la pubertad es entonces cuando el caballo llega a ser plenamente ... el símbolo de la impetuosidad del deseo, de la juventud del hombre, con todo lo que ésta contiene de ardor, fecundidad y generosidad” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 214).

Hay un uso pragmático del predicativo “negro” (Si “negro” modifica a “el penacho y el arnés” debería estar en plural) en “los caballos llevan negro/el penacho y el arnés”, pero el adjetivo pareciera modificar toda la situación de duelo, por ser el color apropiado para el contexto y la circunstancia lírica.

Por otra parte, la estrofa que habla del acto del entierro (“El laurel del patio grande/ Quedó sin hoja esta vez:/ Todo el mundo fue al entierro/ Con coronas de laurel:”) se construye argumentativamente a partir del esquema causa/consecuencia. Se prioriza la consecuencia y se coloca en los dos primeros versos, que contiene la presuposición “esta vez”, es decir, que antes nunca el árbol se había quedado sin hojas. La causa está contenida en los versos tercero y cuarto. El perfil sonoro de las estrofas sigue sustentado por la rima en los versos impares y la ‘aliteración’. La ‘hipérbole’ conduce el dinámico desarrollo semántico de un texto que, con breves trazos, construye la imagen de un dolor universal, que se extiende a todos los seres

y elementos: del palacio al rey y la reina; del rey y la reina a los señores; de los señores a los animales; de los animales a los vegetales (“laurel”: que es al mismo tiempo imagen literaria y símbolo de muerte); de los vegetales a “todo el mundo”, el sujeto universal por excelencia.

El dolor universal ha recorrido, en forma progresiva, todas las instancias del acontecer en la tierra. Expele un halo trágico, porque el sufrimiento de los reyes, que sufren sin merecerlo genera compasión (el *eleos* aristotélico), que parece provenir de contemplar en la escena a padres llorando a unos hijos que ellos ven y que el público no. El *pathos* está en la superficie del texto. Es dolor plural. Un sufrimiento común generado por medio de la empatía con un hecho que puede ocurrir a cualquier persona con la cual se comparta un nivel de humanidad. Es la razón del miedo (*phobos*): “porque la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio en un semejante nuestro” (Aristóteles, *Poética*, II, p. 12). Seguidamente se nos muestra la causa del sufrimiento.

El poema asume la estructura retórico argumentativa de causa-efecto, pero invertida. Primero se enuncia el efecto (el dolor y el llanto) y luego la causa (la muerte del hijo) que coincide con el cierre del romance, una posición privilegiada de

la primera parte del poema: “-¡El hijo del rey se ha muerto!/ ¡Se le ha muerto el hijo al rey!”.

En sólo dos versos, el autor hace alarde de varios recursos estilísticos. Se aprecia una figura literaria “frente al asunto” (aquellas que permiten al emisor enfrentarse o dirigirse directamente a la audiencia)¹ es la ‘*exclamatio*’. Hay presencia de un ‘quiasmo’ que organiza el lienzo animado de dolor en una totalidad coherente y armónica. Hay un uso consciente y controlado de los recursos del lenguaje para la expresión simétrica de un conjunto penoso y patético, el más trágico. Se ve cómo no interesa destacar la muerte del príncipe. Importa el sentido trágico del *pathos* que se comunica, mediante una particular estructura.

Y por medio de la homología de sentimientos, se prepara para una apropiada comunión con el receptor, de manera que el dolor toque el corazón de todos y que todos sientan *phobos* (miedo, temor). El dolor universal resuena figuradamente, también, por medio del estribillo, recurso digno para el lamento. En efecto, dentro de su visión de la tragedia, Aristóteles incluye el temor y la compasión como pasos previos para llegar a la catarsis. Aquí solo podríamos hablar de un lirismo que resplandece trágicamente y toca o mueve el alma sensible.

Mundo 2: murió el hijo del pastor

El desarrollo del segundo suceso del poema opera como la concreción del *topos* de la comparación, con la particularidad de que una de sus caras ya ha sido desplegada en la primera parte, debido a la técnica compositiva del poema que insiste en develar una parte del asunto, luego otra. El conjunto se descubre al final. Mediante la ‘comparación’, que implica poner dos cosas juntas para encontrar igualdad, diferencia, superioridad o inferioridad, se contrastan dos contextos: uno alto y otro bajo, uno noble y otro plebeyo, pero mientras más diferencias se muestran, más se manifiesta lo que nos iguala en esencia, lo que es común y universal, evitándose en el poema para niños la odiosa presencia de los contrastes sociales, entre un suceso cuya exégesis interpretativa ya hemos realizado, y otro sobre el cual disertaremos.

La expresión del segundo acontecimiento emplea recursos para acrecentar el tono patético. La figura de la ‘*evidentia*’ desenmascara la otra realidad: “En los álamos del monte/ Tiene su casa el pastor:/ La pastora está diciendo/ “¿Por qué tiene luz el sol?””.

Se transita desde lo alto a lo bajo en la escala social; del rey y la reina al pastor y la pastora; de la ciudad al campo en

relación con los ambientes; de la magnificencia del palacio a la morada que aloja los humildes personajes. Se deja atrás al inmortal “laurel” emblema de la inmortalidad adquirida por la inútil victoria, y se revela el fúnebre “álamo” significador de la dualidad del ser, asociado con los infiernos, el dolor y el sacrificio, así como con las lágrimas. El “álamo” es árbol funerario, “simboliza las fuerzas regresivas de la naturaleza, el recuerdo más que la esperanza, el tiempo pasado más que el porvenir de los renacimientos” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 69).

El sentido camina de un lado al otro del poema. Son los símbolos y las figuras del lenguaje las que hacen el trabajo estético. En oposición a un dolor, que conmociona a todos y que podría llamarse trágico, se declara uno más íntimo, más lírico. A la madre real los protocolos palaciegos la obligan a silenciarlo: “Y la reina está llorando/donde no la pueden ver”. Es la ironía de los contrastes. A la madre del monte le es permitido el lamento, la queja, y, en consecuencia, el discurso asume una estructura dialógica que dramatiza la historia por medio de la ‘*interrogatio*’, figura que evoca el patrón de la égloga: “¿Por qué tiene luz el sol?”. Es una pregunta retórico-filosófica en la que la pastora despliega el saber popular y

atina en mostrar las inclemencias de un destino que arrebató a los padres la luz, el sentido de la vida. La *interrogatio* contiene una metáfora simbólica en la que yace una analogía del tipo: “sol es a padre como luz es a hijo”. La analogía es invocada por el uso común del verbo “tiene” para los sujetos “pastor” y “sol”. La metáfora traslada al poema el simbolismo de la luz y del sol, como emblemas de energía, fuerza, esplendor, sabiduría, virtudes inútiles para mitigar el llanto por la muerte del hijo, como también lo son los grandes palacios o las gradaciones sociales.

Éticamente, el símbolo en boca de la pastora es un reconocimiento a su sabiduría, que se muestra en su reflexión-reclamo en forma de pregunta. Estéticamente, el símbolo luminoso se emplea para marcar un contraste con la atmósfera oscura, sombría y de negro del primer romance; es requerido tanto para la proporción y el equilibrio del poema montado sobre la diferencia entre dos contextos, como para la expresión de un mismo contenido. “Luz” y “sol” irradian diferentes sentidos, lo cual es algo característico de la naturaleza del símbolo: “El símbolo se afirma desde entonces como un término aparentemente asible cuya inasibilidad es el otro término” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 22). La

irradiación del símbolo determina la actitud de padres y animales dolientes.

En la siguiente estrofa ("Las ovejas, cabizbajas,/ Vienen todas al portón:/ ¡Una caja larga y honda/ Está forrando el pastor!") de nuevo se revela, pero con más patetismo, la empatía del animal, lo que muestra el uso del cuantificador "todas" y la transposición de "el pastor" en el último verso citado. Al mismo tiempo, en escena, aparecen ovejas humanizadas en duelo y el pastor forrando una "caja", sustantivo éste que podría asumirse como un archilexema del muy extenso conjunto semántico de "cajas" con el fin de evitar el correspondiente lexema fúnebre. Caja es 'sinécdoque', signo extenso que evita el intenso. Se pinta un cuadro animado en el que el adjetivo "cabizbajas" retrata el sentimiento de las ovejas, mas no se expresa el del pastor quien debe acompañar el dolor con el trabajo de fabricar la caja para enterrar al hijo. En los versos siguientes, se prolonga la empatía de los animales cuando concurren el perro, la pastora y el pajarito a quien ella se dirige: "Entra y sale un perro triste: / Canta allá adentro una voz-/ "¡Pajarito, yo estoy loca,/ Llévame donde él voló!".

La humanización es teatral y trágica por la incorporación del diálogo y por el patetismo que proviene de presentar en la escena animales tristes y cabizbajos al lado

de una madre que, clavada por el dolor, es apenas "voz", metonimia por demás conmovedora. Las palabras de la pastora, en estilo directo, reiteran el recurso de la 'exclamatio', y contienen un 'apóstrofe' en la petición al "pajarito": "llévame donde él voló", donde ella ruega su propia muerte. Se sabe que es la madre quien habla por la anáfora "yo" y el atributo en femenino, que junto con "me" son ostensivos de la inferencia. Hay un paralelismo sintáctico en los dos primeros versos del texto citado, que aporta sonoridad y da relieve a los sustantivos "perro" y "voz" ubicados al final del enunciado. El diminutivo "pajarito" rocía el texto de ternura, infunde lo bello y lo sublime. "Los objetos bellos son pequeños", dice Edmund Burke (1987). Por otra parte, el ruego de la madre señala otro nivel de sentido que mira hacia lo alto, aéreo y etéreo: al ave, al vuelo, a una poética del espacio que deja sembrada la idea de un más allá después de la muerte, un más allá, arriba, donde moran esencias. Es lo absoluto.

Así pues, se sugiere una creencia en la trascendencia del dolor y de las personas que lo experimentan. Las palabras de la pastora contienen el dinamismo del verbo del trayecto a las alturas que es el reino de lo imaginario ("voló"): "En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia" (Bachelard, 1972, p. 14);

esas palabras contienen símbolos apropiados para la elevación: “pájaro” y “luz”. También enuncian el deseo de trascendencia de un “yo” (llevádm): “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra ... el ave es la figura del alma escapándose del cuerpo ... las aves simbolizan los estados espirituales...” (Chevalier y Gheerbrand, 1995, p. 154-155).

El poema para niños se aventura con un tema trascendente y delicado. Incorpora una esencia como “pájaro” en diminutivo y la acción de “volar” como parte de la petición de la madre al ave. El uso de tal verbo ya acoge la idea de un viaje hacia las alturas, por lo que se puede relacionar lo dicho por la madre con la vida del espíritu. Ésta se caracteriza por una operación dominante que consiste en querer crecer y elevarse. “... las imágenes poéticas son *operaciones* del espíritu humano en la medida en que nos aligeran, o nos levantan o nos elevan. No tienen sino un eje de referencia: el eje vertical. Son esencialmente aéreas” (Bachelard, 1972, p. 57).

No es casual que los ocho versos precitados que retratan la relación estrecha entre los pastores y los animales, concentren la mayor cantidad de adjetivos del poema. Entre ellos son significativos

“cabizbajas” y “triste”, adecuados para describir el sentimiento de pesar de los “seres humanos” en una situación de pena y de luto. Retratan cómo el duelo contagia a los animales y delinear los sentimientos que se quieren sembrar en la audiencia, los cuales, entonces, derivan de una doble contemplación estética: primero, los animales experimentan dolor contemplando a los pastores en duelo; luego, el lector contempla el dolor tanto de los animales como de los pastores. El hecho representado tiene gran impacto desde el punto de vista de una literatura dirigida al niño en la que el animal es uno de los objetos estéticamente empleados para la persuasión. Además, los adjetivos contienen semas relacionados con la isotopía fundamental del poema: el llanto por la muerte del hijo. Por lo tanto, la presencia del adjetivo en el cuadro de dolor es necesaria para la comunicación de un *pathos* que es consecuencia de la soledad del humilde en luto, en franca contraposición con la compañía de que disfrutaría el poderoso. El adjetivo es aquí instrumento de una argumentación por *pathos* para significar lo trascendente, cuyo momento sublime ocurre en el entierro del niño de campo.

En los versos empleados para representar el entierro del humilde (“El pastor coge llorando/ La pala y el azadón:/

Abre en la tierra una fosa:/ Echa en la fosa una flor:”), resaltan la ‘aliteración’ en el segundo y la permutación del objeto directo para el final. El gerundio predicativo “llorando” muestra el gemido del pastor que ocurre simultáneamente con la acción de realizar el doloroso trabajo de cavar una fosa para enterrar el hijo en flor. Es la primera vez que se usa el verbo “llorar” en la escena fúnebre de los pastores donde se exhibe una situación extrema de soledad opuesta a la del entierro real en el que la mayoría asiste con coronas de laurel. No hay ayudantes para quien no tiene “señores” a su servicio, ni aduladores, ni amigos. Sin embargo, la palabra - que se le ha silenciado a la reina para gritar su dolor - se le concede a la pastora. La libertad del humilde tiene ventajas.

El espectáculo representado *per se* es el mejor estímulo para despertar compasión, conmiseración e induce a un tipo de comunicación estética. El lector queda implicado en la escena del sufrimiento. Es un espectáculo *mea res agitur* (el asunto me concierne) en el que el placer deriva de reconocer el sufrimiento del yo en el otro y el del otro en el yo. Es sentimiento compartido, dividido. Es un sentimiento universal el dolor del pastor y de la pastora, que es el mismo del rey y de la reina, que es el dolor del yo que

contempla la escena. La soledad de los pastores es, entonces, relativa. Los acompaña el sentimiento de la audiencia. A ellos la voz autorial les cede, además, el poder de la palabra para influir en los otros. El poema evidencia que lo trágico está en la vida misma, en el propio vivir y morir. Si en la escena anterior se decía que el dolor era universal porque era colectivo, ahora se afirma que es universal porque cada ser humano individual y en soledad lo sufre y padece.

Epilogum

Ubicados al final de ambos romances, el de la realeza y el pastoril, los versos, “-Se quedó el pastor sin hijo!/¡Murió el hijo del pastor!”, responden a la estructura del estribillo. Ambos finales se asemejan parcialmente. Coinciden en los procedimientos figurales: ‘*exclamatio*’ y ‘quiasmo’. El uso del estribillo consolida la existencia de un paralelismo fonosemántico como principio que da soporte a la arquitectura estética de un poema profusamente figurado, cuya estructura retórica se monta sobre una misma isotopía (‘llanto por la muerte del hijo’) que se pasea por dos escenarios, y nos enseña que el poder es inútil ante la muerte.

Creemos, pues, haber demostrado que la arquitectura del *pathos* en “Los dos príncipes” de José Martí se sustenta en: a) relaciones paratextuales e hipertextuales con el poema de Helen Hunt Jackson; b) relaciones intertextuales de carácter sonoro y de atmósfera luctuosa con el poema a la muerte de la esposa del rey Alfonso XII; c) relaciones intertextuales con tópicos horaciones universales, v.g. *carpe diem* y *aurea mediocritas*; d) el esquema riguroso del ‘paralelismo’ desplegado mediante el desarrollo de dos *topoi* o lugares comunes: ‘causa-efecto’ y ‘comparación’; e) la profusión de figuras literarias de orden formal como el ‘quiasmo’ y de carácter afectivo en relación con la materia tratada, v.g. ‘*exclamatio*’ e ‘*interrogario*’; f) exhibición de contrastes sociales que tienden a mostrar la lección moral de que todos, como seres humanos, estamos expuestos a experimentar sentimientos trágicos de temor y compasión trágica. Como expresa Díaz Henríquez (2014), en Martí, para todo padre “independientemente del linaje”, el hijo ocupa lugar privilegiado lo que evidencia su pensamiento humanista, que “integra en un todo único: lo ético, lo estético, lo social y lo cultural”.

Subyace la idea de la fragilidad social e ideológica del colectivo llorando con el poderoso, masa que, en

oportunidades, se deja irracionalmente arrastrar por espectáculos sobrecogedores relacionados con lo noticioso de la muerte de un personaje palaciego, o mediático, masa que le rinde copioso tributo. Con el humilde nadie llora: está ‘solo’ en su duelo; solo él, en intimidad, está con su difunto hijo y le es ineludible manejar la pala y el azadón en hora extrema. En uno de sus epigramas, dice Marcial (s/f): “*ille dolet vere qui sine teste dolet*”(I, 33) (Llora de verdad aquel quien llora sin testigo”) (Traducción nuestra). Podríamos inferir que a los pastores les dejan llorar, mientras que a los reyes la ignorante multitud se lo impide. En consecuencia, se desprende una ironía.

Llama la atención que el cuantificador “todo” se pasea por una y otra ala del poema en “Todo el mundo fue al entierro/Con coronas de laurel” y “Las ovejas, cabizbajas, vienen todas al portón”. Es decir, el humano y el animal forman dos conjuntos con similar función: la de acompañar a los padres en duelo. A los padres reales siguen hombres. A los padres campesinos un rebaño de ovejas. Dado el hecho de que el hablante lírico dispensa la palabra a este último grupo al cual solo animales acompañan, podría afirmarse que el autor se ubicaría más cerca de un grupo que de otro, configurando de esa manera como lector ideal de *La Edad de Oro* a uno

más cerca del animal y más compasivo con él, como es el niño.

Para concluir, resulta oportuno recordar a Samuel Gili Gaya (1972), quien considera que el pequeño posee un sistema expresivo autosuficiente que los adultos nunca acaban de entender, y refiere la anécdota del padre que llevó a un hijo suyo de cuatro años a un museo de pinturas, y ambos se detienen ante un cuadro del circo romano donde los cristianos son despedazados por las fieras; el padre al observar que el niño miraba la escena, afligido ante tan bárbaro espectáculo, le dice: “-¿Te pones triste, verdad?” Y el niño responde? “- Sí, mira ese pobre tigre no tiene cristiano”. La anécdota demuestra cómo las palabras “tigre” y “cristiano” tenían para los dos interlocutores muy distintas repercusiones evocadoras, muy distintas adherencias representativas y sentimentales. A estas adherencias sentimentales del niño, atiende José Martí en su poema y en *La Edad de Oro*, uno de cuyos propósitos es educar al futuro hombre latinoamericano, cumpliendo con la máxima horaciana de que la poesía debe ser dulce y útil: divertir y enseñar.

Bibliografía

Arias, S. (1980). Martí como escritor para niños a través del análisis de dos textos de *La edad de Oro*. En *Acerca de la Edad de*

Oro (pp. 243-281). Ciudad de la Habana. Centro de Estudios Martianos.

Aristóteles (1967). *Obras*. Madrid: Aguilar.

Bachelard, G. (1972). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Burke, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*. Madrid: Tecnos.

Chacón y Calvo, J. M. (1954/1980). Lo popular hispánico en “Los dos príncipes”. En *Acerca de la Edad de Oro* (pp. 179-187). Ciudad de la Habana. Centro de Estudios Martianos.

Chevalier, J., y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Edit. Herder.

Corbett, E. (1990). *Classical Rhetoric for the modern student* (third edition). New York: Oxford University Press.

De Oraa, F. (1983). De la Fuente con Dos ramas: Contribución a una lectura “poética” de Versos Sencillos”. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 6, 168-176.

Díaz Henríquez, S. (2014). Los dos príncipes de José Martí. [en línea]. En *La Jiribilla*. Recuperado de <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7775/los-dos-principes-de-jose-marti> [fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017].

Florit, E. (1889/1980). Los versos de *La Edad de Oro* [1952]. En *Acerca de la Edad de Oro* (pp. 157-160). Ciudad de la Habana. Centro de Estudios Martianos.

Genette, G. (2001). *Fronteras*. México: Siglo veintiuno editores.

Genette, G. (1977). La literatura a la segunda potencia. En *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 53-62.). Desiderio Navarro, selección y traducción. La Habana: Casa de Las Américas.

Gili Gaya, S. (1972). *Estudios del lenguaje infantil*. Barcelona: Bibliograf.

Horace. (1929). *Satires, Epistles, and Ars Poetica*. H. Rushton Fairclough, H. (trad.). Cambridge: Loeb Classical Library/ Harvard University Press.

Lausberg, H. (1983) *Manual de Retórica*. Madrid: Gredos.

Martialis, M. Valerius. (s/d). Epigrammaton, Liber I, 33. Poema recuperado de <http://www.thelatinlibrary.com/martial/mart1.shtml> [fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017].

Marinello, J. (1973/1980). Tradición y novedad en los versos de *La Edad de Oro*. En *Acerca de la Edad de Oro* (pp. 188-191). Ciudad de la Habana. Centro de Estudios Martianos.

Martí, J. (1946). *Obras completas*. La Habana: Editorial Lex.

Martí, J. (1989). *La Edad de Oro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas/ Centro de Estudios Martianos.

Portuondo, J. A. (1974/1980). Análisis de la obra poética: "Los dos príncipes". En *Acerca de la Edad de Oro* (pp. 164-178). Ciudad de la Habana. Centro de Estudios Martianos.

Rodríguez-Bello, L. I. (1994). Argumentos por ethos, logos y pathos. En *Estudios de Lingüística aplicada a la enseñanza de la lengua materna* (155-173). César Villegas Caracas: Asovele.

ⁱ Dedicatoria: A Maryana Edith Rodríguez-Williams.

Informações do artigo / Article Information

Recibido en : 28/10/2017
Aprobado en: 24/04/2018
Publicado en: 25/12/2018

Received on October 28th, 2017
Accepted on April 24th, 2018
Published on December 25th, 2018

Contribuciones en el artículo: La autora fue la responsable de todas las etapas y resultados de la investigación, a saber: elaboración, análisis e interpretación de los datos; escritura y revisión del contenido del manuscrito; y aprobación de la versión final que se publicará.

Author Contributions: The author was responsible for the designing, delineating, analyzing and interpreting the data, production of the manuscript, critical revision of the content and approval of the final version to be published.

Conflictos de interés: La autora declaró no haber ningún conflicto de interés referente a este artículo.

Conflict of Interest: None reported.

Orcid

Luisa Isabel Rodríguez-Bello



<http://orcid.org/0000-0002-7319-8041>

Cómo citar este artículo / How to cite this article

APA

Rodríguez-Bello., L. I. (2018). Arquitectura del pathos en “Los dos príncipes” de José Martí. *Rev. Bras. Educ. Camp.*, 3(3), v-xxix. DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2525-4863.2018v3n2pv>

ABNT

RODRÍGUEZ-BELLO., L. I. Arquitectura del pathos en “Los dos príncipes” de José Martí. **Rev. Bras. Educ. Camp.**, Tocantinópolis, v. 3, n. 3, set./dez., p. v-xxix, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2525-4863.2018v3n2pv>