

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Doctorado en Literatura Latinoamericana

## **La masculinidad, lo mujeril y lo feo**

**Construcciones y contradicciones en el siglo XIX. Deseos testamentarios filtrados  
en la poesía martiana**

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Tutor: Vicente Eduardo Robalino Caicedo

Quito, 2021





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Rosario de Fátima A'Lmea Suárez, autor de la tesis intitulada “La masculinidad, lo mujeril y lo feo: construcciones y contradicciones en el siglo XIX. Deseos testamentarios filtrados en la poesía martiana”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción (QUI-059769), que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor (Ph D) en Literatura Hispanoamericana y del Caribe en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 30 de junio de 2021.

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

En el siguiente estudio, el siglo XIX se vuelve a analizar; esta vez con una metodología deconstructiva, que toma la propuesta de Jacques Derrida como hilo conductor. Son dos los presupuestos que guían este enfoque: el cuestionamiento a la posición secundaria de la escritura y de todo lo que ha sido concebido como suplemento y carencia en el sistema devenido del logos griego, que da el poder al centro, la presencia, la razón; en contraposición con lo mítico, del pensamiento anterior. La otra, la incidencia en las sociedades modernas de la herencia o testamento del concepto de amigos-enemigos. Asimismo, al ser un trabajo interpretativo de la lengua literaria también entra en diálogo teórico con la estilística, retórica, que se imbrica con el análisis crítico del discurso, donde la perspectiva de género ha prestado ciertos conceptos para la lectura (Pierre Bourdieu y Roberto Esposito).

El corpus empleado es la poesía completa de José Martí, ya que, aquí, se ha validado que, en este género, el garante lírico filtró una intención por edificar un proyecto de nación, que incidiría en el comportamiento (*ethos*) y en el cuerpo de los posibles ciudadanos. Este anhelo es lo que luego se ha denominado como los proyectos nacionales. Cuestión que se lo ha analizado más en la prosa de este autor. Tanto ese siglo como el autor escogido han sido incidentales para reflexionar sobre la génesis de una identidad latinoamericana. Este fue el momento cuando proliferaron textos sobre cómo debía ser el ciudadano necesario para las nuevas naciones que, independizadas de la Corona, dejaban de ser súbditos para ser parte de otro sistema, con libertades y obligaciones, pero con una estructura y orden, que los conduciría a un logro común en un tiempo, signado como porvenir.

Esta interpretación se dedica a tres partícipes de la narrativa creada por la voz del garante lírico martiano. El yo, que ejerce de centro o sujeto de la enunciación, cuya función es ser el guía de ese mundo imaginado. Los objetos del enunciado que, en una relación de deseo, poder y saber, se dividen en aquellos amados –amigos–, los necesitados para convertirlos en suplemento o para asimilarlos que, en una concepción sexualizada, se los feminizaba. Los otros, los silenciados o repudiados –enemigos–, pero que sin ellos no podría estructurarse ese mundo.

La construcción de este yo devela la autorrepresentación validada para el texto poético, que incidió en el doble histórico y en lo que se ha constituido como los rasgos

biográficos como apoyan algunos estudiosos que reconocen a esta imagen como una textual y autocreanda. Así, desde un lugar de enunciación masculina e intelectual, defiende la preminencia de una virilidad, que imbrica lo heroico y lo heredado del *pater familias*. Esta clasificación dependía de unas preferencias que filtraban los deseos de un sistema –dador–, que, a través de los legados textuales, comportamentales y las competencias discursivas, en sí, de la lengua, dejaban escuchar sus preferencias –imposiciones–. Para esta persuasión emotiva, el garante lírico martiano opta por esta focalización y se reinventó como múltiples garantes reconocibles en lo privado y en lo público: hijo, amante, galán, esposo, padre; poeta, héroe y mártir. Lo mismo hizo con los otros, que aparecen como objetos, amigos y enemigos, según sus relaciones y preferencias.

En cuanto a los objetos, en este grupo se ha diferenciado a la mujer y a los feminizados. Para la tropología de estas imágenes se filtran mucho de los presupuestos decadentistas que se habían eternizado para los considerados como vicarios. Para la mujer, la tradición había estereotipado dos *ethos* y lugares (“ángel del hogar” y mujer fatal), que son rastreables desde la herencia judeo-cristiana, luego, se las reactualizó en el Medioevo, en la idealización de la Amada de la literatura provenzal, que llegó a América a través de la tropología y simbolizaciones de la Edad de Oro, que emplearon los románticos y, posteriormente, sin variantes, los Modernistas y posteriores. En el garante lírico, se nominan como “la mujer estrella”, la “mujer con entrañas” y la mujer ideal –muerta–, como aquella sacrificada requerida para las tierras del Sur del continente, que seguían el paradigma español (arcaico), y que se contraponía a la mujer moderna, con aprendizajes franceses, que la asemejaban a la “femme fatale”. Imagen querida y repudiada, pero latente en la construcción masculina, según sus anhelos.

Para tratar el segundo grupo, los feminizados considerados como pseudoamigos, siempre y cuando se *asimilen*, están los negros, indios y el pueblo. Estos, sin embargo, para el XIX, también entraban en la clasificación de los feos, porque estaban en el borde, lo innombrable, las *no personas*. Es lo que se ha demostrado que se filtra en la voz poética analizada. Asimismo, en el grupo de los enemigos –necesarios– están hombres y mujeres que en el imaginario de la época y de la herencia eurocéntrica, habían sido tipificados como anómalos. Estos sirven de contrapunto para la estructura del mundo creado; también para reconocer a los sujetos centrales, las *presencias*. Aquí estaban: las mujeres diferentes al “ángel del hogar”, que caían en la fealdad, la no maternidad, la marcialidad o la vejez. Es decir, perdían su femineidad. Igualmente, se ubicaba a los hombres que no tenían una virilidad, porque su moral se había degradado y se convertían en traidores, tiranos o

delincuentes; en este mismo grupo entran aquellos que exageraban sus deseos carnales o querían asemejarse a la mujer, aun no se deja la mención de los que presentaban defectos físicos o psíquicos: la ceguera, mudez, enfermedad, locura. En esta diferenciación, hay un no lugar para los extranjeros, que en la época se los consideraba como enemigos de las Repúblicas idealizadas: aquellos que traían las malas costumbres y los cambios; en el caso del garante lírico martiano estos eran, en un primer momento, los españoles y, luego, los franceses y los del norte.

En fin, estos rasgos leídos bajo un lente deconstructivo, develan unas contradicciones que se vivían en el XIX, debido a que detrás de esa búsqueda de cambio y de negación de lo eurocéntrico e imperialista, que propugnaron algunos pensadores de ese lapso, se filtraban inconscientemente defensas a esos mismos presupuestos. Lo único que se hacía es cambiar de palabras. Por lo tanto, este sistema lleno de disyuntivas se filtró en los creadores de ese periodo y ha sido *naturalizado* en los siglos subsiguientes como sinergia de un movimiento ideológico dominante.

**Palabras clave:**

La masculinidad, lo mujeril, lo feo, contradicciones y deconstrucción del XIX, poesía martiana





A mi abuelita querida, Cecilia Aghar Pólit Cevallos, por sus sueños, esfuerzo,  
cuidado constante y anhelos de una libertad intelectual



## Tabla de contenidos

Tabla de contenidos .....	11
Introducción.....	15
Capítulo primero El garante lírico martiano y las autorrepresentaciones masculinas preferidas para el proyecto de Nación .....	41
1. El “yo” textual o José Martí en la poesía.....	42
2. Del garante lírico martiano a las representaciones de los garantes poéticos martianos: cuerpo y comportamiento .....	52
1.2.1. El <i>ethos</i> masculino martiano: construcción de su virilidad preferida.....	59
<i>El amigo</i> .....	73
1.2.2. El hombre de letras, escritor e intelectual.....	76
<i>El hombre de letras</i> .....	77
<i>El escritor</i> .....	79
<i>El intelectual</i> .....	82
1.2.3. Poeta .....	93
1.2.4. El hijo .....	105
<i>Los hijos ajenos</i> .....	106
<i>La voz poética como hijo</i> .....	110
<i>El hijo propio</i> .....	114
1.2.5. El amante <i>purus</i> , admirador, galán, amante provenzal o cortés, amado y esposo .....	119
1.2.5.1. Amante <i>purus</i> .....	124
1.2.5.2. El amante-admirador .....	135
1.2.5.3. El galán .....	142
1.2.5.4. El esposo.....	147
1.2.6. El padre.....	149
<i>El padre ajeno</i> .....	150
<i>El padre propio</i> .....	153
<i>La voz poética como padre</i> .....	156
1.2.7. El héroe y mártir .....	163
<i>Héroes muertos</i> .....	164
<i>Mentores</i> .....	168
<i>Autoinscripción de su heroicidad</i> .....	173

1.3. La victimización del hombre .....	191
1.4. Virilizaciones de entes abstractos: <i>el verso, el estilógrafo</i> .....	196
1.5. Travestismo de abstracciones o sustantivos femeninos.....	199
Capítulo segundo Lo femenino y <i>mujeril</i> : preferencias del XIX filtradas en la voz poética martiana.....	203
1. Figuraciones para lo femenino y <i>mujeril</i> en el XIX .....	204
<i>El ángel del hogar</i> .....	206
<i>La femme fatale</i> .....	211
2. Las metaforizaciones tradicionales en el XIX para el cuerpo y el <i>ethos</i> femenino: elecciones martianas .....	216
<i>Lo floral</i> .....	218
<i>La animalización</i> .....	223
3. Los estereotipos del XIX sobre la mujer filtrados en la poesía martiana .....	226
3.1. Complemento, analogía y asimilación: el <i>ángel del hogar</i> .....	226
3.1.1. Evasión del cuerpo.....	226
<i>Mujer estrella</i> .....	227
<i>Mujer ideal</i> .....	235
3.1.2. Cuerpo idealizado para amar .....	240
<i>Admiración por el cuerpo</i> .....	245
<i>Cuerpo ponderado</i> .....	251
3.1.3. Cuerpo sublimado: la progenitora .....	256
<i>Madre propia</i> .....	258
<i>Madres ajenas</i> .....	262
3.1.4. La escenografía y marcos tempo-espaciales para el ángel del hogar .....	267
3.2. Exacerbación de un cuerpo seductor, perdición, tentación y desagrado: La mujer fatal .....	270
<i>En camino de perdición</i> .....	274
<i>Solo cuerpos</i> .....	278
3.2.1. Escenografía y marcos espacio-temporales .....	295
3.4. Las feminizaciones usadas en la poesía martiana: <i>el alma, la Patria, la poesía, la muerte</i> .....	298
<i>El alma</i> .....	299
<i>La Patria</i> .....	303
<i>La naturaleza</i> .....	306

<i>La poesía</i> .....	307
<i>La muerte</i> .....	311
Capítulo tercero Los feos para los proyectos de nación del XIX: postura en la poética martiana .....	317
1. Los asimilables .....	318
1.1. El indio .....	321
1.2. El negro.....	333
1.3. El pueblo, los pobres, la multitud .....	341
2. Los silenciados, innombrables y repudiados .....	349
2.1. Las mujeres feas .....	353
2.1.1.1. Pérdida de la esencia femenina.....	353
2.1.1.2. Sin calidad de madre.....	355
2.1.1.3. La vejez.....	360
2.1.1.4. La <i>marcialidad</i> .....	363
2.2. Los hombres feos.....	384
2.2.1. Pérdida de la virilidad .....	384
2.2.1.1. Actos inicuos y de crueldad: los traidores, los criminales, los que olvidan y los tiranos .....	385
2.2.1.2. Exacerbación de la masculinidad: erotismo animalizado .....	395
2.2.1.3. Actitudes afeminadas o femeninas .....	401
2.3. La ceguera, la mudez, la enfermedad y la locura .....	408
2.3.1. La ceguera.....	408
<i>El ojo cataloga</i> .....	414
<i>El mirón</i> .....	417
<i>El visionario</i> .....	419
2.3.2. La mudez .....	426
2.3.3. La enfermedad .....	428
2.3.4. La locura y el loco .....	430
2.4. Los extranjeros: los hispánicos, los europeos, los del norte.....	432
Conclusión.....	441
Obras citadas.....	453
Anexo .....	469



## Introducción

*El último día del despotismo  
y el primero de lo mismo*  
Pueblo ecuatoriano

*con la preocupación en el pueblo,  
pero sin el pueblo*  
Federico II de Prusia

Estamos a principios del siglo XIX, la idea de Nación debía refundarse a partir de nuevas propuestas que discutían con todo un periodo, el de los virreinos (XVI-XVIII), donde todos eran considerados como súbditos y la Corona regía sus cuerpos y su representación; es decir, los inscribía con sus reglamentos, que no les daba derecho, sino solo obligaciones, donde las divisiones aumentaban el poder de la clase chaperona y criolla, mientras, la dependencia y la esclavitud estaba obligada para los mestizos, indígenas y demás. Entonces, estos deseos se convirtieron en luchas por erradicar las herencias de ese tiempo previo a la Independencia. El fin era refundar América Latina. Por consiguiente, el ansia por definir al ser latinoamericano devino con el rechazo de la categoría de súbdito. Así, los países colonizados requirieron escribir su propia historia, alejados de sus antiguas costumbres heredadas del imperio español, pues su renovación traía la liberación de lo cultural, económico y social. Aquí,

[e]ntiend[o] el concepto de la nación en términos de un arte facto cultural que se construye en la inteligencia humana con el perfil de una comunidad imaginada. Y, como tal, la nación viene a ser la expresión social y cultural de un proceso continuo por medio del cual un pueblo se redime y se expresa en forma reproductiva y repetitiva. [...]. Concebidas como entidades imaginadas, las naciones inspiran amor y veneración, [...]. (Schulman 2002, 33)

¿Pero este ser latinoamericano de estas nuevas naciones como uno *renacido* no guardaría inconscientemente algo de las cenizas que fueron sus refutadas creencias y conformaban su cuerpo fecundado en la Colonia?

Así, en este nuevo sistema, se ideaba que cada individuo tendría potestad sobre sí mismo y sus actos. El trabajo ya no sería para engrandecer a los soberanos ni serían enviados a la metrópoli para su enriquecimiento. En esta lucha, una voz sería más

escuchada: el hombre letrado fue la figura con el poder de determinar qué se debía hacer para esa Nación en ciernes. Su perspectiva concibió una imagen corporal y espiritual (comportamientos idealizados), eternizada en los textos, donde es factible rastrear qué se proyectaba para el siglo XIX. Así, el acercarse a estas voces, nos devela una concepción del mundo latinoamericano, que no solo se esperaba para ese momento, sino para el *porvenir*. Puesto que “[a]quí, la idealización es el movimiento por cuyo intermedio la exterioridad sensible, la que me afecta o me sirve de significante, se somete a mi poder de repetición, a lo que desde entonces se me aparece como mi espontaneidad y [se] me escapa cada vez menos” (Derrida 1997, 210).

Los proyectos de Nación propuestos, entonces, estudiados como manifiestos de una concepción sobre lo que debía ser el Ser Latinoamericano, develan preferencias sobre el cuerpo y el comportamiento (*ethos*), como ya lo había dicho. Igualmente, la consideración de aquellos que serían parte y otros que estarían fuera o debían adaptarse para ser incluidos (asimilados) en ese espacio determinado, la ciudad; ya que los centros de poder estaban asentados en las urbes (Rama [1984] 2000). Esto, con los aires de modernidad, los ubicaban en sus lugares predilectos; en contraposición con los territorios indómitos asentados en la naturaleza y que guardaban dos conexiones: una con lo indomable de América, lo *salvaje* y la herencia *indígena* (inscripción validada en las Crónicas de indias y en el pensamiento borbónico) y otra con la ignorancia, lo no letrado y lo no civilizado (legado del pensamiento ilustrado y el liberalismo, proveniente de Francia e Inglaterra). Ambas ponderaban la feminización de este continente (Jáuregui 2008).

Este imaginario se reiteraría en muchas de las obras de la época, en las cuales hay esta lucha entre las dicotomías heredadas de la visión europea y que estaba arraigada en las conciencias de los letrados y artistas. A su vez, con los anhelos de reconocer en lo americano algo propio por ser la tierra donde ahora se fundarían esos proyectos. Esta disyuntiva entre lo foráneo *readaptado* y lo que pugnaba por ser reconocido como oriundo produjo contradicciones en las propuestas de modernidad, pues bajo la aseveración de Ivan Schulman se “fusionaban” lo “estético” y lo “social” (2002, 29). Criterio que es retomado por Jorge Camacho (2006a), que a su vez rescataron de la interpretación de Gabriela Mistral. Aseveración que fue silenciada por muchos años, debido a que el régimen trató de unificar la imagen del líder cubano, como luego lo reconocieron estudiosos que relevaron críticas anteriores. Entonces, no es de extrañar, que:



[v]ertiginosas y radicales metamorfosis socio-culturales se refractaron en los nuevos códigos lingüísticos que se formularon en los textos modernistas: emergieron dos discursos culturales en pugna —ambos emblemáticos de la modernización de la vida. En uno, los escritores inscribieron los signos del nuevo poder burgués, es decir, de los valores hegemónicos de la cultura mercantilista e industrial del incipiente proceso modernizador; en el otro, los valores en oposición, es decir, los de la aspiración autosuficiente, expresivos de una tentativa de liberación del peso del discurso dominante [criollo] cuyos íconos de lujo y de refinamiento, no obstante, se colaron en este pretendido contradiscurso— signo del carácter doble de esta escritura. (30)

Por consiguiente, muchas obras proyectaron esta problemática; no es difícil rastrearlo en la Literatura. Sin embargo, dentro de estas contradicciones, también es factible reconocer otras disyuntivas, relacionadas con la adopción de la herencia cultural *logocéntrica*, pues, para el criollo de la época, la dicotomía: civilizado / primitivo; libre / esclavo; hombre / mujer, fue considerada como un signo de esa modernización. Por ello, el proyecto ilustrado tuvo más peso en esa decisión, así muchos de los intelectuales abogaron por valorar lo americano idealizado; mas, esa calidad fue una “reinvención”, donde primó “el proyecto del deseo” (Schulman 2002, 30).

Porque como nos ha develado Jacques Derrida, toda “herencia” nos llega de “memoria y a la memoria”; eso que se tiene de verdadero es un legado que nos viene por “tradición de los amigos del pasado”, que, aunque están “muertos”, subsisten en ese “testamento” y se los repite con “el valor de las cosas buenas” y en ese legado recibimos “una política” y un deseo por un “porvenir” que se tiene como el “quizá” de lo aceptado en la “palabra” (1998, 42-7).

Por ello, para el hombre del Medioevo y para el romántico y el ilustrado, la tradición que había servido de su fuente de inspiración había sido la grecorromana, ya sea por el grado de poderío alcanzado por el imperio romano, ya por la dependencia de occidente de este legado. Así, si nos centramos en la incidencia que ha tenido la división sexual y del trabajo en las sociedades subsiguientes, pero que reactualizan esas directrices, notamos que ese aprendizaje es constante y recurrente, incluso, con pocas variantes.

Así cuando buscamos las *fisuras* de la conversión del súbdito en ciudadano<sup>1</sup>, reconocemos el deseo por recuperar una tradición *testamentaria*, que nos remonta a la

---

<sup>1</sup> “El principio liberal es el de la autonomía personal, fuente de derechos antecedentes a toda convención social y condición misma del pacto político. La democracia, en cambio, hacia entrar un nuevo valor en la escena: la condición de todo individuo, cualquiera que fuese su rango e instrucción, de ser sujeto de poder político y, por tanto, su igualdad en cuanto ciudadano o miembro de la comunidad política. En estricta lógica podía verse la nueva frontera democrática como una profundización consecuente del principio ilustrado de la autonomía del individuo”. (Cerezo 2003,74)

inscripción de la persona. Esta entendida como aquella que ejercía el poder, lejana de la dependencia del soberano, que, desde los lapsos antiguos, hizo prevalecer su ley y mandato, respaldado en la creencia de su procedencia *divina*. Cuestión que se creyó hasta el siglo XVIII, cuando hacía de este personaje el poseedor y decidor de la vida de cualquiera que estuviese bajo de sí (Molina 2013). Asimismo, estos privilegios se extendieron, por paralelismo biológico o asignación natural e innata a los pares (García 2015, 89); es decir a los hombres que estaban debajo del rey, los súbditos en contraposición con las mujeres, que ocupaban un lugar subalterno, próximo al del esclavo, ya que en esta división se recurrió al derecho romano (Espósito 2012, pos. 2500).

Es con el advenimiento de la Ilustración y la concepción de Nación, cuando se piensa en el cambio a ciudadano como ente activo, pero incluso en esta reivindicación la división del sexo otorgaba derechos diferenciales, donde se añadía lo de la raza y el estado social; pero lo sexual era un filtro que no se modificaba, por lo que, en los afanes de cambio, este procuró “un *contradiscurso*” (Schulman 2002, 30), que invalidaba cualquier idea de democratización. Por lo tanto, si rastreamos estas concesiones para lo masculino, nos encontramos con que detrás de su renovación está la consideración del “dispositivo de la persona” (Espósito 2011, 32). ¿Pues, quién podía ostentar esta potestad? Por consiguiente, volvamos a la antigüedad cuando, en el derecho romano, se cimienta esta definición, donde se imbrican las creencias de oriente y occidente previas, al punto de convertirse en leyes.

La persona, era –según un análisis de Roberto Esposito (2011; 2012) sobre la recurrencia del derecho jurídico romano en nuestra “semántica” de este término, de la del ciudadano y de la del sujeto– aquel que no era animal ni “esclavo”. Por lo tanto, definía al “hombre libre”, que no solo hacía uso de su fuerza, sino de su intelecto. Estos derechos asignados a su función le daban la potestad de “disponer” de las vidas de los otros, incluyendo, sus propios hijos, ya que podía venderlos o exponerlos (2011, 31).

En esta división, la mujer por su condición de “complemento”, que tanto se había reafirmado en la tradición de oriente como de occidente, era considerada tal cual una esclava, dependiente económica, espacial y corporalmente del *pater familias*. Asimismo, los que no servían a unos fines, eran catalogados de no personas, casi próximos a lo animal, eran los que luego serían considerados igual que los feos o casi personas, antipersonas (no deseados).

---

Para los intentos de Nación plasmados en Latinoamérica, el “derecho romano” (Espósito 2012, pos. 2500) también fue la fuente de la redacción de ese ideario para el ser ciudadano. Por consiguiente, se filtró en muchos de los proyectos propuestos por los hombres de letras, ya que en las numerosas luchas y reivindicaciones se lo ha recordado; más que eso, se lo ha reactualizado, en especial, en lo referente a las asignaciones biológico-sexuales dadas a los seres humanos. Así, estas réplicas de este “mito erudito” (Bourdieu 2000, 19) se reutilizaron en los textos morales y en el resto de creaciones tanto en las que ocupaban la palabra como en otros códigos: la pintura, la escultura, la arquitectura, lo histriónico, etc.

En consecuencia, para el siglo XIX, la división dicotómica de los sexos priorizaba al hombre con el poder y la mujer con la dependencia, en una relación fundamentada en la reproducción, el cuidado de la familia: división del trabajo, que ponía a cada uno en un lugar social y con unos determinados derechos. A la par, otras opciones que saliesen de lo heterosexual, lo reproductivo, eran condenados o silenciados en pro de un pensamiento hegemónico. Por eso, muchos de los aprendizajes buscaban recalcar las asignaciones según funciones polarizadas, estrictas e intransferibles. Lo masculino y lo *mujeril* delineaban los proyectos de nación en forma de una narrativa –una política–, donde solo se consideraba a los deseados –iguales, amigos, hermanos–, a partir de un sujeto-cabeza de familia y cabeza *evolutiva*, cuya masculinidad debía inscribirse y diferenciarse para dominar y mantener una complicidad: que es el “orden social y simbólico” (Bourdieu 2000, 22): “economía política” (Foucault en Camacho 2013a, 40).

En consecuencia, en esta tipificación idealizada, el grupo de los no deseados se los debía mantener alejados. A estos no solo se los “categorizaba” por aspectos morales (Henderson 2018, 77), sino corporales, viriles (Bourdieu 2000, 43); por lo tanto, como el darles nombre significaba otorgarles una existencia, entonces, no lo tenían. Los *innombrables* estaban determinados por varios factores que los excluían: su aspecto físico (*fieros*, deformes, enanos: lo estético), sus deficiencias físicas o mentales (ciegos, cojos, sordos, mudos, locos, retardados, enfermos...), sus optaciones sexuales (sodomía, soltería...), su condición social, religiosa, geográfica, de origen o procedencia (legítimos e ilegítimos, extranjeros, conversos...), racial (negros, indios, asiáticos, judíos, árabes...) o sanguínea (mestizos), por su estado social (presos, exiliados, proscritos), etc.

Por consiguiente, para este siglo, las defensas de *una masculinidad hegemónica* estaban relacionadas con su virilidad, la cual tenía todos los derechos combinados con la clase, la posición social y económica, donde el cuerpo dialogaba entre lo heroico y lo

sentimental. Asimismo, gozaba de los poderes de hacer, de saber, de decir e intervenir, ya que su función era ser un sujeto político, jurídico y descendiente directo de lo *divino* – que le asignaba la razón–; por eso, su alma debía cuidarse de cualquier tentación, en especial, de aquella de su opuesto o de cualquier desviación. Por lo tanto, para el hombre cualquier diversidad al modelo establecido era *asimilado* con la promesa del poder o la amenaza de “la exclusión”: un tipo de “violencia” convertido en verdad y en “acuerdo social” (Bosch *et al.* 2013) para cumplir con la comunidad<sup>2</sup> fraterna.

En cambio, para ella y todo lo concebido como *mujeril*, la tradición no había cambiado las asignaciones de su rol ni el grado de su participación. Entonces, la obligación para sí era la impuesta desde siglos previos al derecho romano, pero reiterado por este. Por ello, para el XIX se defendió su *ethos* paradójal, por lo tanto, para esta subsidiaria, “suppléant etvicaire” (Derrida 1998, 208), los dos roles de comportamiento y corporeidad fueron: lo fatal y lo angelical. Este último como una síntesis de lo heredado del Medioevo, en especial, de la tradición provenzal (Montagut 2015; Cruz 1992; Cámara 1998), que incentivaba lo idílico, divino y estético; pero, cuyo objetivo era controlar al objeto de la reproducción para limitarlo a esa función (Bourdieu 2000, 64).

Por consiguiente, estas inscripciones se supeditaban a la división del trabajo y las asignaciones de territorialidad y fueron validadas e inscritas en los proyectos de Nación ideados por los hombres letrados de la época. Así las filtraron en sus escritos tanto en prosa como en verso; lo que produjo las paradojas, *ambivalencia* y disyuntivas sobre lo social y lo ideado en los textos. Ya que, este anhelo por estos proyectos no solo se lo inscribió en las obras de narrativa, gracias a la construcción de personajes adánicos o que encarnaban deseos de eugenesia, donde la raza blanca dominaba a la primitiva; sino que es rastreable en la poesía, en especial, en la figuración de las imágenes del garante lírico –voz textual–, ya que reflejaba ese punto de vista en las elecciones tropológicas y simbólicas. Aunque, la poesía parecía alejarse de esta propuesta, porque en el romanticismo se dio primacía al yo y al sentir individual, mas es factible reconocer esos deseos mesiánicos o fundacionales en la voz ideada en ese género que, en el modernismo (A’Lmea 2019b), creó una poesía también cercana a lo social y cambió la función del

---

<sup>2</sup> “Toda la semántica –y también la retórica– identitaria de viejos y nuevos comunitarismos camina en esta dirección hipersubjetivista: la comunidad se entiende como aquello que identifica el sujeto consigo mismo a través de su potenciación en una órbita expandida que reproduce y exalta los rasgos particulares de éste. El resultado es que se remite la comunidad a la figura del *proprium*: se trata de comunicar cuanto es común o propio, de modo que la comunidad queda definida por las mismas propiedades –territoriales, étnicas, lingüísticas– que sus miembros. Éstos tienen en común su carácter de propio y son propietarios de aquello que es su común.” (Esposito 2012, pos. 125)

poeta. Por eso, este se interrelacionó con su entorno y las problemáticas humanas del nuevo ciudadano.

En cuanto a la defensa de un *blanqueamiento* o *eugenesia* de manera específica y literal está en una de las obras en prosa más reconocidas: la de Faustino Sarmiento, que tajantemente abogaba por la civilización sobre lo salvaje de lo *natural* de las tierras americanas y sus costumbres; así también lo podemos leer en la afamada obra de *Ariel* de José Enrique Rodó, que diseñaban a aquellos “amigos” que conformarían al grupo de “civilizados” y hombres –ciudadanos– para las nuevas *repúblicas democráticas*, donde ese nexo fraterno los convertiría en una *comunidad* de iguales, lista para la defensa del bien común (Derrida 1998, 114; Esposito 2012, pos. 125). Asimismo, para enfrentarse contra todo aquel que no estuviese de acuerdo, para persuadirlo o instruirlo en esa nueva política.

Por eso una interpretación o lectura de este siglo, hoy nos invita a reflexionar sobre esa época y cuánto de ella está vigente en las actuales realidades.

### **Determinación del proyecto de trabajo: género literario, época, voz empleada y corpus**

Para desarrollar mi trabajo investigativo me he detenido en algunos rasgos de la cosmovisión del XIX, siglo cuando el interés por inscribir un ser, identidad o *ethos* latinoamericano fue la preocupación de quienes estaban cerca del poder, ya de letrados, ya de políticos, dicho anteriormente. Por ello, he considerado la clasificación sexual dada en esa época; además, incluyo la perspectiva que se tenía para los innombrables, a los cuales se los feminizaba o infantilizaba para evitar su participación. Por tal razón, mi tema abarca la masculinidad, lo *mujeril* y la concepción que se daba a los considerados de no deseados o feos para cualquier proyecto de nación concebido en ese tiempo.

Ya que algunos de estos han sido estudiados, principalmente, en la redacción de la prosa, tanto literaria como periodística, yo defiendo que, en la poesía, también es rastreable este deseo, puesto que, por usar la lengua, igualmente, se replican las imágenes, que parten de los criterios derivados de las creencias sobre los cuerpos. Por consiguiente, la recurrencia de ciertas metonimias, símbolos y otros tropos inscriben con las palabras los anhelos por refundar un imaginario con referentes donde es factible reconocer herencias, aceptaciones, transgresiones y renovaciones, cuya relación devela un anhelo para la consolidación de la identidad latinoamericana, regida para el ser masculino y

femenino, que replican las escenas validadas, que están “ya instituidas en la memoria colectiva” (Maingueneau 1996, 84).

Así, en esta investigación, escojo la poesía y un *tema*: la utilización consciente o inconsciente de las imágenes (tropos y símbolos) del cuerpo tanto para sí como para los demás, regidas por la sexualidad, por la división del trabajo o la deseabilidad, donde también se les asignaban unos espacios y tiempos determinados (escenografía). Para ello, me delimito en una época, el siglo XIX, en concreto, en la producción del Modernismo latinoamericano, ya que en este tiempo fue cuando se propusieron proyectos factibles de funcionamiento para idear la Nación Latinoamericana, que en lo económico y social se regirían por lo capitalista y liberal (Camacho 2013a).

Asimismo, para un estudio de este periodo, he decidido concentrarme en la figura del letrado porque, para la época, era una voz influyente. De los muchos que produjo ese siglo, hay una selección que por sus méritos han sido considerados por la crítica y la historia como sujetos de autoridad.

Una de las voces consolidadas así y al cual se vuelve constantemente por su legado sobre el pensamiento latinoamericano, filosófico y democrático, es el cubano José Martí (1853-1895). Así, en esta investigación mi interés opta por esta voz de autoridad, cuya existencia textual permanece en la memoria histórica de todas las naciones latinoamericanas de habla española y como un ejemplo de lucha ideológica libertaria del continente en la línea de Simón Bolívar y fraterna –con raíces masonas<sup>3</sup>–. Entonces, “[e]s fundamental volver a Martí [de los textos], y volver al Modernismo hispanoamericano, porque como señala Noe Jitrik, es: “[...] como si a través de su esclarecimiento algo del secreto de un proceso de constitución de la cultura latinoamericana se esclareciera” (Jitrik, citado en Espejo 2005, pos. 105).

En cada época a partir de su existencia física, son muchos los acercamientos y regresos a sus escritos que hace la innumerable crítica; por lo tanto, su imagen, su voz y su legado adquieren la categoría de vigencia, pues se reitera la incidencia de sus propuestas para el futuro latinoamericano. Este poder *transtemporal* dado a esta voz de autoridad lleva a cierta parte de la crítica actual a repensar el siglo XIX, los proyectos de nación y la incidencia de los escritos de los autores de la época. A este desciframiento o *deconstrucción* de ese periodo tan importante para la identidad latinoamericana, me adjunto; por eso, he elegido a este autor para mi presente lectura.

---

<sup>3</sup> Criterio analizado por Pardo (2016).

Como es indiscutible que, para esos años, el pensamiento martiano era pionero, pues trabajaba en búsqueda de la equidad y la democracia del hombre, al punto que su imagen ha sido ponderada ya con fines políticos, ideológicos y pedagógicos. Además, ha sido utilizada para arengar sobre los valores humanos y continentales ya para las generaciones actuales, ya para las venideras. Entonces, mi interrogante se concentra en estos presupuestos “eternizados” (Bourdieu 2000, 8, 50, 104) por algunos críticos como los necesarios para ser divulgados; ya que la voz martiana, como lector, crítico y escritor de su tiempo, manifestó sus optaciones y discusiones para lo que sería el *ethos* latinoamericano con respecto a lo sexual –virilidad y lo mujeril– y que le servirían para configurar su proyecto de nación fraterna.

Sin embargo, en el papel de sujeto e hijo de un tiempo y espacio, igual que de unos aprendizajes, de una lengua y de un legado cultural y textual, este creador estuvo obligado a usar, reactualizar, los referentes de su época y de su herencia occidental, igual que lo hacían todos los letrados. Por ello, su voz se convierte en “garante” de un tiempo, de una clase, de un ser o presencia, que no solo reina el mundo del texto, sino que interviene en lo socioideológico latinoamericano. Como su particular cosmovisión le llevó a discutir y a releer su tradición para edificar otra –narrativa–, así, mi interés investigativo se detiene en este accionar, ya que, este nos devela algunas paradojas de los sistemas políticos e ideológicos. Estas fueron filtradas en las producciones escriturales de los pensadores del siglo XIX; no como formas de variación ideológica o crítica, sino de eternización e *institucionalización*. Estas, incluso, son perdurables en producciones posteriores, gracias a la cimentación de los sentidos como verdaderos y han quedado como *naturalizados*, sin refutarse su *implicación* (Bajtín 1989).

Por consiguiente, pretendo leer esos pensamientos “intocables”, en especial, con respecto a lo que elegido de tema. Pues en los proyectos de nación hubo un deseo recurrente por incidir en la construcción de los roles sexuales, la división del trabajo y la deseabilidad de los grupos humanos de la época (*ethos*). Para explicar cuánto de estos se repitieron, fueron modificados, entraron en diálogo, disputa o contradicción con los presupuestos legados en la simbología y tropología estéticas y eternizadas en esta voz de autoridad, en especial, en sus escritos líricos; por lo tanto, en este trabajo su designación *ad hoc* será garante lírico.

¿Pero, cuáles son y por qué no se los reconoce, como replicantes de actitudes no democráticas o equitativas? ¿Por qué estos, en la historia, están tan arraigados que,

incluso, aparecen en discursos libertarios y en los deseos de Nuevas naciones latinoamericanas? Estas dudas las presentaré en este estudio.

Si nos detenemos en José Martí, este escritor trabajó para dejar su “[...] jornal en las ollas de la casa!” (2013, 109) y para “echar [sus] versos del alma” (167). Por ello, su extensa producción se clasifica dentro de varios géneros. Estas incluyen las crónicas, los diarios de viajes, discursos políticos, también, una novela, cuentos para niños y algunos dramas. Sin embargo, para mi presente interpretación me suscribo a la poesía completa. Ha habido algunos críticos que la han tomado como corpus, pero de manera parcial; así, muchos análisis e interpretaciones se suscriben a ciertos poemas o a los poemarios publicados; aun, la mayoría de estudios han preferido más la prosa.

En tal virtud, mi corpus incluye todos los escritos reconocidos bajo este género: *Ismaelillo* (1882), *Versos sencillos* (1891); “Versos libres”, “Flores del destierro”, “Polvo de alas de mariposas” –textos editados póstumamente según su deseo– y una gran colección que va desde sus primeros poemas, otros escritos en España, México, Guatemala; algunos creados para diferentes circunstancias y unos más aparecidos en diferentes textos suyos como *La edad de oro*, diarios, cuadro de anotaciones; igualmente, se anexan las cartas rimadas y poemas incompletos o en elaboración; es decir, se compendia toda su *Poesía dispersa*. Para el efecto, opto por la edición actualizada y depurada de la colección de Alianza (2013), que en su novísima obra cuenta con el prólogo y trabajo filológico de Carlos Javier Morales. Esta edición revisada cuenta con la dirección de Manuel Estrada y la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth; por lo tanto, cuando aluda a esta edición solo pondré el año y la página.

### **Antecedentes: la crítica existente**

Si nos detenemos en la crítica existente, esta es rica en aportes, ya que la escritura de José Martí ha suscitado múltiples lecturas en diferentes épocas y con diversos principios teóricos. Desde sus primeros lectores contemporáneos a él, Manuel Mercado, Fermín Valdés Domínguez; y, luego, su albacea y amigo, Gonzalo de Quesada y Aróstegui, así como, después, los miembros del Grupo *Orígenes*. Esto devela una exhaustiva y asidua dedicación al estudio de los textos martianos, así lo expresa Omar Sánchez Aguilar:

lo que más asombra en esa megaconstelación textual no es el tamaño de su pasado, sino



el de su *futuro*. Escritor obsesivo en vida, Martí ha continuado asociado, también después, con la escritura, atrayéndola, montándola, como si se *valiera ahora de otros para ejercerla*. Díganlo, si no, los renovados e insatisfechos asedios a su obra emprendidos por escritores como Marinello, Vitier, De Onfe, Mistral, Ripoll, Lezama, Manuel Pedro González, Augier, Estradae, Retamar, García Marruz, Lizaso, Roggiano, Iduarte, Méndez, Herrera Pranyutti, Labastida, Martínez Estrada, Schulman, [...], Emilio de Armas, Luis Álvarez y tantos otros, desde Rubén Darío, el primer gran imantado entre todos ellos. (2011, 8; énfasis añadido)

En consecuencia, los estudios hasta hoy realizados han seguido dos fines: uno donde se acoplan a lo descriptivo para eternizar la imagen mítica del héroe cubano en pro de una cimentación político-ideológica y otros, correspondientes, a los últimos años –desde el dos mil–, donde se busca desmitificar la figura martiana y separar lo textual de lo vivencial y de lo panfletario; incluso, aquí hay proyecciones donde se reconocen rasgos de antihéroe, que incluyen lo misógino<sup>4</sup> (Camacho 2003; Cruz 1992; Cámara 1998) y lo antimoderno, cuyas críticas han sido acalladas en pro de conservar la imagen del héroe y detener cualquier discusión al canon, crítica o acto herético tanto en el arte como en la crítica (Camacho 2003).

Ahora, esta clasificación por intencionalidad que guía la “recepción” martiana (Ette 1996), también puede obedecer a una tipificación más acorde con la historia de la crítica literaria. Si así lo hacemos, la primera, por estar más cerca a los presupuestos del XIX, imbricó las tres formas recurrentes de esos años: lo biográfico, histórico-positivista e impresionista (Viñas Piquer 2002, 322). Es cierto que esas formas de hacer el acercamiento al material literario nacieron en ese siglo, sin embargo, rasgos de ellos perduran en la crítica posterior, en especial, hasta mediados del siglo XX. Asimismo, debido a la inseparabilidad que el mismo garante lírico hizo de su vida y su obra, las críticas biográficas proliferaron, perdurando así el deseo del líder cubano (Ette 1994; Camacho 2006a, 2006b), de guardar esa *sinceridad* de *homagno* en sus palabras.

Así, ciertos rasgos de estas lecturas en pro de la certificación de esta imagen canónica son rastreables en algunos textos De Quesada y Aróstegui, Roig, Cintio Vitier, Calvert Casey, Ángel Rama,<sup>5</sup> Fina García Marruz, Jorge Mañach, Ivan Schulman (primera etapa), Rosario Rechart, José Raúl Vidal, etc. Esta determinación no tiende

---

<sup>4</sup> Los versos donde la voz poética asevera que “No tiene abrigo el leopardo” y que han sido popularizados, incluso, en el discurso musical popular (Guantalamera), para loar la figura mítica del héroe nacional; sin embargo, artistas como Elsa Mora y Sandra Antonia Riera han retomado estas líneas para dejar sentir el trasfondo de la mujer como monstruo que se generalizó en la tropología del XIX (Camacho 2003, 7) y perdura hasta nuestras metaforizaciones, donde es clara la violencia estética *logocéntrica*.

<sup>5</sup> En su artículo “Indagaciones de la ideología en la poesía”, hace una lectura verso a verso de *Versos Sencillos*. Es un texto elocuente donde propone una explicación de la retórica empleada para producir esa riqueza verbal condensada en los dípticos.

aencasillar drásticamente sino a analizar un tipo de crítica que ha perdurado en cuanto a los estudios martianos. Ahora, sin quitar méritos a este tipo de crítica, en cuyas lecturas se dejaron sentadas muchas de las iniciativas de investigación que han tomado los posteriores estudios, debo anotar que luego se relejeron los textos martianos y se abogó por un deslinde de lo textual y lo biográfico, para reconocer qué corresponde a cada ámbito. ¿Y si es que hubo algo de lo vivencial fuera del texto?

Sin embargo, luego de la segunda mitad del siglo XX, la ruptura se ha hecho parte del quehacer exegético. Es a partir de los años ochenta, cuando lo ideológico-mítico tendió a la preocupación por la figura textual creada como sujeto enunciante, que solo tuvo una función política; en esta laoptaciónfue de ocultamiento de la vida real, por el anhelo de edificarse un yo heroico y trascendente –visionario–. Lo que lo obligó a recurrir a las “máscaras” (Camacho 2006a; Jiménez 1993).

Asimismo, para el XXI, los escritos han partido de una conjetura que, siguiendo presupuestos posestructuralistas, aun de género, se han acercado al material verbal en búsqueda de una desmitificación del canon y la lectura de aquello que quedó relegado, postergado y unificado (Camacho 2013a), bajo un *institucionalización*.<sup>6</sup>En consecuencia, se ha priorizado las fisuras en el pensamiento martiano y, además, se han retomado argumentos de la crítica que se descartó por no regirse a lo previsto en otra manera de criticar. Incluso, en esta renovación, se ha redefinido formasanteriores, lo que ha enriquecido las lecturas, porque se ha imbricado lo impresionista con metodologías más científicas de acuerdo con el avance de la crítica de los estudios literarios. Lo que propone el interés por una validación específica de análisis de los textos, cuya intención temática ha dado una lectura interpretativa de ciertas recurrencias semánticas e, incluso, contradicciones que dejan de lado la imagen canonizada para reconocer los diálogos de ese autor con su tiempo, sus herencias y contradicciones. Tal es el caso de Aníbal González, Silvia Molloy, Susana Rotker, Julio Ramos, Díaz Quiñónez, Enrico Mario Santí, Emilio Bejel, Jorge Camacho, Grínor Rojo, Rafael Rojas, Ivan Schulman (última perspectiva y aportes), entre otros.

Ya que, como asevera certeramente Susana Roker:

el criterio empleado [por] la crítica literaria [va] de acuerdo con la época, lo cierto es que la canonización de determinados textos modernistas en detrimento de un vasto sector de la producción textual de los mismos autores, ha correspondido a un proceso de

---

<sup>6</sup> Es reconocer lo implicado que se silencia y reprime en la naturalización de un determinado sentido por labor de una ideología dominante.

interpretación. [...]. La marginación [...] *noreponde a un criterio “científico” o inapelable*; es el resultado de una interpretación selectiva, hecha a menudo como una domesticación de la lectura y situada a su vez sobre capas sucesivas de otras lecturas. *Hace falta excavar desde otros ángulos y territorios para ampliar el horizonte de comprensión.* (1992, 16. También citado en Guerrero Espejo, 2005, pos. 76; énfasis añadido)

Al preferir esta última forma de tratamiento del material verbal, entonces, mi lectura relevará los trabajos de los estudiosos que siguieron más esta perspectiva que la crítica biográfica o impresionista. Asimismo, me limito con los que discuten sobre las disyuntivas y paradojas del siglo en cuestión y con respecto al género y la división del trabajo dentro de los proyectos de nación del XIX, en específico en el martiano como lo justificaré en el acápite siguiente.

Por lo tanto, mi interpretación parte de una *conjetura*, la cual la validaré con la producción lírica de este autor, descrita en la delimitación del corpus. Sin embargo, al tratarse de una imagen inmortalizada en los textos y proyectados en estos por este mismo garante lírico, algunos aspectos de estas inscripciones tendrán paralelismos con las resaltadas en las biografías por la crítica, ya que, mucho de la configuración de la imagen histórica se ha fundamentado en la representación lírica, pues, como lo compruebo en este estudio, es lo que el autor cubano quiso *eternizar* para sí y los demás, desde una masculinidad letrada.

Ahora, en cuanto al aporte de este trabajo a las lecturas efectuadas a la obra martiana, la diferencia es que lo descriptivo no se ha quedado ahí, sino que, a partir de una intención sintética y crítica, he analizado las filtraciones del pensamiento paradójico del XIX en la voz poética martiana que no han sido estudiadas con dedicación única en la poesía como autorrepresentación e intencionalidad diferencial y *teleiopoética* (deseo consumado y absoluto). La crítica realizada se ha enfocado más en sus poemarios publicados o en algunos organizados póstumamente; en cambio, en este trabajo he incluido mayoritariamente la *poesía dispersa*; además, según el subtema analizado, he reorganizado el corpus para develar la intencionalidad del garante poético en pro de su proyecto de nación.

Aunque, la construcción del sujeto enunciante ya ha sido considerada por la crítica, esta ha validado estos rasgos como parte de una defensa de una masculinidad hegemónica, acorde al sistema patriarcal, asimismo, la función de letrado, preocupado por la trascendencia de la presencia y la defensa del complemento. Estas enumeraciones no se han decidido por un cambio de perspectiva, salvo en los últimos años, cuando la

preocupación por la deconstrucción y desnaturalización han tomado el corpus martiano para entablar otros tipos de lectura. Por ello, se ha planteado la desestabilización de la figura mítica –intención de unicidad o analogía– y del binarismo en la creación poética martiana desde su mismo discurso. Lo que ha permitido que la crítica se posicione en otra perspectiva con la anterior forma de acercamiento a la producción martiana. En sí, para mi trabajo hago un diálogo con las lecturas previas y sincrónicas que desmitifican el canon con el mismo cuerpo textual, donde solo hay un cuerpo verbal –tropológico– autoinscrito con deseo de eternización; en esta labor crítica no opto por un enjuiciamiento, sino una reflexión para los anhelos de vigencia de las propuestas martianas, en concreto, con las referidas bajo la conjetura planteada.

En esta labor, intentaré deslindarme, en *lo posible*, de los rasgos biográficos y reconocer lo que estudiosos como Ommar Ette, José Olivio Jiménez, Rafael Rojas, Jorge Camacho, Sylvia Molloy y otros, reconociendo la primera impresión de Gabriela Mistral, aseveran que en Martí estos dos ámbitos se entrelazan y se pierden las fronteras (1989); pues en su construcción enunciativa primó la lucha por crearse un “yo” deslindado de lo real, familiar y conyugal.

Objetivo que estuvo acorde con un tiempo espacio y un poetizar que nació del deseo por fundamentar una nación y por construir una imagen para el intelectual y el guía –la inteligencia superior<sup>7</sup>–, que, incluso, entraba en contradicción con lo que se esperaba para el ciudadano común –división sexual–. Aun, este ser intelectual ostentaba el prodigio de la *androginia* (Camacho 2001b), que lo libraba de la dependencia sexual. Sin embargo, esta tipificación nunca dejó de ser cantada, para en esa supuesta androginia dejar sentada su *virilidad*. Esto permite reconocer las fisuras para un campo de estudio más abierto a la interpretación con fundamento en una conjetura dedicada al material verbal y tropológico, el cual me propongo; además, esta investigación se enriqueció con las lecturas de género, semiótico y de recepción. Asimismo, con los presupuestos estructuralistas y posestructuralistas. Ya que en ciertos momentos es necesario detenerse solo en la voz creada, aunque esta requiere tanto de lo social como del lenguaje para crear y no puede deslindarse de esa “experiencia llevada a la lengua” (Ricœur 2006, 30); sin embargo, en este trabajo, el ser textual es el que me interesa.

---

<sup>7</sup> Actitud que aún se filtra en las obligaciones, decisiones y elecciones inconscientes de la academia de nuestros países latinoamericanos; replicando rezagos de *blanqueamiento* intelectual de países que por tradición guardan esa *fama* frente a la valoración de las propias propuestas.

Por lo tanto, lo que se ha dicho sobre Martí-voz poética, los emplearé para reestructurarlos bajo la propuesta de lectura, donde, la interpretación metodológica le dará esa diferencia indispensable para considerarse como un nuevo ejercicio interpretativo. Por ello, dentro de esta intención, estarán voces críticas que han leído a Martí y han presentado argumentos cuestionadores, como, por ejemplo, la ambigüedad en los presupuestos intelectuales y lingüísticos en Martí, que ya había sido planteada por Gabriela Mistral y que han seguido estudiosos, que han publicado en estos últimos años como Ivan Schulman, Rafael Rojas, Aníbal González Pérez, o tensiones en su inscripción como sujeto masculino e, incluso, su carácter misógino como lo explican Jorge Camacho, Inés Guerrero Espejo, Madeline Cámara, Jacqueline Cruz... Cada uno dedicado a los textos martianos publicados, e incluso, haciendo una comparación con las crónicas.

Además, es cierto que, si consideramos a los grupos excluidos y entre ellos a la *mujer*, esta imagen como objeto de estudio, sí ha tenido bastantes artículos y textos; aun, a pocos años de la muerte de José Martí: Armando Guerra, Roberto López Goldarás, después, Gonzalo De Quesada y Aróstegui, Luis Toledo Sande y, luego, a mediados del XX, Olga Marta Rodríguez Jiménez, Fina Marruz, Helena Usandizaga, (Rodríguez Jiménez 2007). En los últimos años, Inés Guerrero Espejo, Madeline Cámara, Jacqueline Cruz, etc. Estas últimas tienen una visión más crítica que descriptiva, por ello, a ellas agradezco sus presupuestos que tomaré para mi lectura, que ampliaré bajo la lectura metodológica propuesta.

Asimismo, otros diálogos textuales tendré con Helena Usandizaga, ya que compartimos el escogimiento del género lírico, pero, ella ha optado por los textos publicados; e incluso, con respecto a la lectura dada, diferimos en conclusiones y metodología. En cuanto a Inés Guerrero Espejo, compartimos punto de vista y ciertas conclusiones, pero la dedicación del corpus es diversa, ya que, ella se ha enfocado en las crónicas martianas. Igualmente, al referirme a lo femenino, surge también el tema de la homosexualidad y el homoerotismo, que ha tenido contados estudiosos como Emilio Bejel, Beatriz González-Stephan, Jorge Camacho<sup>8</sup>, Agnes Lugo-Ortiz, Ana Peluffo y Silvia Molloy, quien también se preocupa por lo femenino y la xenofobia de la época.

---

<sup>8</sup> Revisar el artículo "El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista" (Camacho 2006a).

## Metodología para la interpretación

En cuanto a la propuesta general de lectura planteada, esta tendrá algunos autores preponderantes, electos por sus propuestas analíticas y teóricas para cada una de las partes de este trabajo como lo detallaré a continuación y cuyo pensamiento me ha servido para respaldar mi argumentación. Es cierto que me he suscrito a algunas de sus obras y de estas a la mayoría de sus planteamientos. Igualmente, ya a algunos de ellos los he nombrado, por ejemplo, a Roberto Espósito y algunos presupuestos de *La política de la amistad* y el *Monolingüismo del otro* de Jacques Derrida, por lo que no lo volveré a mencionar en esta esquematización.

Ahora, como hilo conductor de todo este estudio está “la estrategia” de la “deconstrucción” (Ferro 1992, 111); cuestión que también es un aporte para el tema aquí estudiado. Así de marco teórico principal usaré la lectura “logocéntrica” defendida por Jacques Derrida (1930-2004), pensador arameo-francés, perteneciente al postestructuralismo, cuyos planteamientos “resquebrajan” realidades para pensar sobre su presencia y nacimiento, desde su interior y con sus mismos elementos sistemáticos (1997, 211; 289). Hay que tener claro que “las operaciones derridianas no consisten en apelaciones contra [la razón] [...], sino más bien a ella; es imposible protestar sino es con la razón, queda, entonces, el recurso de la estratagema y la estrategia” (Ferro 1992, 111).

El *logocentrismo* es una tarea que fisura “la metafísica centrada en el habla”, que es en realidad una “metafísica de la escritura fonética”, como presencia del “ser” y del “origen” de todo “sentido”; es decir, del “signo”, que determina “la lengua” y el “texto”. Pues es a partir de esta “verdad” que se ha creado un pensamiento (*logos*) impositivo en la cultura occidental, donde se ha cimentado la creencia en un “ordenamiento” reduccionista y determinista “óntico-ontológico” –lógica binaria–. Este dominio de una sola entidad se ha aplicado en las instituciones sociales, ideológicas y culturales, ya que usan la lengua para definirse; mas, esta así edificada usa una lógica de funcionamiento excluyente, donde lo reconocido como “significante” es denominado como “huella”; es decir, es considerado igual que subordinado o subsidiario, pues, está alejado del centro: “de todos los conceptos metafísicos [...] [:] alma, vida, valor, elección, memoria” (1997, 15).

Así, cuando este filósofo plantea su trabajo parte de la *deconstrucción* (palabra heredada de Heidegger)<sup>9</sup> de una voz de autoridad para la Lingüística, Ferdinand de Saussure y sus planteamientos, donde da primacía al fonema y a la voz, es decir, la imagen acústica, cuya centralidad deja “vicaria” a la escritura, que se convierte en un elemento menospreciado, dentro de las ciencias del lenguaje y de los signos (la semiología); cuestión que es reiterada por los seguidores de este lingüista, incluso, bajo la línea americana como J. Pierce, que propone la Semiótica, para el estudio de los signos. Entonces,

Cette détermination représentative, outre qu'elle communique sans doute essentiellement avec l'idée de signe, ne traduit pas un choix ou une évaluation, ne trahit pas une présupposition psychologique ou métaphysique propre à Saussure, elle décrit ou plutôt reflète la structure d'un certain type d'écriture: l'écriture phonétique, celle dont nous nous servons et dans l'élément de laquelle l'*epistémè* en général (science et philosophie), la linguistique en particulier, ont pu s'instaurer. Il faudrait d'ailleurs dire *modèle* plutôt que *structure*: il ne s'agit pas d'un système construit et fonctionnant parfaitement mais d'un idéal dirigeant explicitement un fonctionnement qui *en fait* n'est jamais de part en part phonétique.<sup>10</sup> (1967, 46)

Por lo tanto, en *De la Grammatologie / De la Gramatología* (1967; 1997), desmonta el planteamiento del ginebrino, quien aparentemente se deslindó de la *escritura*, pero cuyo legado solo tiene valía gracias a esta, pues fueron sus palabras escritas en sus cursos las que sobrevivieron.<sup>11</sup> Asimismo, según un ejercicio de rastreo de este criterio efectuado por Jacques Derrida, este fonólogo del XVIII recupera la herencia grecolatina, en especial de Platón y Aristóteles para la justificación de este predominio de la *phoné*, de la esencia, ya que para este último “los sonidos emitidos por la voz [...] son los símbolos de los estados del alma [...] y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz” (Aristóteles citado por Derrida 1992, 17).

En cambio, para este crítico postestructuralista, esta secundarización, lo vicario o lo suplementario (1967, 208) de la escritura –casi eliminación–, es lo que hay que

---

<sup>9</sup> Esta aclaración es realizada por Roberto Ferro (1992, 118).

<sup>10</sup> Esta determinación representativa, aparte de ser un hecho de su dependencia esencial con el sentido de un signo, no refleja una elección o una evaluación; no revela una presuposición psicológica ni metafísica específica de Ferdinand de Saussure; en realidad, describe o más bien refleja la estructura de un cierto tipo de escritura: *la escritura fonética*, la cual utilizamos y en cuyo elemento podría establecerse la *epistème* en general (ciencia y filosofía), en sí, la lingüística en particular. También sería necesario decir modelo en lugar de estructura: no se trata de un sistema construido y funcionando perfectamente, sino de un *ideal* que dirige explícitamente un funcionamiento que de hecho nunca es completamente fonético. (Traducción de la autora).

<sup>11</sup> *El curso de lingüística general* es una recopilación de las clases dadas por este autor. Son sus alumnos que lo han editado: Charles Bally y Albert Sechehaye.

cuestionar; pues ha devenido en una *naturalización* equivocada. Ya que, hace posible la comprensión y la sinergia del sistema es *différance*,<sup>12</sup> es decir, la labor del sentido con la “huella” en una “unidad de heterogeneidad” (26): esta “no sólo como articulación intralingüística sino también como articulación de toda experiencia cualquiera que ésta sea” (Ferro 1987, 111). Así, los signos no pueden ser fijados ni tampoco es reconocible un origen único, puesto que derivan de un cúmulo de relaciones previas, una “urdimbre”, que se ponen en juego en el momento cuando se asocia el significado y el significante. Solo se puede diacrónicamente potenciar su articulación. Por lo tanto, la significación y el sentido no pueden ser invariables o *naturales*, menos divisibles en pares antagónicos; son dependientes de los otros que comparten la cadena escritural que los imbrica en la red de lo “archi”.

Vuelvo a aclarar que visto así toda existencia de un centro queda refutada y también cualquier certeza propugnada como creíble. Todo se convierte en el campo de duda y un desequilibrio para cualquier principio, ya que se lo ha ocultado o marginado en ese sistema. Por consiguiente, hay que discutirlo desde el mismo y con su mismo marco argumentativo para ser coherente. El fin de este ejercicio no es invertir las jerarquías ni *destruir* su estructura, sino notar en esas sus dudas y transgresiones a la lógica propuestas por ella misma y convertidas en *naturales* para ese sistema. Esto nos lleva a evaluar los discursos actuales que toman ciertos argumentos del pasado para fundamentarse, sin denotar que pondera contradicciones y anacronismos. Por lo tanto, este ejercicio deconstructivo no juzga el pasado con herramientas del presente, sino que reflexiona sobre cómo algunos lectores del presente silencian los errores del pasado, por conveniencias del sistema o de la red de dispositivos eternizados.

A la par, este autor lee y deconstruye los textos de Levi-Strauss, a quien discute las disyuntivas que presenta al valorar la escritura como un medio civilizatorio, ya que, para este investigador, esa es la diferencia con las culturas primitivas, que él estudia. Sin

---

<sup>12</sup>“Mais le travail de l'écriture et l'économie de la différence ne se laissent pas dominer par cette conceptualité classique, par cette ontologie ou cette épistémologie. Elles lui fournissent au contraire ses prémisses cachées. La différence ne résiste pas à l'appropriation, elle ne lui impose pas une limite extérieure. Elle a commencé par entamer l'aliénation et elle finit par laisser entamée la réappropriation. Jusqu'à la mort. La mort est le mouvement de la différence en tant qu'il est nécessairement fini. C'est dire que la différence rend possible l'opposition de la présence et de l'absence. Sans la possibilité de la différence, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration. Cela veut dire du même coup que ce désir porte en lui le destin de son inassouvissement. La différence produit ce qu'elle interdit, rend possible cela même qu'elle rend impossible. Si l'on reconnaît la différence comme l'origine oblitérée de l'absence et de la présence, formes majeures du disparaître et de l'apparaître de l'étant, il resterait à savoir si l'être, avant sa détermination en absence ou en présence est déjà impliqué dans la pensée de la différence”. (Derrida 1967, 206)



embargo, este argumento entra en polémica con el basamento occidental, que se constituye sobre el poderío dado al habla como más próximo a las esencias y al ser, en especial, con el lineamiento estructuralista. Así se cuestiona el valor del suplemento y del valor de la escritura –el significante– en las culturas. Entonces, tal argumento contradice ciertas aseveraciones de este mismo autor, donde, en cambio, pondera el valor del habla en las culturas primitivas.

Ahora, cuando se preocupa de la génesis de este pensar en Francia, se remonta a la herencia textual de Jean-Jacques Rousseau, en cuyos escritos reconoce estas ambigüedades, pues en unos casos defiende lo natural como la esencia del ser que copia el ser humano. Por ello, la función de la madre como lo puro y marcador del origen. Luego, elucubra sobre la necesidad del alejamiento, que es reemplazado por la creación de un suplemento o sustitutos para recordar ese amor o la presencia de aquella en su *ausencia*. Es así como presenta toda una defensa del valor de estos *significantes*, para cuando necesitan de ese origen. Estos argumentos se oponen a su defensa del habla y de la misma presencia, por lo tanto, de todo el sistema del *logos*, porque fija un inicio exterior al sistema. Igualmente, en otros textos presenta a la mujer amada como sustituta de la madre y esta a su vez de la naturaleza; sin embargo, cuando defiende la civilización, crea disyuntivas, donde la defiende y la condena.

Este mismo problema paradójico, se da cuando desea definir el amor y la piedad; su punto se duplica pues ve a la mujer con las características *tentadoras* que hacen pecar al hombre, que se deja dominar por sus pasiones. Entonces, ataca su criterio anterior, donde la naturaleza era loada, en desmedro de la cultura. Así, estas paradojas en el pensamiento rousseauiano son una constante dentro de sus textos, que, como mundo o sistema, sirven a Jacques Derrida para reconocer sus fisuras, las cuales no pueden ser vistas desde fuera sino desde el mismo texto y con las textualizaciones creadas para fundamentarlas. Incluso, reconoce una genealogía de “esta extraña economía del suplemento” (198), persistente por la heredad de las ideas platónicas. Por lo tanto, en Rousseau, desmonta su criterio de lo suplementario de la escritura, el valor de la representación, la naturaleza, la mujer, la educación, la civilización, la adición o aumento, la sustitución, lo *hétero-erótico*, lo *auto-erótico*, etc.

Entonces, el ejercicio de reflexión sobre el modernismo y el garante lírico martiano nos lleva a evaluar tanto ese siglo como las herencias que están y se desea conservar como vigentes, puesto que:

no debe olvidarse que la *represión* de la escritura y de lo que se enlaza con ella (la animalidad, la materia, lo inconsciente, la multiplicidad, y también lo femenino y lo no-occidental) está destinada al *fracaso*. Del encuentro entre una represión (la escritura y la diferencia) y un ideal (la voz y la presencia) surge, sin embargo, el oscuro entramado de nuestra tradición; esto equivale a decir que al final del trayecto sabemos algo más y, por tanto, contamos con las herramientas para evitar ser víctimas de un *mecanismo perverso, aquel que sólo admite superar una represión mediante una nueva represión*. (Ferraris 2006, 75; énfasis añadido)

Por lo tanto, al aceptar esta herramienta investigativa y aplicarla tanto al corpus escogido como al garante lírico creado en ese universo, interpreto los rasgos relevados para la constitución de esa imagen, el comportamiento (*ethos*) y la escenografía que lo validan en ese lugar de enunciación<sup>13</sup> escogido para autoinscribirse en el texto. Estas construcciones no solo plasman lo que era encomiable en el XIX, como parte de una narrativa existente, donde los lenguajes y lo aceptado formaban parte de una tradición, sino que filtra una propuesta para fundamentar lo venidero para el proyecto de Nación, ya de realidad o de idealización. En sí, esas ponderaciones, silencios, negaciones, discusiones o contradicciones constituyen el enfrentamiento de una cosmovisión para edificar otra, donde la división de la sexualidad y del trabajo (Bourdieu 2000), lo deseado y lo indeseable dejan sus rastros en esa *urdimbre*, que fue canonizada de *única verdad*.

Por consiguiente, al ser mi interés el reconocer las fisuras del siglo XIX y las filtraciones de estas en el proyecto martiano de nación, que naturalizadas son fijadas en la mente latinoamericana como eternizadas en la imagen creada a partir de la figura de José Martí; entonces, aplico esta estrategia en el género lírico, donde a través del uso del lenguaje figurado se repiten herencias que, incluso, están vigentes en nuestra simbología y topología actuales, por ser parte de un tipo de *estética logocéntrica*, que salen del texto para intervenir en la política. Nominación que lo he signado para este trabajo.

Para completar este marco teórico, he requerido de una visión y estudio del siglo XIX. Para ello, he escogido a algunos estudiosos latinoamericanos que se han dedicado a este periodo. Entre ellos y con el cual más dialogo es Ángel Rama, con su texto *La ciudad letrada* ([1984] 2000), donde expone un análisis desde el periodo colonial hasta finales del decimonónico. En este texto se exponen los criterios sobre la constitución de “la ciudad ordenada”, en la que el clero trajo la modernidad, la *protonación*, cuyo fundamento fue la de inculcar un proyecto racional; esta imbricaba el poder de la iglesia y del ejército con el fin de urbanizar los espacios, en pro de una “geometría analítica” que

---

<sup>13</sup> Estos términos y otros que emplearé en este trabajo, los explicaré en el capítulo primero, por ejemplo, los de Dominique Maingueneau.

concibió “las ciudades barrocas” (7). Así, se logró un “orden físico” y un “orden simbólico”.

Luego se dio cabida a “la ciudad letrada”, donde surgieron los intelectuales-clérigos con el poder colonizador, que seguía “el orden del soberano”, cuya administración dominaba todos los ámbitos a través de “la palabra y la escritura” (27). Un tipo de “burocracia” casi perfecta que se dejaba escuchar desde “pulpitos, cátedras, administraciones, teatros, ensayos de estilo barroco”, que cuidaban y protegían la lengua de España, así como del mercado con la monarquía (34-5). En esta época se dio la creación de un sistema de ordenamiento que puso en funcionamiento una inscripción paradójica, que defendía dos formas para las ciudades: una “encadenada a lo lógico-gramatical” (37) y otra idealizada y simbólica. Esta disyuntiva dio pie a la ciudad real y la ciudad ideal; la primera fragmentada, múltiple y repudiada; la otra, ordenada e interpretada” bajo “una inteligencia razonante” (59). Esta fue la que se generó en la Colonia y subsistió hasta la República y el inicio del XIX.

Para mediados del decimonónico, según Rama, adviene “la ciudad escrituraria” donde se busca la inserción de una lengua propia de América, en la que se da un encumbramiento “de la escritura” (43), por lo tanto, hay una lucha por evitar que se modifique la lengua peninsular. Debido a la inserción de esclavos negros e indígenas, que eran mayoría en población, la lengua introdujo modificaciones, relativas a esas realidades y a los elementos nuevos, cuyos referentes eran ajenos a la lengua de Castilla, entonces, se optó por conservarlas, pero “traducidas” por los intelectuales (52), pues se “la identificó con lo corrupto, ignorancia, barbarismo” de la “plebe” (44). En este caso se dio un enriquecimiento o destrucción de la lengua *materna*. Lo que procuró el auge de los gramáticos para la defensa; asimismo, en el territorio americano se buscó incidir en “una educación social” (61), para lo cual se requirió de la herramienta lingüística que amalgamara las variantes surgidas.

En “la ciudad modernizada”, hubo una lucha por contraponerse al letrado y abogado como dominador del conocimiento único y privilegios (72); así apareció una literatura clandestina y también la presencia del cronista –auge de la prensa–, que daba la voz a otra clase, sin embargo, el predominio de las escuelas filológicas hizo que se vuelva a pensar en el rescate de la lengua peninsular y el imperio de la Universidad como centro de la ciudad letrada (80). Pocos escritores se dedicaron a buscar la riqueza en la oralidad y en las tradiciones de los “grupos populares” (87). Solo cuando estos fueron subyugados a la nueva educación, se planteó el rescate de esta literatura (90) con el filtro y la idea de

un proyecto nacionalista, que nunca dejó la ciudad como centro para los intelectuales, que trataban de hablar sobre la naturaleza, pero siempre luego del “sometimiento” (94).

Asimismo, en la parte donde me adscribo a los estudios sobre el género y feministas dentro de la Literatura, hago un diálogo con los Estudios culturales y el Análisis crítico del discurso. Para ello, tomaré la obra de Pierre Bourdieu de manera completa. Este sociólogo estudia la “dominación masculina” como parte de la herencia cultural y social. Por tal virtud es indispensable su utilización para apoyar mis argumentos, puesto que plantea que la edificación de la sexualización cruza todos los ámbitos de la vida como reflejo de una adaptación de lo biológico y dependencia de la metaforización de la naturaleza (20, 28, 84), en un acto de “mimetismo inconsciente” (42), que con el curso de los años se reproduce como “mito erudito” (19).

Así las sociedades en general han creado “una división sexual y del trabajo” para fundamentar sus instituciones (22), donde se proyecta “una lógica de la dominación” que privilegia el modelo androcéntrico. En este “orden social” (22), la “virilidad” se vuelve en el centro y protector de lo moral, el fuerte y hacedor de la guerra (68, 71): el activo; mientras, que lo “diferencial y reconocible” (22, 39) como lo pasivo corresponde a lo femenino, cuyas tareas y trabajo estaban catalogadas de “inferiores” (38), incluso, el “parto” es desvalorizado (64). Dentro de este mundo, su espacio es la casa y le corresponde todo lo cerrado, así como la tierra que en sus entrañas germina y sepulta; incluso, por esta relación, para ella está lo misterioso, oculto, “diabólico y la magia”: “armas de la debilidad” (69).

Esta diferenciación hace que el hombre deba alejarse del mundo femenino para demostrar esa separación (40); dentro de esta división los menores también adquieren similitud con lo feminizado. Así se sexualizan las actividades (77) y los espacios (76) en los “dualismos” de “la dominación verbal” (69), donde se practica una relación: dominador / dominado. A estas estructuras que no solo actúan sobre el cuerpo, sino en el saber y el creer, este autor, denomina “violencia simbólica” (50), pues hace que uno de ellos imponga que “la virilidad” es “un esencialismo” (82): “*libidodominandi*” (97).

Esta verdad también se fundamenta en “la mirada” (85) que es un “poder simbólico” (85) que hace que los cuerpos sean “alienados” (86); lo que procura una construcción idealizada de los mismos, dejando al “cuerpo real” fuera, ya que no es lo “legítimo” (93). Esta “mirada social” (87) hace que el juego de poder creado para ser reconocida su esencia en cada acción masculina: “alienación benéfica” (97). Estos se repiten, ya que están subyacentes en “los esquemas de dominación”, “profundamente

ocultos” (105) en los actos de hombres y mujeres que, incluso, se vuelven en sus defensores más acérrimos, pues “confirman” y “refuerzan” su *normalidad* o *naturalidad* (118, 119).

Igualmente, si mi preocupación es la imagen de lo excluido, *los feos* ocupan una parte de mi estudio, por lo tanto, me refiero a la investigación exhaustiva realizada por Gretchen E. Henderson, quien ha dedicado una genealogía del uso de este término, que dentro de las sociedades han fluctuado, ya como formas de expulsión o de inclusión; de mito o de maldición, cuyos parámetros de evaluación no deja de lado lo racial, ideológico, género, discapacidad... Esta creación simbólica entre pueblos y entre sociedades es fluctuante y resemantizada en cada estructura, lo que se transfiere a la vida social, a los textos, en realidad, es rastreable en todos los discursos. Es una lucha entre lo que se considera como lo bello, lo humano, lo bueno, lo perfecto, lo permitido, lo aceptado y perteneciente para una comunidad. Así, se ha ponderado una hegemonía que se infiltra en la concepción y en los saberes o conocimientos, determinantes de los sentidos aprendidos como desagradables: vista, gusto, tacto, oído, olfato. Igualmente, a partir del cuestionamiento de esas determinaciones se puede incidir en las políticas, puesto que se redefinen a estos grupos, como ya no fuera del borde, sino como parte de la cultura, con su identidad participativa.

Para el análisis del lenguaje literario (tropología) y la estilística, me apoyo en los estudios teóricos de Paul Ricœur y José María Pozuelo Yvancos, de los cuales imbrico algunos términos que son los requeridos para el esclarecimiento del análisis tropológico y simbólico recurrente en el discurso poético. Asimismo, debo recalcar que dentro de mi estudio emplearé la designación garante lírico, porque el sujeto de la enunciación poética no solo se enviste de un cuerpo (imagen), sino de un comportamiento (*ethos*), que dialogan con el lenguaje o vos de un tiempo-espacio para ejercer un deseo persuasivo, dentro de un mundo creado en la poesía (narrativa), como lo ampliaré y justificaré en el capítulo primero.

Ahora, con respecto a los críticos y estudios efectuados sobre la obra poética martiana, como ya lo había especificado anteriormente, empleo los textos que siguen un análisis de las fisuras y contradicciones del XIX. Aquí, también hago una selección sobre aquellos que se han ocupado por las inscripciones de género y de los “otros”, los que estaban en los márgenes o bordes de “la ciudad letrada”, es decir, de los proyectos ideados para la nación latinoamericana. Así pues, dialogo con Jorge Camacho, Silvia Molloy, Beatriz Sánchez-Stephan, Aníbal González Pérez, Inés Guerrero Espejo, Francisco

Morán, Ana Peluffo, Madeline Cámara, Jacqueline Cruz, etc. Igualmente, con aquellos que se han ocupado exprofeso de la voz poética martiana como Ivan Albert Schulman, José Olivio Jiménez, Carlos Javier Morales, entre otros, que han retomado criterios de estudiosos anteriores, entre ellos Gabriela Mistral, Omar Ete y que fueron efectuados en otra parte de la obra martiana o en determinados poemarios –los publicados–. En este punto historial de la crítica, mi labor ha sido releer aquellas aseveraciones que optaron por lo más descriptivo que interpretativo, ya que en esos resquicios y evasiones se ha filtrado una defensa al sistema hegemónico de la presencia, que procura la permanencia del complemento como parte de lo secundarizado, oculto o subsidiario. Por lo tanto, si mi metodología valida la deconstrucción y la cuestión de género la intención es relevar esas falencias que han devenido en eternizar o naturalizar unos presupuestos en desmedro de otros; lo que mayoritariamente ha ocurrido cuando se ocupan de la masculinidad de la voz martiana y las representaciones de la mujer o aquellos feminizados, en las sociedades patriarcales, donde estos solo por la mención deben sentirse reivindicados.

Así, para exponer mi investigación la he dividido en tres capítulos, cuyo tema está guiado por el sujeto o el objeto construido. Por ello, parto de la creación de la imagen textual del garante poético que, como refracción de la real, se ubica y enuncia desde una masculinidad –ya de intelectual, poeta, hijo, amante *purus*, enamorado, esposo, padre hasta la del héroe revolucionario y mártir–. Desde ese lugar se enviste de los poderes que ese sitial le daba en la sociedad, donde además hace uso de sus derechos; entre ellos, el de intelectual, orador y visionario (Schulman 2002; Mistral 1989). Estos en relación con el de su masculinidad le sirvieron para mostrar sus deseos conscientes e inconscientes proyectados en su poesía, donde crea un cuerpo, un comportamiento y su correspondiente escenografía y tropología persuasiva. Asimismo, la poesía considerada como un mundo, también conlleva una narrativa, donde la voz poética ejerce de dueño y señor, estatus exigido cuando se está en esa función enunciativa.

Sin embargo, este sitial es relevante para el análisis deconstructivo porque descubre la perspectiva dada para sí y para los otros, aparecidos en ese universo; estas relaciones se determinan por los sentimientos existentes (amar, querer, desear), que en cualquier creación bajo los presupuestos dicotómicos proyectan ese anhelo. ¿Cuánto de esto se relacionaba con lo estipulado en el canon de la época y con cuantos discutió la voz martiana? Las respuestas sobre este subtema lo desarrollo en el capítulo primero de este trabajo.

Luego, teniendo en cuenta el lugar de enunciación de este garante lírico o poético, donde se filtra una perspectiva masculina e intelectual, mi interés discurre sobre lo realizado con las imágenes de los demás; es decir, los que bajo la división de persona vs. esclavo o no persona, propagado desde la época clásica y vigente en el paradigma binario, eran subalternos, secundarios y excluidos; y que no eran dignos para formar parte (ser ayudantes, sino oponentes) de la Nación latinoamericana. ¿Cuál es el actuar de la voz del garante poético al inscribirlos dentro de su producción lírica?

En el capítulo segundo, me he centrado en la mujer, que tiene una importante aparición en la poética de este autor, lo que evidencia la preocupación que fue para la época y para este garante lírico esta subalterna; al punto que se crearon cánones para ella en lo corporal y comportamental (*ethos* mujeril), escenografía y tropología, que fungían de verdades indiscutibles. ¿Pero qué identidad se creó para ella en este universo? En sí, aquí, mi duda es si se la ha considerado como secundaria o suplementaria o complementaria y cómo se relacionó con la emergente mujer que pugnaba por autorrepresentarse en la realidad. Pues en mucha de la literatura de la época se optó por naturalizar una función que para ese siglo había validado en el XIX y filtrada inconscientemente en la voz martiana; además, aclararía la simbología naturalizada, relativa a una *estética logofalocéntrica*, que empleamos hoy como natural para referirnos a lo femenino, feminizado, aniñado, invalidados.

Igualmente, con lo ocurrido con la imagen anterior, en la poética martiana la voz que se escucha alude a otras que inscriben a otros sujetos u objetos; estos dentro de la cosmovisión del XIX salían de la clasificación de aceptados para ejercer el poder o para considerarse su existencia. Los feos (los *demás*, los *otros* y *carentes*) fueron silenciados, marginados, velados, borrados u ocultados, pues era una generalización heredada de siglos anteriores; ya que no entraban en la norma de bellos y aceptables para el mundo fundacional subsiguiente a la Independencia. La discusión a esta constante fue el aporte del pensamiento martiano en pro de la democratización, por ello, en los escritos martianos hay una oposición frente a esta práctica decimonónica. Así, en el capítulo tercero analizo la imagen de algunos de los considerados como marginados: las mujeres feas, el indio, el negro, el discapacitado, los presos y qué diferencia había con los obreros, el soldado, los trabajadores del campo y muchos otros, masificados como “el pueblo”; pues intriga cómo esta voz martiana refractó su preocupación por ellos en su poesía. En esta, según mi investigación, hay también un deseo por legar un proyecto de nación y al cual no se lo ha

considerado concretamente, ya que se ha generalizado el expuesto en sus textos en prosa, en especial, en “Nuestra América” (1891).

Entonces, en la poesía martiana, qué de estas imágenes se replicaron o divergen. Es lo que invito a descubrir con mi lectura interpretativa. Pongo ante su evaluación este trabajo, uno más que aporta en las discusiones multidisciplinarias sobre el género y el ser humano, aun, en la presente investigación desde la crítica literaria.



## Capítulo primero

### El garante lírico martiano y las autorrepresentaciones masculinas preferidas para el proyecto de Nación

Yo soy un hombre sincero  
de donde crece la palma,  
y antes de morirme quiero  
echar mis versos del alma  
Martí, José

Un poema crea un pueblo,  
un pueblo crea un poema  
Rancière, Jacques

En esta parte, me centraré en definir la imagen preferida por el creador José Martí para autoinscribirse dentro de la poesía. Ha existido una tendencia en la crítica dedicada a este autor, la cual le da su *nombre propio* y apellido a aquel “yo” que se escucha en su obra literaria. Para este trabajo partiré de esta duda sobre si la voz aparecida en la poesía puede considerarse totalmente como aquella del líder cubano o existe alguna otra posibilidad. En consecuencia, me dedicaré a interpretar al garante lírico o poético, el sujeto enunciativo o de la enunciación. Luego, analizaré los rasgos empleados para autodefinirse con un cuerpo y un comportamiento, un *ethos*,<sup>14</sup> que le da un lugar desde donde hablar y actuar con un cuerpo, donde se reconocen impostaciones públicas (intelectual, poeta, héroe, líder, mártir) y privadas (hijo, padre, amante o amado, esposo), pues cada tipo de garante se enviste de una voz; entonces, filtra un uso determinado de la palabra permitida para esa presencia. En este caso, la poesía –como cualquier discurso– recurre a la lengua y nos brinda formas propias para ese acontecimiento, donde quedan fijados sentidos de un marco simbólico, vigente para una época y particular a una conciencia creativa y escritural. A través de ella, se enriquece o condena a un pueblo como el mismo autor cubano apoyaba explícitamente en el prólogo al poema de Niágara de Antonio Pérez Bonalde.

---

<sup>14</sup> “El *ethos* [...] [es] la instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral, no se puede aprehender únicamente como estatuto o en tanto que rol sino como “voz”, es más como cuerpo “enunciante” especificado históricamente e inscrito en una situación que su misma enunciación presupone y a la vez valida progresivamente”. (Maingueneau, 1996, 79)

## 1. El “yo” textual o José Martí en la poesía

Para iniciar releamos el cuarteto de rima abrazada, que he puesto como epígrafe y el cual es muy conocido; este integra *Versos sencillos*, texto publicado en 1891, bajo el escrutinio del autor. Con este recorte, mi interés está en dos puntos: el uso del pronombre personal con el cual se abre la línea versal y en el cuerpo inscrito con sus respectivas características relacionadas con aquel “yo”.

Si pensamos en ese déctico empleado, entonces, nos cuestionamos sobre si este corresponde totalmente a la subjetividad, psiquis o conciencia de José Martí, el héroe cubano, el ente histórico que compartió ese pasado humano, que vivió a finales del siglo XIX y que fue arrancado de su país natal, para vivir exiliado en España, Estados Unidos y en algunas urbes modernas latinoamericanas.

Otra posibilidad es suponer que ese pronombre se refiere a una refracción ficcional, un doble deseado o proyectado, creado a “imagen y semejanza” del autor de carne y hueso, pero sin serlo completamente, pues hay una intervención intencional, que dialoga con su tiempo-espacio, su contexto. Incluso, este mismo “yo” puede actuar ser otro “yo”, *jugar* en otro plano o perspectiva, donde finge ser un sujeto del enunciado, es decir, del escrito para hablar desde esa perspectiva.

Asimismo, podemos sentir que ese “yo” somos nosotros los lectores que por la magia de la escritura-lectura nos transportamos a ese mundo y nos convertimos en los protagonistas, que debemos seguir ese guion establecido por un ser *superior*, para mejorar nuestra esencia.

Luego, si reflexionamos en las inscripciones siguientes presentadas de ese cuarteto octosilábico, citado anteriormente, “hombre sincero”, notamos que existe la alusión de una raza, el humano, cuyo otro diferencial corporal y simbólicamente es el animal o vegetal; con el adjetivo “sincero”, recalca lo ético-moral, donde niega al opuesto, mentiroso e hipócrita, que nos inserta en un sistema verbal dicotómico imperante antes y después del siglo XIX. Posteriormente, con el sustantivo “palma”, traza una ubicación geográfica, donde se excluye cualquier otro lugar donde no se dé ese árbol.

En sí, estamos frente a la “invención” “de una idea, una imagen” (Rojas 2015, pos. 2040; Camacho 2006a), donde se emplea un cuerpo hecho de palabras y con sus respectivos comportamientos, a su vez, una delimitación sociocultural e ideológica; pues, si leemos el último verso, el doble textual del ser humano reflexivo, “hombre”, se inquiere sobre lo que ha de hacer antes de morir, entonces, expresa ese deseo o *telos*, “echar

versos” (167), una división del trabajo (racional / manual), que no solo expresa un gusto, sino que determina al sujeto, su profesión de artista y su vigencia en un tiempo y dentro de un marco simbólico. Entonces, este “yo” tiene el poder de autoevaluarse, gracias a su propia cognición. Igualmente, pondera una clase social y hasta lo permitido para un grupo humano o, aun, para un género sexual. Así pues, presenta una ubicación o lugar obligado de enunciación desde donde puede ejercer los poderes de socialización: el de saber, pensar, desear, hablar y mirar, que corresponden al *logos* del XIX.

Esta voz escuchada nos invita –como lectores– a compartir un mundo de sentidos y palabras; este otro “yo” o voz enunciativa será el guía, instructor que reina el mundo de la palabra, aquella que será su “tierra prometida” (A’Lmea 2007, 186) e inventada<sup>15</sup> en el ejercicio de la escritura, por lo cual entraría en la categoría de *fictional*, entendida como *narrativa* de la creación verbal o textual. Por ese ardid, ese “yo” o voz lírica también deviene en personaje,<sup>16</sup> pues deja el mundo factual para ser recreado para ese otro y pasamos de la *experiencia* de ese “yo” a la traducción lingüística de una subjetividad para un escucha imaginado (Ricœur 2006, 30).

Este ser “intervenido” (Camacho 2006a; Bejel 2012, 11; Mistral, 1989) es el cual elija qué vemos, escuchamos y sentimos. Por lo tanto, en mi trabajo, su designación más idónea y, generalmente, utilizada es la de garante lírico martiano; puesto que no solo tiene una “voz”, porque reencarna ese “yo” de la poesía y “martiana”, porque es el doble de José Martí, el ser humano histórico que vivió y murió. Este personaje, como ya lo habían dicho los lingüistas y pragmáticos (Austin, Benveniste, Bajtín), actúa un *simulacro* de existencia y es un actor que pone en escena la lengua de su tiempo-espacio –su mundo simbólico– y se muestra de determinada manera, la cual no siempre es fiel copia de la realidad, ya que desconocemos el grado de *intervención*, ya sea para mejorar o empeorar; pero sus elecciones *filtrarán* sus gustos, deseos y silencios. Esta idea aplicada a la lectura martiana también lo han investigado Rojas (2015, pos. 433); Camacho (2006a, 2001a...), que como los lingüistas se han fijado en la ritualidad del lenguaje. Aquí, lo retomo porque es necesario diferenciar entre José Martí y el garante lírico martiano.

Esta voz poética por el hecho de usar la lengua también es un sujeto de la enunciación, ya que crea un tipo de *performance*, con una fuerza ilocutiva (Austin in Reyes 1994, 51), que le hace fijarse en un cuerpo, espacio y tiempo; como bien lo había

---

<sup>15</sup> Nación en ese creador de esa época.

<sup>16</sup> Incluso en un género como la biografía, la voz que escuchamos no puede ser el ente real, aunque aparenta ser fiel voz de las memorias.

acentuado Jorge Camacho, tomando la misma tradición enunciativa (2006a) trasladando los presupuestos de la ciencia del lenguaje a la lectura crítica de la voz martiana. Además, yo tomo los lineamientos del análisis crítico del discurso para reconocer que este garante lírico, se da un *comportamiento* adecuado para ejercer una determinada función socialmente aceptada y procuradora de “legitimidad”, con la cual puede persuadir (Maingueneau 1996, 84) desde el texto escrito, donde se recrean unas palabras y una imagen en una interrelación discursiva. A este efecto de combinar estos rasgos determinados por una época, en una configuración *–escritura–* que refracta un ser dominante, con derecho a imponerse e imponer ese actuar, pensar, querer, denominaré como el *ethos* de la voz del garante poético.

Este término existe desde “la retórica clásica” y fue especificado por Aristóteles para la imagen del hombre adiestrado en la *paideia*, el cual guardaba relación con el orador (Maingueneau 1996, 79). Este devino en el hombre de letras *–letrado–*, el sabio tanto en el Renacimiento y la Ilustración, pues se recuperó y se mimetizó lo neoclásico e, incluso, sobreviviente en el siglo XIX como el intelectual o escritor y considerado como voz de autoridad para los siglos subsiguientes. En nuestro tiempo, este vocablo ha sido reactualizado con una adecuación más cercana a la de comportamiento que aquel dado en la retórica clásica; su empleo está dentro del Análisis crítico del discurso (80), donde, además, se demuestra la operatividad de otros términos como imitación o mimesis, catarsis, puesta en escena o simulacro, persuasión, etc., en la creación de las voces de los textos y discursos.

Entonces, para este análisis recurriré a Dominique Maingueneau (1996), estudioso del discurso *–hoy lo transdisciplinario borra las fronteras exclusivas y presenta sus presupuestos para una mejor lectura–*, cuyo planteamiento también comparte lo de “la voz de la enunciación” de Benveniste, existente en cualquier texto y en cualquier tiempo-espacio histórico y cuya función ejercida es de poder, pues es la imagen que valida determinada actitud para convencer, donde, directa o indirectamente, se cumple una intención política, un dominio, y es rastreable un fin ideológico.

Así propuesta esta voz de la enunciación, en mi caso, garante lírico o voz poética *–por el género literario–* tiene que construirse un carácter, donde ciertas acciones lo hacen confiable. En consecuencia, quien habla y funge de garante logra en los escuchas un nivel de “credibilidad” construido gracias a las palabras y a los gestos (corporeidad) (80): comportamientos; uno de ellos es la *areté*, con el cual da la apariencia de ser confiable

(80; Bauzá 1998, 67), para presentarse y defender su “autoridad” y su “verdad”. Por eso, en el fragmento citado el “yo” escogía para sí el adjetivo “sincero” (Bourdieu 2000, 80).

Estos rasgos son reconocibles por los escuchas o lectores, ya que están interiorizados en forma de “escenografías” (82); lo que procura que cada actuación se transforme en una “escena validada” (84), ante la cual la familiaridad hace reconocibles los “tonos” e “índices textuales” (81). Por lo tanto, el efecto de la persuasión se logra completamente; también debido a que se pondera lo emotivo o el *pathos* (Cohen 1989), propio de la lengua estética, empleada en la poesía y conocida como la *literariedad* (desvíos semánticos).

Así se logra el efecto, ya que lo dicho o “las ‘ideas’ se presentan a través de una manera de decir que remite a su vez a una manera de ser que propicia una participación imaginaria, una vivencia” (Maingueneau 1996, 82). Si recordamos otra vez el fragmento citado ya, el “yo” lírico nos ubicaba en un marco temporal: “antes de morir”, fin de toda vida terrena, con el cual lograba una empatía y alcanzaba una *catarsis* en nosotros como lectores<sup>17</sup> del “porvenir” “aceptado” (Derrida 1998, 57).

A esta construcción espacio-temporal se denomina escenografía y al ser usada por el garante o voz poética “releva” (Sperber y Wilson en Reyes 2002, 79) una situación conocida cuyos referentes replican en lo ficcional aprendizajes culturales, llamados contextos<sup>18</sup> o cotextos:<sup>19</sup> todos pertenecientes al mundo simbólico<sup>20</sup> heredados en la lengua y actualizados en cada tiempo-espacio. Por consiguiente, para que cause un efecto reconocible –y comprenderse– debe existir una *narrativa*, donde estarán cuatro elementos consustanciales: “la figura [del cuerpo] del enunciador (el *garante* de la enunciación) y una figura correlativa del destinatario o lector potencial, una *cronografía* (un momento) y una *topografía* (un lugar) de donde pretende surgir el discurso” (Maingueneau 1996, 83).

---

<sup>17</sup> “A través de estas descripciones, el orador hacía que el auditorio se compenetrara con el cuadro que describía, y que esa belleza facilitara la identificación de los oyentes con sus argumentos.” (Camacho 2013a, 19). *Uso de la retórica y de la oratoria* (Rama [1984]2000, 43; Ette, 1994).

<sup>18</sup> Comprende las competencias sociales que el ser humano debe aprender: textual, discursiva, lingüística, comunicativa, cognitiva.

<sup>19</sup> Son las referencias *endofóricas* que se dan en la conversación o en los textos, que refieren a información antes dicha: deícticos.

<sup>20</sup> El sistema ideológico o simbólico dicotómico defiende la sexualidad y la división del trabajo, lo que también recae en la representación por ponderar la determinación biológica del cuerpo, sinónimo de lo material. Al denotar esa dependencia de lo *natural*, se ha soslayado que lo reconocido como tal es otra construcción simbólica, pues, se han eliminado ciertos aspectos de esa misma naturaleza que no convenían a su sentido aprendido dentro de esa estructura. Es decir, se vuelve a emplear la selección de elementos menores, con la certeza de convertirlos en los únicos válidos de ese todo (metonimias).

A su vez, como personaje dentro de su mundo inventado también requiere de unos cuerpos iguales, participantes de esas relaciones recreadas, a los cuales consideraremos como los sujetos del enunciado, ya que un “yo” siempre habla de un “tú” o de un “él” o “ella”. Es decir, actúa en función de sujeto y lo deseado, de objeto. Por consiguiente, desde esa posición central, los demás juegan en otras funciones, como ayudantes –amigos, hermanos, pares– u oponentes –enemigos–. Lo que me lleva a tomarme una licencia y prestar a la narrativa, una herramienta, la clasificación *actancial* de Greimas (Sullà 1996, 131). Porque ese “yo” afecta y es afectado por esos otros evocados en esta *historia* que se edifica en cada enunciación de la voz poética; cuestión que lo explicaré más abajo. Por lo tanto, así constituida una voz adquiere un poder y proyecta, tanto para sí como para los otros, signos relativos a su cuerpo, a su sexualidad y a su dedicación. Igualmente, configura un mundo dentro de ese texto, con el cual no solo desea activar una “ficcionalidad” (Ette 1994, 233), sino incidir en un cuestionamiento –reestructuración– del mundo real, vivencial (Camacho 2001a; Bajtín en Reyes 1994).

Es lo conocido como imagen, donde se denotan rasgos relevantes y diferenciales, que gracias a una “violencia” sobre el nombre hace que se reduzca a una parte (Derrida 1997, 155). Así, el cuerpo del sujeto es un todo, pero, para significar, se pone hincapié en ciertas características (metonimias), donde se dejan otras de lado. Estas quedan como irrelevantes y silenciadas frente a las otras que se ponderan y pasan a significar ese todo. Sin embargo, este ejercicio de *decantamiento significativo* no está libre de un poder cultural-ideológico, pues, esas preferencias pasan por ese filtro. En el primer caso, la imagen creada emplea lo tradicional simbólico de las sociedades, luego consideradas como *logocéntricas* (imperio de lo racional y la mirada). En lo segundo, pone hincapié en el sujeto con una corporeidad dominante y activa, la masculina, que ejerce el poder y el saber; es decir, determina toda la cognición. Por ello, en la poesía, el recurso de la imagen –creación verbal de esa representación– es el centro de mi investigación, pues es una constante y somete a casi todos los tropos a esta lectura. Es a lo que he denominado *estética logofalocéntrica* y a la cual trataré de rastrearla en la escritura del XIX, en especial, en el corpus y autor escogidos para la presente investigación.

Por consiguiente, así constituida esta *utilización* se ha naturalizado y actúa de ordenador tanto sobre el pensamiento como sobre los cuerpos. Por su extensión se replica en las sociedades y en las ciudades; asimismo, su relación con la ideología dominante es irrefutable (Bourdieu 2000, 69). Por lo tanto, definiendo que es una imposición, donde la

sexualidad es parte de su engranaje, igual que lo es la razón (metafísica) y su base, la mirada (lo *escópico*) (Derrida 1997). Ya que:

La idea del cuerpo (con sus componentes, sus secreciones y sus sustancias) es elaborada por la cultura y la sociedad de cada época (en una especie de alfabeto que se estructura formando, de modo casi infinito, figuras reconocibles del mismo modo que ciertos sintagmas del lenguaje). Así, los condicionamientos sociales y las experiencias personales constituyen un entramado de significados que van a sujetar el cuerpo a múltiples limitaciones y tensiones, sobre todo en el campo de la conducta sexual. (G. Cortés 2004, 24)

Por ello, es indispensable analizar la *perspectiva* tanto desde el sujeto que funge de activador de los significados como de los asignados como objetos, donde se proyectan sus deseos, anhelos –*voluntad y emociones*–. Pues:

Los individuos llegamos a dominar nuestro cuerpo mediante un proceso de aprendizaje cultural en el cual se asimila el control y las limitaciones que el sistema social impone a la utilización del cuerpo como modo de expresión. Por tanto, podemos decir que no existe un tipo de conducta natural, sino que toda expresión corporal está relacionada con la normalidad y determinada por la cultura. (G. Cortés 2004, 23)

Si volvemos al cuadro actancial, A. Julius Greimas nos propone que siempre un sujeto *quiere, desea o sabe* algo de un objeto, para conseguirlo necesita de ayudantes o pares y oponentes. Igualmente es desde su focalización enunciada, que los determina y nos presenta su imagen, a su vez, le sirven para parecerse o diferenciarse, es decir, identificarse, aunque esta última solo puede denotarse cuando se está fuera de este convenio (*comunidad*) (Espósito 2012, pos. 125). Entonces, al considerar a ese “yo” martiano o garante lírico martiano como sujeto de esa narrativa, ¿quiénes serían los objetos, los ayudantes y oponentes –par y antagónico– para su Proyecto de Nación plasmado en la lírica?

Detengámonos en la inscripción del objeto y del otro, ya que era el presupuesto que todo hablante o intelectual de la época validaba inconscientemente. Así, primeramente, este objeto de deseo –amado– abstracto (pasivo) le serviría para proyectar su propia esencia; por ello, este siempre sería mencionado y utilizado para autodefinirse; nunca desaparecería. Sin embargo, la calidad ontológica estaba fuera de este y solo era relativa al sujeto; por eso este objeto es reconocido como la carencia; mientras que el centro, es la plenitud, lo completo. Esta concepción afectaría la relación plasmada entre ambos, pues daría el poder al sujeto y la dependencia –complemento– al objeto, como se defiende en el sistema *fraterno* dependientes de la *phoné* y que oculta a los otros, que sufren el papel que ha tenido en la historia “la escritura” (Derrida, 1967, 120).

Así, este es indispensable dentro de cualquier sistema binario excluyente, por lo tanto, relativo a lo utilizado desde antes del XIX, porque es su negación, el cual le otorga identidad genérica, gracias a la diferencia y cuya presencia es aludida constantemente. En sí, sin su existencia, la masculinidad y la virilidad no se explicarían, por eso, al enfocarse en la imagen de los garantes, reflejaría este deseo de ayuda y contraposición. Aquí entraría todo lo feminizado, luego, todo lo comprendido como inválido o débil (que necesita ayuda, protección, supervisión), también, lo añado (primitivo, salvaje, sin educación o autosuficiencia). Lo convertido en pasivo y dependiente (Bourdieu 2000, 77-8). Este juego conceptual, lo podemos rastrear en la creación de las voces poéticas del XIX, ya que como canon ha regido sus producciones. Por consiguiente, como legado de ese tiempo, este también es localizable desde los primeros poemas de este autor hasta aquellos unificados en un poemario y dejan al descubierto la representación encomiable del *ethos masculino*,<sup>21</sup> propugnado por la voz martiana para ser emulado en su proyecto de Nación recreado en la poética.

Entonces, esta figuración: activo / pasiva (Bourdieu 2000, 32) crea una narrativa; además determina su sentimiento de *dolor* y la intensidad de este. Igualmente, este se conecta con otro también poderoso, el *amor*, que no se deslinda de su antónimo. Esta relación con estos sentimientos determina que en su poética se haya perfilado una narrativa con sus respectivos sujetos del enunciado, que dentro de su proyecto de Nación cumplirían funciones de *beneficio* y de *oposición*; cuestión que ya lo había aseverado.

Si consideramos al amor, el objeto es la mujer como lo dicta la relación heterosexual del sistema binario y sexualizado, igual que lo feminizado. Luego están los necesitados de algo, que requieren de su preocupación o ayuda, el pueblo olvidado y los pobres que sufren, etc. Sin embargo, también dentro de estos se hace una selección, donde la *normalización* emite su veredicto y deja fuera a una parte, considerada como no deseada. Entonces, esta es silenciada o borrada completamente; porque no pasa el tamiz del afeminamiento ni del añamiento<sup>22</sup>.

Igualmente, si nos detenemos en la relación odio entre sujeto-objeto, aparecen los enemigos u *oponentes*, que desde los marcos simbólicos del XIX son inscritos como los

---

<sup>21</sup> El sujeto *logofalocéntrico* simula que es afectado por este objeto y lo hace culpable de todas sus penalidades. El supuesto poder que le concede es tal que la víctima se convierte en victimaria.

<sup>22</sup> Recordemos que, en este garante lírico, también existe la intención de aunar las dos entidades de género, lo que muchos estudiosos como Jorge Camacho han catalogado como un tipo de androginia. Esta analizada bajo el lente deconstruccionista no es una unión, sino un sometimiento de la parte fuerte sobre la débil, que es devorada. Es lo que se esconde en la idea del “complemento” y de la generalización y la síntesis. Es la ley del uno, que está latente en la asimilación.



feos, ya que no concuerdan con lo estipulado como normal o probo. Así pues, cualquier ser humano descrito bajo esta imagen entra en la determinación del “otro” antagónico, que no se asimila y, por lo tanto, se lo repudia. Esta *asignación* se filtra también en la poesía de este autor, cuando hace que su voz poética aluda a aquellos que hayan optado por ser malos con sus ayudantes; en sí, estos serían los que no cumplirían con sus ideales de Nación.<sup>23</sup>

Por consiguiente, constituida tanto su narrativa como la voz del garante lírico, entonces crea un *ethos* reconocible en su poesía. Este es autorrepresentado en los diferentes garantes del enunciado (rol de padre, intelectual, poeta, hijo, amante, esposo, héroe, mártir), rastreables en toda esta lírica. “Máscaras” que ya han sido presentados por algunos estudiosos como Ottmar Ette, José Olivio Jiménez o Jorge Camacho con más detenimiento, pero no con la distribución narrativa ni relevando la cuestión del género con el esquema que propongo bajo violencia de la estética *logofalocéntrica*. A estos he denominado así, porque son imágenes empleadas para respaldar un momento de enunciación y sirven para persuadir emotivamente a un escucha o lector, que comparte una experiencia, actualizada gracias al uso de una *escenografía* conocida y el *acontecimiento* de la lengua.

Luego de aludir algunos de los principales términos que imbricaré en este capítulo: doble textual, garante lírico sujeto de la enunciación, sujeto del enunciado, voz poética, voz de la enunciación, garantes del enunciado, *ethos*, escenografía, narrativa, entonces, pondré hincapié en el análisis de esta representación fijada en la poesía de José Martí, pues, como ya lo había dicho, cada autor elige para sí determinadas características que se silencian o ponderan de su cuerpo biológico o concreto y de su psiquis, mas, cuando esta fisonomía es traspasada a la literatura el resultado es ese doble eternizado para los lectores y cuyas marcas silencian al real para perdurar en la escritura y en la memoria como “the mythical” (Bejel 2012, 120), como ya lo había explicado antes.

¿Ahora, cuál es el cuerpo textual que José Martí eligió para su voz representada en la poesía y cuánto de esos rasgos sirvieron para su emulación como un emblema en la historia latinoamericana y en la narrativa cubana?, ¿qué de esa imagen, los críticos o

---

<sup>23</sup> Sin embargo, asombra que, en los últimos poemarios, esta voz poética aumentó dentro de este *séquito del mal* a la mujer, pues la relaciona con lo carnal y el “cuerpo tentador”, una traba para la consecución del cuerpo sacrificial –eccehomo–, del asceta o mártir, reinstitucionalizada en la visión medieval y vigente en la ilustrada; su relación es escenificada como una *guerra* –como lo han estudiado Díaz Quiñonez (2003), Jorge Camacho (2001a), Ottmar Ette (1994)–, cuya prueba debía superar en la tierra y, por lo tanto, la mujer como tal fue eliminada de su *tierra prometida*; en sí, de su proyecto de nación propugnado en su poetizar, así como Platón hizo con los poetas.

políticos ponderan y *desean* poner en vigencia en la memoria de las actuales y nuevas generaciones sin evaluar aquello que queda anacrónico en el siglo XXI, pero que era *tradicional* en el XIX? ¿Qué de estas inscripciones coadyuvan a un pensamiento de inequidad y es respaldado por el sistema hegemónico, filtrado en esta voz de autoridad?

Según Emilio Bejel (2012), que en los últimos años<sup>24</sup> ha vuelto a la preocupación por la corporeidad y la representación estuvo presente desde la fotografía tomada en el presidio político en Cuba y en la redacción de un “retrato” (43),<sup>25</sup> que lo configuraba textualmente para los otros; lo que le puso en un sitio y, a la vez, le sirvió de autodefensa. Para este autor, como antes lo hizo Ottmar Ette (1994), Martí intervino siempre su representación y, en realidad, no conocemos nada de su existencia concreta, ya que todo está hecho a partir de los textos. Por ello, defiende que:

What seems indisputable is that Martí participated actively in the construction of his image, which is precisely what is indicated in the dedications written on the two copies of the photo. In the apostrophe to his mother (“Look at me mother, and for your love for me don’t cry; / If, enslaved to my youth and my doctrines, / I filled your martyr’s heart with thorns, / Think that among thorns flowers grow”), the young Martí calls for a particular gaze to fall on his photo and appeals to his mother to read it in a certain way: the adolescent enthralled by his duty and his country. The meaning of that gaze, we now know, would later be inculcated in all of us Cubans. Something similar happens in the dedication by Martí to his closest friend Fermín Valdés Domínguez (“Brother-in-pain, never look / at the slave in me who cries like a coward.— / See the robust image of my soul / And the beautiful page of my history”) in which Martí himself organizes and directs the gaze of his friend toward the photo, telling him explicitly *what to see* and *what not to see* in it.<sup>26</sup> (Bejel 2009 en Bejel 2012, 30-32)

Así, en este acto, él ya se proyectó, en 1870, como un *héroe revolucionario*, “esclavo de sus doctrinas” (2012, 32). Esta representación es la cual más se ha mantenido en la memoria de los latinoamericanos y del mundo, en especial, desde la política castrista

---

<sup>24</sup> Ver a Ottmar Ette, con su artículo de 1994, “Imagen y poder-poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”. En José Martí 1895 / 1995. Frankfurt: Vervuert Verlag.

<sup>25</sup> El retrato era una táctica de presentación muy usada en la España del siglo XVIII, donde se usaba una imagen representativa de las cualidades del personaje. Se acostumbraba dar a las personas antes de las visitas. Cuando no había recursos para ellos, se optó por hacerlo con palabras y se divulgó las tarjetas de presentación (Molina, 2013) o los poemas con esta función, como muchos de los creados por Martí, en especial, para algunas de sus amigas o conocidas, como a la señorita “Cocola” Fernández.

<sup>26</sup> Lo que parece indiscutible es que Martí participó activamente en la construcción de su imagen, que es precisamente lo que se indica en las dedicatorias escritas en las dos copias de la foto. En el apóstrofe a su madre (‘Mírame madre, y por tu amor por mí no llores; / Si, esclavo de mi edad y mis doctrinas, / Tu mártir corazón llené de espinas, / Pienso que nacen entre espinas flores’), el joven Martí pide que una mirada particular caiga sobre su foto y hace un llamamiento a su madre para que la lea de cierta manera: el adolescente cautivado por su deber y su país. El significado de esa mirada, ahora lo sabemos, luego sería inculcado en todos nosotros los cubanos. Algo similar ocurre en la dedicación de Martí a su amigo más cercano, Fermín Valdés Domínguez (‘Hermano en dolor, –no mires nunca / en mí al esclavo que cobarde llora;– / Ve la imagen robusta de mi alma / Y la página bella de mi historia’) en la que el propio Martí organiza y dirige la mirada de su amigo hacia la foto, diciéndole explícitamente qué ver y qué no ver en ella. (Traducción de la autora).

(Bejel 2012, 65) y se ha potenciado en algunos críticos partidarios del régimen, que solo ha permitido la mitificación de esta imagen que es una con Cuba (Juan Marinello, miembros del grupo *Orígenes*). Asimismo, hay otras que nos han llegado y han sido acentuadas por la numerosa crítica existente; estas van desde la del apóstol (Jorge Mañach...), el filósofo (Jorge Jiménez Guillón...), el primer existencialista (José Olivio Jiménez, Carlos Javier Morales, Eugenio Rezende de Carvalho...), el maestro (Cintio Vitier, Antonio Sacoto, Ángel Velázquez Callejas...), el humanista (Pablo Guadarrama...), el visionario (Olivia Kosakoff, Jorge Camacho...), el enamorado (Louis Pujol), el intelectual (Aníbal González Pérez...), el innovador poético o creador del Modernismo (Ivan Schulman, Ángel Rama, Julio Ramos, Enrico Mario Santí...), el defensor de los negros (Miguel Cabrera Peña...), protector de los indios (Walter Rojas Pérez; Jorge Camacho –en su primer libro–), el antimperialista (Emilio Roig; Jorge Camacho –en su primer libro–...), el creador de una escritura renovadora (Susana Rocket, Rosario Rexach), el defensor de la mujer (Onilda A. Jiménez, Josefina Toledo Benedit, Helena Usandizaga, Luis Toledo Sande, etc.)... ¿Entonces, cuáles de esas representaciones pertenecen a la propia intención infundida por José Martí y cuáles reestructuradas por los críticos para apoyar la representación del mito?

Según la línea y la agrupación bibliográfica realizada, estas intervenciones sobre la foto y las guías de qué ver en ellas son propuestas por el mismo autor cubano; entonces, comparto la lectura de Emilio Bejel (2012, 31), Rafael Rojas (2015), Jorge Camacho (2006a), que en parte han retomado lo planteado por Ottmar Ette y Gabriela Mistral. Aun, en estas figuraciones se han silenciado aquellas que desde el 80 y 90 han discutido y han tratado de dar otra lectura a las inscripciones y autorrepresentaciones dejadas, por el héroe cubano para sí. Dentro de esta línea me suscribo, puesto que lo:

que llamamos obra martiana no es más que discurso. Martí es una discursividad animada, un parlamento vivo. La trama de su vida permanece oculta bajo sus papeles. Su persona se muestra borrada por su palabra ¿Qué sabemos de la historia de su cuerpo? El grillete, el anillo, la cruz de caracoles, el caballo blanco son señales de una existencia que *proviene de los mitos del texto* [...]; el sujeto martiano podría actuar desde un desequilibrio: la omnipresencia del discurso y la opacidad del cuerpo, el alma transparente y el *soma* hermético. (Rojas 2015 pos. 430; énfasis añadido)

Por consiguiente, este ejercicio tiene un proceso y un trabajo en cada creador. Según lo que he estudiado, en la poética martiana, estas son diferenciables desde cuando nos acercamos a cada poemario publicado y estructurado por sí mismo; luego, a sus poemas *dispersos* –como los ha designado Carlos Javier Morales–. Así, notamos que en

unos momentos da primacía a unas imágenes para sí y en otros, a otras; lo que me ha suscitado continuar con esta discusión pues producen tensión e interés, pues el garante empleado no siempre sería el mismo.

En consecuencia, la autoinscripción pondría hincapié en unos detalles y en otras ocasiones, en otros (Camacho, 2006a; Jiménez, 1993); pues como en cualquier acto de la lengua, el hablante usa *máscaras* para crear su locución (Bajín y Benveniste en Reyes 1994); en sí, estas deseaban llegar a convencer o a realizar su “acto feliz” en palabras de John Austin (1962; Reyes 1994, 46). En el autor Martí, este recurso se presenta con la intención de cimentar la identidad latinoamericana como lo han relacionado Rama (2002), Jiménez (2004), Camacho (2006a), donde la perspectiva de puesta en escena es más de peso que la lingüística. Caso que en mi presente argumento los imbrico como un todo. Este deseo también lo relaciono con las preferencias de los escritores mesiánicos como ha analizado Raúl Vidal con respecto a la narrativa latinoamericana (1976). Lo que fue replicado por otros de los diferentes países como José Enrique Rodó, Rubén Darío, etc., institucionalizándose y replicándose esta imagen, igual que su preocupación por la Nación.

Por lo tanto, esto devino en la proliferación de escritos y artistas de la palabra con esta proyección, que luego la crítica los ha categorizado como los *proyectos fundacionales*, en especial, en trabajos como de Aníbal González Pérez, Doris Sommer, Beatriz González-Stephan, Friedhelm Schmidt-Welle y otros. Mas no hay que olvidar que todas las representaciones que buscaban definir la identidad del nuevo continente, siempre se supeditaron a la “división sexual” y, por ende, la “del trabajo” (Bourdieu 2000, 22), propugnada desde antes de la Ilustración y creó una reforma para la Época moderna, que en realidad no cambió nada en el orden vertebral, sino que se lo asimiló con más fuerza en el siglo XIX. Esta es la heredada y reactualizada por las generaciones subsiguientes hasta nosotros y merece leérsela de manera crítica y desnaturalizada si se aboga por la inserción de cambios consustanciales.

## **2. Del garante lírico martiano a las representaciones de los garantes poéticos martianos: cuerpo y comportamiento**

El uso de *máscaras*, como en el teatro, está relacionado con el *ethos* escogido en ese momento de enunciación (Benveniste y Bajtín en Reyes 1994, 126; Bajtín 1989) para crear determinado acto ilocutivo con su respectivo *performance* (el hacer), como lo ha

relacionado en este autor Jorge Camacho (2006a, 82), al hacer dialogar la pragmática con el discurso poético martiano. Estas por su constancia y relevancia configuran la fisonomía del cuerpo con la cual se reconocerá a determinado escritor o autor. Así, en estas hay visiones, “omisiones, deformaciones y reinterpretaciones” (Bourdieu 2000, 19), que son “evocaciones a mitos eruditos” (19).

En el caso de nuestro autor, este *ethos* ya aparece consolidado en sus primeras producciones y se reafirman en los libros poéticos publicados, donde ya se reflejan las elecciones recreadas con las *preferencias* –como él mismo decía– y sus deseos; es decir, lo que defino como su autorrepresentación textual y cuyo carácter alterna una intención expresiva, instructiva, moralista, filosófica, crítica y patriótica. Esto asombra si consideramos que las primeras poesías pertenecen a un adolescente, cuya vena existencial ya se había cimentado y podía ser ejemplificada y enseñada a los otros, en este caso, a los lectores (Morales 1994). Igualmente, la imagen demostrada hacia los otros, que en esta estructura cumplen como objetos es la misma. Lo que nos devela que este garante poético ya se cuestionaba sobre la existencia y el *telos* humanos, antes de iniciar sus estudios filosóficos; por ello, el calificativo de “Maestro”, dado por Rubén Darío y replicado por la crítica posterior y acentuada en la designación de “voz de autoridad”.

Así, esta construcción da primacía a lo espiritual sobre lo corporal, ya que para el hombre su “alma racional” (presencia), bajo el sistema logocéntrico, es lo que lo diferenciaba tanto de su doble de alma sentimental o los considerados como pasivos y de los otros seres inferiores (Derrida 1997, 22), los feos y los animales. Por ello, en este capítulo los comportamientos los analizaré conectados con lo corporal, puesto que este último se lo subsume a lo moral y aparece solo para demostrar el reflejo de esto en lo material. En cambio, estas están enfocadas de manera contraria en la representación de la mujer; propuesta que en ella he seguido para ser coherente con lo defendido por la voz martiana y que, a su vez, replicaba los saberes occidentales del XIX.

Entonces, en la poesía este trabajo filtró variantes en las elecciones, por lo que es menester adentrarse en ellas para reconocer constantes; estas trasladarán en parte un inconsciente que estará en diálogo con su tiempo y con lo que le suscitaba interés o “silencio” como mecanismo de “desaprobación” (Guerrero Espejo 2005, pos. 477, 2205 de 3709). Por tal razón, haré mi indagación de sus producciones poéticas por ordenamiento cronológico. Así, partiré de las primeras poesías, seguiré con los poemas creados en España, luego, en México y Guatemala, cartas rimadas; a continuación, los poemarios preparados casi en su totalidad por sí mismo: “Polvo de alas de mariposa”,

“Flores del destierro” y “Versos libres”; por último, los publicados: *Ismaelillo*, Poemas en la *Edad de Oro* y *Versos sencillos*.

Como reflejo de su “yo” real, la voz poética martiana primero duplicó el *ethos masculino* de su creador; es decir hubo una analogía entre el yo enunciativo y del enunciado. Ya que,

[el] orden masculino ha conseguido impregnar el inconsciente colectivo de unos esquemas estructurales, tanto éticos como sociales y simbólicos, que vienen a acreditar el orden masculino no solo como el único posible, sino como un orden neutro al servicio del conjunto de la sociedad y sobre el cual no se puede discutir, pues es inevitable. (G. Cortés 2004, 43)

Por consiguiente, esta corporeidad y comportamiento serían constantemente recalcados y constituirían al garante base de todas las demás representaciones. Así, esta ubicación le dio una posición de poder, ya que para el siglo XIX –y en la mayor parte de la historia humana–, el hombre como varón ha estado en la cabeza jerárquica y solo se oponía a su único par, la mujer. Esto lo delimitaría en determinada (di)visión y marco teórico o simbólico: el *logofalocéntrico* y heterosexual, cuyo “proceso de socialización diferencial” (Bosch *et al.* 2013, 13) norma y reproduce estas asignaciones desde antes del XIX.

Recordemos que el *ethos masculino* es una *invención* como todo lo regido dentro de las sociedades tanto occidentales como orientales. Este “poder hipnótico de la dominación” (Virginia Woolf en Bourdieu 2000, 12), ha dado a este género<sup>27</sup> el “derecho natural” para supeditar todo lo creado. Como bien lo sintetiza Bourdieu en *La dominación masculina* (2000), la construcción de la sexualidad ha relegado todo a una bipartición de las estructuras. Ello es factible descubrir desde una de las sociedades más antiguas de la Cabilia, donde se puede rastrear este parámetro o “mito erudito” (19). Luego seguido por las sociedades mediterráneas y que, después, fue difundido por todo el mundo *civilizado*; lo que dio origen a la imposición *logofalocéntrica*, “eternizada en las instituciones”, a través de “mecanismos complejos” que seguían una “lógica de dominación”, regida por el “honor y la venganza” y provocó que un solo “orden establecido se perpetuara”. Es lo que este autor denomina como la “dominación simbólica masculina”, donde el sistema de

---

<sup>27</sup> En este trabajo usaré este vocablo para definir las diferencias socioculturales dadas a hombres y mujeres y que no son parte de la biología, sino de un aprendizaje simbólico, presente en la lengua y en todas las prácticas discursivas o textuales. Aunque este término, solo aparece como tal a partir de los escritos de los años sesenta, su definición es la más idónea para mi argumentación.

oposiciones de la naturaleza es explicado en “los esquemas de pensamientos prácticos”; lo que devino en la sexualización<sup>28</sup> de todo en “el cuerpo social” (paráfrasis, 11-18).

Así,

la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos periodos de gestación, femeninos. (2000, 22)

A la par, Arthur Schopenhauer reconocía esta ventaja masculina, aunque con una focalización en defensa de este derecho, que cual privilegio lo ostentan los sujetos-presencia: “La naturaleza muestra una inequívoca predilección por el sexo masculino. Este lleva la delantera en fuerza y belleza; cuando se trata de obtener satisfacción sexual, la parte masculina sólo obtiene placer, mientras que del lado femenino caen sólo lastre y desventajas” (2011, 38).

Así, para la mayoría de los escritores de la época, igual que para José Martí (1853-1895), este aprendizaje, práctica y preocupación construyó su voz, donde se refractó el *ethos masculino* de la época, determinado para ese rol impuesto. Lo que influyó en su perspectiva o *focalización* (en Pozuelo Yvancos 2012, 241). Este término lo pido prestado a la narratología,<sup>29</sup> pues es el más idóneo para explicar la carga ideológica que se inserta en la *mirada*<sup>30</sup> (Bourdieu 2000, 85) y expresada en lo dicho, en lo que se dice y en lo que se dice sin querer (Reyes 2000, 43), ya que lo *escópico* también ha regido sobre el pensar. Es lo replicado consciente o inconscientemente en el “acontecimiento de la lengua” (Ricoeur 2006, 17).

Entonces, esto implicaba reproducir lo impuesto por la Corona española en los cuerpos de los habitantes de sus Colonias (Rama [1984] 2000, 17), donde primaba el

---

<sup>28</sup>Criterio compartido con Michel Foucault.

<sup>29</sup> Técnica para leer los relatos o textos narrativos donde para su análisis se determina unos elementos y una estructura, a partir de estos se construye un sentido y es posible una lectura o interpretación.

<sup>30</sup> Esta es analizada en la escritura martiana, en los últimos años por Agnes Lugo-Ortiz (2010) y Jorge Camacho. También lo había hecho Ottmar Ette desde el valor de la iconicidad y la recepción. Sin embargo, como parte del dominio del sistema *logocéntrico* (parte de la presencia) y con exclusividad en toda la poesía martiana, no he encontrado otra investigación que lo haya efectuado –ese es el aporte que propongo–. Aunque la crítica fundamental ya se puede encontrar en Jacqueline Cruz (1992) y Madeline Cámara (1998).

orden borbónico, que dejaba traslucir la herencia ilustrada, ya en boga en Europa en el siglo XVIII (Molina 2013, 121) y que llegaba a América como una imposición, adoptada y *reinterpretada* en cada hogar. Esta configuraba la imagen validada y fue arraigada gracias a la tradición y las *buenascostumbres*, que desde los hogares e instituciones educativas se infundían en los futuros súbditos. Esta educación tenía su primera formación a cargo de las madres, que a su vez vigilaban el cumplimiento de cada regla social (Galindo 2016). A este “principio cooperativo” o “competencia social” (John Grice en Reyes 2002), se le conoce con el nombre de *etiqueta* (González-Stephan 1994), donde “[q]ueda[ba] configurado el paso de lo paterno (biológico, individual y concreto) a lo patriarcal (ordenamiento social, colectivo y abstracto)” (Oyarzún citado en McKee Irwin en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 209).

Asimismo, este funcionamiento social adecuado estaba supervisado por la Iglesia (Rama [1984] 2000, 25), que a través de textos morales canonizados desde hace siglos – “La perfecta casada”– y los guías espirituales, supeditaban los roles para cada clase social (Cantero Rosales 2007) y dentro de esta para cada miembro según su sexo –como se tipificaba en esa época a los seres humanos–. Es lo que el estudioso latinoamericano, Ángel Rama, ha determinado como “la ciudad ordenada”, “la ciudad letrada”, “la ciudad escrituraria” y “la ciudad moderna”, donde todo el “orden simbólico” o los dispositivos estaban edificados para resguardar el poder y conservar la estructura ideal de algo inexistente, pues se ocultaba la “ciudad real”, que era “múltiple y fragmentada”, con su propia escritura y oralidad ([1984] 2000, 37). Entonces, esta plasmación de la perspectiva masculina fue una labor obligada para todos quienes hacían uso de la palabra, tanto escrita como oral; ya que “la identidad masculina nunca viene dada; por el contrario, se tiene que ir consiguiendo, afianzando y definiendo, siempre, en relación con los ‘otros’. Más que una realidad inalterable y fija, la masculinidad es un efecto de la cultura, una construcción, una *performance*, una mascarada” (G. Cortés 2004, 42).

En consecuencia, esta inscripción de la *masculinidad* en el yo creado por Martí es trabajada de acuerdo con lo estipulado en el XIX y lo heredado de la tradición eurocéntrica como una “presencia” (Derrida 1997). Sobre la “pose” y la intención de crearse una fisonomía a partir de lo icónico y verbal, Ottmar Ette (1994) defiende que esto es parte de un ardid propio de figuración, empleado por el autor Martí desde su retrato hecho en el presidio, donde se lee tanto lo patriótico e histórico como la inscripción de una virilidad:



La fotografía, así, se une con la acción y los versos, los textos escritural, actancial e icónico, formando así una unidad al parecer indisoluble. Además, la emocionalidad biográfica se inserta en un contexto más vasto, integrando el momento actual y transitorio en la perspectiva existencial de una vida entera. [...]; la fotografía revela la ruptura que separa al artefacto de la existencia, descubre su carácter de *re-presentación*. La pose es el elemento que destruye la ilusión del espectador de asistir a un fragmento de la realidad; (Ette 1994, 233-4)

Por consiguiente, el yo de la enunciación debía remarcar su estatus de sujeto activo; al señalar y ponderar, también, su sexualidad estaba validando un lugar desde donde generaría su utilización de la lengua (lugar de enunciación). Con esta determinación, ejercería un poder y reclamaría ciertos derechos o privilegios asignados discursivamente a ese hablante, dentro de un específico marco simbólico.

Adicionalmente, dentro de esa primigenia clasificación había otro filtro, relacionado con aquello que el mismo José Martí habría de refutar en búsqueda de la equidad y deseó erradicar, la raza; pero que en su consolidación como garante era indispensable, pues para una colonia como Cuba, el ser hombre criollo, ya sea aristócrata o no, le prodigaba ciertos derechos. Además, era un salvoconducto para ingresar al mundo letrado y tener una instrucción; lo que luego analizaré cuando pondere su papel de intelectual, tan dependiente de la masculinidad en ese tiempo y hasta hoy.

Por ello, lo primero que realizó el garante martiano al crear a su doble textual fue enmarcarlo en las escenografías y representaciones generalmente previstas dentro de la masculinidad de la época, que para Cuba en lucha por la independencia estaba sesgada hacia lo heroico, mezclado con lo idealizado del cuerpo del letrado que era frágil y débil como también lo recalcaría el mismo José Martí, cuando describe al cubano en *THE MANUFACTURER* (Martí en Camacho 2006a, 8). Asimismo, tuvo que insertarle en los diferentes roles –garantes– que imbricaban lo privado y lo público. Entre los primeros tenemos el ser hijo, amigo, galán o enamorado –amado–, trabajador que “ganado [tiene] el pan: [...] (96), esposo, padre. En el otro, inicia en su adolescencia con la experiencia dolorosa de ser víctima de un sistema opresor, cuyo ánimo de protesta, libertad y lucha, le llevó a amalgamar otros papeles muy conectados con lo que se esperaba de un letrado y patriota, cuyas asignaciones él las superó infinitamente: cronista, crítico literario, artístico y social, filósofo, poeta, etcétera, hasta llegar al héroe mártir revolucionario, como los analizaré detalladamente a lo largo de este capítulo, cuestión que el reunirlos bajo la conjetura propuesta es uno de mis aportes al estudio de la obra poética martiana.

Entonces, como activo y obligado practicante de una visión *logofalocéntrica*, en la creación de su voz poética, tuvo que reproducir el modo de evaluar el mundo sensorial –*estesis*–, social, afectivo; así, gracias al uso de la lengua y del mundo simbólico vigente en el XIX, voy a reconocer lo que Bourdieu denomina “la violencia simbólica” (2000, 150). En sí, pondré hincapié en aquellas *huellas, ausencias y suplementos* que nos permiten –defendido por Derrida (1997; 1967)– *deconstruir* una época y reflexionar sobre qué se silenciaba y se exponía abiertamente como lo aceptable –naturalizado–. Ya que, es rastreable, en el doble martiano o voz poética los aprendizajes “naturalizados” –poderes– para ese género en el siglo XIX y que para nuestro siglo XXI, actúan como argumentos anacrónicos, aunque un grupo de críticos y políticos aseveren que el pensamiento martiano es aún vigente en su totalidad como lo han escrito Jorge Cuellar Montoya, Pablo Guadarrama, Héctor Hernández Pardo, Justo Perea, Miguel Pupo Chacón, etc.) y se lo debe reactualizar sin una revisión ni contextualización; argumento cuestionable, pues se estaría olvidando la máxima del mismo autor cubano, sobre que a tiempos nuevos, literaturas nuevas. Así pensada estas tienen que evaluar aquello dicho por los poetas del “avenir” se habían *ideado* mundos “bellos” y foráneos –utópicos y mesiánicos–, ya que estos defendían los “antiguos credos”, donde la *fealdad* y *losuplementario* era eliminado. El cambio está en sentir el presente y el entorno con todas sus fallas para reflexionar sobre ellas, en el presente con todos los seres “espantadizos” y con un conocimiento en construcción, donde ninguno es “superior” o el modelo deseado, el que posee la *victoria*.

La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontaneo consejo y enseñanza de la Naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y *fealdades* de la existencia no las descorazonen ni acibaren, no solo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la Humanidad, ansiosa *de maravilla y de poesía*, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus *antiguos credos*. (Martí 2012, 276)

### 1.2.1. El *ethos* masculino martiano: construcción de su virilidad preferida

Ya en la poesía, la voz enunciativa no solo se preocupó por proyectar su configuración para sí, sino que edificó sus preferencias para lo que deseaba para la masculinidad de su hombre idealizado para su Nación latinoamericana, ya que, a través de las descripciones de los otros, definía su propia representación. Por eso, primeramente, me dedicaré a ese *ethos masculino* anhelado, para luego analizar cada uno de los garantes empleados en las refracciones de su imagen como yo poético. Pues, en sí, en sus escritos líricos no dejó de apoyar y refutar la concepción de la época, pues:

Una de las obsesiones de la cultura letrada del siglo XIX fue compartimentalizar las identidades masculinas para hacerlas encajar dentro de los dos extremos polares del binomio recomendado por Sarmiento. Del lado de la masculinidad «civilizada» se colocaron en un principio atributos feminizantes como el refinamiento, el saber cultural, las modas europeas y una cierta sensibilidad, siempre y cuando estuviera dominada por la razón. La fuerza física, la brutalidad y el primitivismo fueron a principios del siglo XIX asociados con la *falta de control de los otros grupos raciales*, que en el caso de Sarmiento eran los gauchos y los indígenas. (Peluffo y Sánchez Prado 2010, 14; énfasis añadido)

Así, el pensamiento de José Martí edificado y eternizado en los escritos líricos proyectó una intención por la constitución del hombre hacia una “virilidad civilizada” como lo haría la mayoría de escritores de la época, ya que el ideal aséptico era ese; por lo tanto, en los escritos del XIX, se abogó por una limpieza racial y espiritual del ser latinoamericano, donde se evadió cualquier “mezcla” con lo autóctono, ya que estaba más próximo a lo salvaje y en proceso de evolución (Camacho 2013a, 26; Derrida 1968, 136).

Esta disyuntiva entre si lo “puro” era lo natural de América o debía ser eliminado por su retraso o ser asimilado con una “educación”, según la marcación civilizatoria, se filtra en muchos escritos de la época. Además, debo anotar que, según Jorge Camacho, estos estaban relacionados con un tipo de androginia, relativo a los seres “virtuosos y proféticos” (2006a, 88; 2001b), los cuales gozaban de rasgos de “refinamiento” (233). Pero si se lo analiza, este deseo del XIX y, en especial, para los “sabios” era una manera de devorar al otro y, por extensión, a la diferencia o lo múltiple. Este *deseo* está latente en la idea del uno y de la síntesis, de la tradición occidental. Aquella que fue reactualizada en los presupuestos de nación del XIX y aún está presente en nuestros sistemas actuales.

En cuanto a la voz martiana se nota una *paradoja*, pues si nos detenemos en la imagen del “hombre natural” defendida en su prosa política<sup>31</sup>, exprofeso en “Nuestra América”, esta se opone a la propugnada por el intelectual occidentalizado; pues en este caso, ya no es el “civilizado” el que debe refundar el continente. Para este garante lírico, la defensa del “blanqueamiento” con extranjeros se convertía en un error para las nuevas Repúblicas. Puesto que ellos traían un “afeminamiento” que afectaba los comportamientos de los *mestizos* hacia prácticas poco patriotas y moralizantes (Molloy 2014, pos. 1370; Bejel 2011, 1) como lo encarna fervorosamente la voz martiana de la prosa en los epítetos e ironías sobre la representación de los enemigos del “hombre natural”, efectuada en el texto “Nuestra América”. Igual táctica se filtra en la elección de las características dadas a Pedro, personaje de su única novela *Lucía Jerez*, como lo desarrollaré en el capítulo final.

Por consiguiente, en la poesía es rastreable un proyecto de masculinidad para el nuevo latinoamericano para las Repúblicas del continente. Aquí, la voz creada sintetiza lo que es su deseo sobre este *ethos*, que mezcla el del hombre “viril”, adecuado para la guerra y la lucha cívica con la del hombre racional y sentimental (Camacho 2006a). Por lo tanto, no muy alejado del “hombre ilustrado” (Molina 2013, 159). Su tendencia mayoritaria es el impostarlos como dos facetas de una misma entidad o *presencia*, de un mismo ciudadano, “as a metaphor for the body of nation” (Bejel 2012, 5, 94), en constante latencia, pero listas para cuando lo requiera el servicio al prójimo. Recordemos que lo bélico es una característica diferencial de lo masculino y femenino, que determina sus cuerpos y su territorialidad, es el *deber* que potencia la protección, la victoria y el poder, igualmente, recalca la división y desapego del ámbito femenino. Según, Pierre Bourdieu, este sentido de la lucha es

La *illusio* originaria, que es constitutiva de la masculinidad, reside sin duda en el fundamento de la *libido dominandi* bajo todas las formas específicas que reviste en los diferentes campos. Es lo que hace que los hombres (en oposición a las mujeres) estén socialmente formados e instruidos para dejarse atrapar, como unos niños, en todos los juegos que les son *socialmente atribuidos* y cuya forma por excelencia es la guerra. (2000, 96; énfasis añadido)

---

<sup>31</sup>Para Jorge Camacho, el “hombre natural” especificado para definir a Whitman (2006, 92), tiene que ver con el hombre que asexuado se acerca a lo virtuoso y sabio; en su argumento, lo andrógino del intelectual. Sin embargo, para mi criterio, en “Nuestra América”, esa imagen del “hombre natural” más debe ser leída como una construcción ambivalente, pues unas veces describe al intelectual amado y otras al amerindio que está próximo a la tierra y que debe ser guiado por el intelectual, porque se encuentra en la edad infantil y que debe ser asimilado para reconstruir la nación y educarse en los parámetros del criollo que reconoce tanto lo europeo como lo autóctono como propios.

Por tal razón, en el mundo lírico martiano, este sujeto del enunciado es una reinterpretación del *patricio* griego y su *ethos*, cuyo ejemplo para América Latina lo encarnaron los principales próceres de la Independencia como Simón Bolívar y San Martín; es decir, lo heroico y no lo *animal*. Este también imbrica “la narrativa republicana” (Rojas 2015, pos. 2004) o del *pater familias* u hombre sensible, cuya cualidad ético-moral se reflejaba en el cuerpo débil y frágil del intelectual. Es a lo cual Lugo-Ortiz, Emilio Bejel, Díaz Quiñonez, Jorge Camacho, Sylvia Molloy y otros han categorizado como su lado homoerótico, constante en escritores de la segunda mitad del siglo XIX, por su herencia del Romanticismo. Aquí se defendía el ascetismo y la continencia de la masculinidad (González Stephan en Sánchez Prado, 2010), en pro de una sociedad hermanada, ya que “[l]a figura fraterna de la amistad dará a menudo sus rasgos alegóricos o no, griegos o cristianos, a lo que todo juramento revolucionario compromete, así, en cuanto a responsabilidad frente al porvenir” (Derrida 1997, 263). Puesto que, el significado deviene en una

Responsabilidad doble pero infinita, infinitamente desdoblada, común y comparada, "responsabilidad infinitamente dividida, diseminada, si se puede decir así, para uno solo, completamente solo (ésta es la condición de la responsabilidad) y doble responsabilidad sin fondo que describe implícitamente un encabestramiento de los éxtasis temporales, una amistad porvenir del tiempo con el mismo donde reencontramos el entrelazamiento de lo mismo y de lo completamente otro (lo *Grundlich-Anderes*) que nos orienta en este laberinto. El porvenir precede al presente, a la presentación de sí del presente, es, pues, más «antiguo» que el presente, más «viejo» que el presente pasado; es así como a la vez se encadena a *el* mismo desligándose. Se desune, y desune el sí mismo que seguiría queriendo unirse en esa desunión. (Derrida 1997, 57)

Por ello, en ese lapso, se ponderó un *ethos* “lacrimoso”, que es rastreable en otras voces poéticas de algunos creadores de la época como Amado Nervo (Molloy 2014; Sánchez Prado 2010; Camacho 2006a, 85) y, en parte, luego, Rubén Darío y José Asunción Silva; lo que cimentó un tipo de figuración de una masculinidad para el Modernismo y fue emulado por los escritores subsiguientes. En el yo lírico analizado, hay algunas menciones: “¡Esto que es gorja le charlo, / lo voy en gorja diciendo, / pero se me van saliendo / las lágrimas al contar!” (486)

En consecuencia, esta imagen dual también es interpretada, específicamente, por Emilio Bejel (2011, 3), cuando se dedica al estudio de la respuesta dada por José Martí al calificativo de “pueblo afeminado”, defendido por los estadounidenses en THE MANUFACTURER, como justificativo para no anexar la isla a *su* imperio. En ese texto, la voz martiana de la prosa periodística construye el cuerpo del “nuevo cubano” tanto para

la mirada de los estadounidenses como para los mismos latinoamericanos, cuando dice: “porque *nuestrosmestizosy jóvenes de ciudad* son generalmente de *cuero delicado, locuaces y corteses*, ocultando bajo el guante que *pule el verso*, la mano que *derriba al enemigo*” (Martí en Camacho 2006a, 8; énfasis añadido). Asimismo, esta *duplicidad* la canta en un poema reunido bajo la colección “Cartas rimadas”: “Salta el acero en la mano / o en los labios la palabra, / o en alma Jesús?— ¡«Abra / conta ao Snr. Campuzano!»” (489). Pero, incluso, en esa supuesta fragilidad, está la virilidad: “Yo he visto en ojos de hombre arder el fuego / de la sagrada cólera de Cristo; / vi el amor, y la luz; mas nunca he visto / una mirada tan igual a un ruego” (463).

Volvamos a la cita y a la inscripción del “nuevo cubano”, aquí, la defensa argumenta a través de tres puntos: la solvencia tanto en la guerra como en el arte de las letras y el lugar donde están los participantes, “la ciudad”. Estas características que, según él, definían a todo latinoamericano; pero, ese “mestizo” tiene un género, una raza y un estatus social, más acorde con el criollo de las nuevas Repúblicas que a la masa de indios, negros, orientales –judíos, árabes, turcos...– y asiáticos, que estaban fuera de las urbes y del nivel participativo (Camacho 2013a); sin embargo, coadyuvaban al engrandecimiento de esas ciudades que los silenciaban e invisibilizaban por considerarlos feos, *suplementarios*, los *enemigos*. La configuración martiana sobre estos, lo analizaré en el capítulo final.

En cuanto a la propuesta de una “invasión” del hombre en el ámbito *asignado* como femenino por las lágrimas y lo emotivo (González-Stephan 1994), la voz poética en parte discute el *ethos* del garante propuesto por el siglo XIX, vigente y plasmado para la adopción en las nuevas naciones en muchas de las obras de la época, en concreto, desde la de Sarmiento; pero eso no quiere decir que refuta en sus cimientos los aprendizajes que obedecerían al modelo destacado por Bourdieu en su análisis de *La dominación masculina* (2000), como los iré analizando en este capítulo, sino que abrió la perspectiva hacia la adopción de lo sentimental: un *pathos* humano, diferencial según el género pero presente en ambos.

Entonces, en su creación lírica, generalmente increpa al hombre violento<sup>32</sup> y vengativo, en el cual reinaban los instintos y lo corporal, más próximo al animal, cuya

---

<sup>32</sup>Recordemos que, en la prosa, en especial en Nuestra América, aparece la denominación “hombre natural”, que no tendrá coherencia con el de la poesía, pues en esta se rescata lo primitivo. Entonces, aquí se da una contradicción, ya que la voz martiana de la prosa abogó por este “hombre natural”, pero también condenó el dejar que los “naturales” de América sigan con su cultura arraigada en la naturaleza, igualmente,

otredad se fundamentó en la tradición del Medioevo traída de Europa, al igual que la marcación del monstruo, salvaje y caníbal (Bartra 2011, 409). Así, marca la diferencia con los otros hombres, que sucumben a los sentimientos de venganza personal; igualmente, configura a aquellos que hieren a otros seres humanos; a estos los aparta de lo humano y recalca su *ethos* repudiable.

Mas, estos actos violentos son apoyados cuando la voz poética defiende la guerra; pero solo si hay como fin “el bien común”, es decir, la razón y no intereses particulares: “violencia redentora” “mesiánica” (Lugo-Ortiz 2010, 254). Ya que, esta opción tiende a la justicia, si nace de las clases oprimidas y animan a los sentimientos altruistas; pues, estos develan un imperio del alma sobre el cuerpo. Si estas virtudes priman, entonces se debe luchar por su consecución y son las cuales el ser humano debe potenciar como *telos* de su existencia. Por lo tanto, estos sí otorgan la verdadera masculinidad; la apoyada por el yo lírico martiano que corresponden a un tipo de virilidad; es decir, una *idealización* del comportamiento masculino, construido para ser emulado y que realzan ciertos valores sobre otros, pero solo exclusivos al hombre como imagen central, reflejo de la divinidad (Derrida 1998, 20, 107).

Estos tienen su fundamento en el héroe griego y romano, donde la *paideia* les daba un carácter de “persona”; esta asignación era la que le otorgaba la calidad de ciudadano tanto en la lógica cristiana como en la jurídica y la filosófica. Asimismo, este derecho le funge del poder de un *pater familias*, ya que en el funcionamiento del estado también se replicaba la división cuerpo / alma, donde esta última era la más parecida a Dios y debía dominarla; por ello, muchos pensadores que siguen este argumento tienden a la escisión *irreconciliable* entre materia y espíritu. Así lo denota Roberto Esposito (2011) cuando se dedica al análisis del *dispositivo de persona*, desde su génesis hasta hoy, donde la significación no ha variado mucho su sentido en ninguno de los tres planos vigentes en nuestro sistema simbólico. Entonces, lo que perdura es creer en el argumento ponderado en el derecho romano y que se convirtió en un “mito erudito”, reactualizado, incluso, en el Renacimiento, el cual no dista de aquel del XIX,

En tanto el cuerpo no sea declarado en sí malo, porque fue creado igualmente por Dios, siempre representará nuestra parte animal, y como tal estará sometido a la guía moral y racional del alma, en la que radica el único punto de tangencia con la Persona divina: como afirma San Agustín, el ser humano «*secundum solam mentem imago Dei dicitur, una persona est*» (*De Trinitate*, XV, 7, 11). Es por ello que el propio autor llega a definir

---

lo próximo a esta en los seres civilizados era una marca de retroceso. Es la misma simbolización que guardamos hoy en los usos sobre esta (Morán 2010).

la necesidad de proveer a las demandas del cuerpo como una verdadera «enfermedad». Por lo demás s, [...] lo que [...] vuelve al hombre propiamente humano es, precisamente, la línea a partir de la cual este se *aparta* de su propia dimensión *natural*.<sup>33</sup> (Espósito 2011, 18)

Ahora, esta reactualización en el pensamiento martiano, obedece, según Carlos Javier Morales, a la cosmovisión<sup>34</sup> de tendencia neoplatónica (1994, 52-4), que fue la predilección en su pensamiento como lo han resaltado muchos estudiosos y como era lo plausible en la época, debido a corrientes filosóficas que pugnaban por incidir en el pensamiento y en los comportamientos, aparentemente alejados del racionalismo y “de la mente” (67), como la misma voz poética lo afirma en el prólogo de “Versos libres” y que me servirá de análisis cuando me enfoque en su papel –garante– de poeta.

Por ello, hay muchas alusiones a ese desmedro de lo corporal en su poesía y el ensalzamiento de lo ideal, pero no con intención de ponderar la analogía, sino más como un producto de la ironía; donde lo dicotómico es el modelo después de los griegos y creó jerarquías y no paridades, incluso, en los planteamientos de una *supuesta* complementariedad, rastreable en los escritos desde antes y después del XIX.

Como lo había dicho, la defensa del *ethos* del *pater familias* y luego, del héroe son parte del comportamiento viril martiano; esta representación la detallaré cuando la voz poética lo encarne para sí.

Por consiguiente, bajo este pensamiento o mundo simbólico (metafísica) en el hombre esto se daba cuando había una constante comunicación con su alma, por ello, muchos de sus poemas antropomorfizan a esta abstracción; eso lo comprobamos, en todos sus poemarios y poemas inconclusos, así tenemos los más antologados: “Academia” (91), “A mi alma” (95), “Hierro” (96), “El alma, como un ave, bate el ala” (390), “A la palabra” (229-30)... y muchos de los poemas cortos reunidos bajo el título de “Polvo de alas de mariposa”. Es tal su insistencia, que la repite ochocientas veces. Es lo resaltado como lo

---

<sup>33</sup> Esta definición de *naturaleza* nos sume en una disyuntiva presente antes y después del XIX (Braidotti 1991), pues muchos escritores la han ponderado a la par que la han condenado, a través de su simbología y tropología. ¿Entonces, qué deberíamos entender por *natural* y por su correlación semántica con otros términos como propio o autóctono? ¿Esta disyuntiva presente en los escritos del XIX perdura hasta hoy?

<sup>34</sup> “sobre la cosmovisión analógica martiana, el *espíritu*, frente a la *naturaleza*, manifiesta con mayor pureza la esencia universal, ya que el espíritu trasciende la naturaleza y se asemeja a la espiritualidad suprema de lo Uno. Aunque se halla en armonía con la naturaleza, el espíritu, que es dado al hombre como prenda de su superior dignidad, participa en mayor grado de la perfección del Uno. Por tanto, si la obra literaria es una manifestación del *espíritu* de su autor, propio e individual, la obra ha de conservar su armonía con la naturaleza en que el espíritu de su autor ha madurado”. (Morales 1994, 287)



existencial en muchos estudios como en los de Ivan Schulman, José Olivio Jiménez, Carlos Javier Morales, etc.

Así, este ser sumo, cuyo modelo debe ser emulado, incluso, por la voz poética tanto en su corporeidad como comportamiento (ancianidad y sabiduría), lo convierte en un interlocutor para reflexionar-persuadir, incluso, para evaluar el actuar de los hombres y mujeres en el mundo. Este sujeto del enunciado es el único digno para reflexionar sobre el “perfeccionamiento humano”<sup>35</sup> y su *telos*. A este lo llama “homagno”,<sup>36</sup> neologismo que sintetizaba todo ese ideal. Esta imagen sublime devino de Prometeo, el titán griego que tanto admiraba nuestro escritor y con el cual hizo algunos paralelismos para crear sus metáforas; es decir, este “modelo” le serviría para autoinscribirse, como lo analizaré en el acápite donde me dedique al héroe.

En consecuencia, dentro de esta configuración, los *sentimientos* son parte del alma “bella” y no pertenecen en exclusivo a lo femenino. Ellos son connaturales al ser humano civilizado; no debe ocultarse su explicitación ni menos designárselos como algo exclusivo de la mujer y de su sensibilidad; pues, no solamente reflejaban el lado de una naturaleza instintiva, sino que podía producirse también en el portador de la racionalidad, que dentro del mundo occidental designaban al varón.

Este marcador de *hombría* aún perdura hasta hoy, donde su presencia en ellos ocasiona burlas entre sus iguales y condenación al punto de estar en muchas expresiones cotidianas en función de insulto: “*lloras* como una mujer o niña”, “los hombres nunca *lloran*”. Sin embargo, estas aparecen continuamente en la producción de ese siglo. Son los “quejidos y lágrimas son las del eunuco, el hombre que no puede crear, convertir la palabra en acción, ni el deseo en realidad (Camacho 2006a, 88).

Entonces, esta figuración constituye un

nuevo patrón de masculinidad, recordemos que Martí no fue el único en la época en aceptarlo. Manuel González Prada en Perú reaccionaría de una forma similar. Según Prada los poetas que le precedieron y “los héroes de los antiguos tiempos lloraban como niños y mujeres, los hombres de hoy no sabemos, no queremos llorar, y cuando sentimos que las lágrimas pugnan por subir a nuestros ojos, realizamos un supremo esfuerzo para detenerlas en lo íntimo del corazón” (citado en Camacho 2006a, 85).

---

<sup>35</sup>Esta idea tenía rasgos positivistas y evolucionistas, donde los seres humanos en América estaban en un estadio infantil o animal, cuyo camino hacia la mejora estaba en otro lado, como lo ratifica Jorge Camacho (2013a).

<sup>36</sup>No es igual, sino opuesto al hombre natural, ya que este tiene como metonimia la “inteligencia superior” (Martí 2012, 337).

Así, para este garante poético, en cambio, era relacionable que el hombre llorara<sup>37</sup> y sintiese dolor, pues “en Martí, quejarse significaba un acto de autocastración, quitarse el sexo, ser un “eunuco” (Camacho 2006a, 85). ¿No lo había hecho el personaje de Dante? Con quien la voz lírica martiana dialoga a través de muchas de sus metáforas (30). Con este derecho de los hombres, refuta una generalización de marcación de la masculinidad. Sin embargo, en varios versos, la voz martiana dejó bien claro la diferenciación entre los sentimientos de dolor altruistas y los de remedo, impostados por lecturas ajenas o los de exacerbación de emociones personales, que banalizaron las lágrimas o el quejarse, en especial, en ciertos poetas románticos y otros como Julián del Casal, para quien existe unas expresiones diferenciales, que le hacen afirmar a Santí la existencia de “otro Martí” (1996, 80), aquel que busca la *virilidad* en los poetas: “Son cómicos del dolor, / son llorones de su entierro, / son mercaderes de amor, / son indignos del placer / de sufrir y de querer / los que *enseñan y venden* / en libros y salas / su goce o dolor” (243; énfasis añadido); “vierte, corazón, tu pena / donde no se llegue a ver, / por *soberbia*, y por no ser / motivo de pena ajena.” (202).

Con estas alusiones, también define lo que es la *poiesis* y critica la labor del poeta, lo cual ampliaré cuando me centre en este garante dentro de la lírica de este autor, cuestión que ya ha aparecido en estudiosos como Jorge Camacho (2006a). En este caso mi aporte es acotar con ejemplos bajo la metodología propuesta (deconstrutiva y de género): “Porque al rodar por tierra el mar de llanto / [...], no asombre. / Quejarse, no me quejo: que es de *lacayos* / quejarse y *de mujeres*, / y *aprendices de la trova*, manos / nuevas en lirás viejas: –Pero vivo / cual si mi ser entero en un agudo / desagarro sollozo se exhalara.—” (118; énfasis añadido).

En consecuencia, escindió muy claramente el sentimiento varonil y el sentimentalismo –relativo para la época a lo femenino–. La diferencia era lo que lo gestaba: el sufrimiento sublime tanto estético como reflexivo, cuya refracción se daba con el dolor. Por ello, tenemos estas enunciaciones enfáticas de este: “¡Dolor! ¡Dolor! eterna vida mía” (274), “Así de mi dolor mis versos surgen” (126); “Porque noto, alma torcida / que en mi pecho milagroso, / mientras más honda la herida, / es mi pecho más hermoso” (195). “Del dolor, saltan los versos, como las espadas de la vaina, cuando las sacude en

---

<sup>37</sup> Hoy, esa expresión de sentimientos es condenada como falta en el varón; en el discurso del insulto es un uso frecuente para denigrar su hombría, donde se emplea cambios gramaticales de género y comparaciones hechas Basándose en asignaciones referentes a este rol.

ellas la ira, o como las negras olas, de turbia y alta cresta, que azotan los ijares fatigados de un buque formidable en horas de tormenta” (208).

Lo que se trasluce en las trecientas veces que emplea este vocablo, por lo tanto, no es extraño encontrar a muchos estudiosos que lo han seguido como conjetura de sus investigaciones. Aunque, alguna vez, cantó que no se debía crear con esa emoción:<sup>38</sup> “En hora de dolor: / ¡jamás se escriba / en hora de dolor!” (153) o en este otro, donde incluso se va en contra de mostrar las lágrimas, ya que con eso se perdería la hombría. Igualmente, se va en contra de lo que decía en el fragmento anterior, ya que estas y el “quejarse” eran “de mujer” y “de lacayos”.

Aquí es claro una disyuntiva entre su propuesta de nueva virilidad y la herencia estética previa al XIX, por ello escuchamos: “Salto, al sol, como un ebrio. Con las manos / mi frente oprimo, y de los turbios ojos / *brot a raudal delágrimas*. ¡Y miro / el Sol tan bello, y mi desierta alcoba,” (98; énfasis añadido). “¿Qué me pides? *¿Lágrimas?* / Yo te las daré: / si tengo el pecho de ellas tan lleno / ¡Que ya con ellas no sé qué hacer! // ¿Enseñarlas? ¡Nunca! / No las han de ver. / Quien *su dolor en público difunde* / de su dolor o alivio indigno es. // [...] // Mas *su corona de hombre / rompe con mano infiel* / el que el pudor de su dolor descuida— / Y en verso trabajado / el duelo profanado / por calles y por plazas deja ver” (410; énfasis añadido).

Así presentado este nuevo ser masculino guarda una paradoja, pues mientras persiste una disociación entre cuerpo y alma, la voz del garante martiano concibe al hombre viril como guerrero y sentimental (Rojas 2015; Camacho 2006a, 209), en un todo unitario, es decir, en completa armonía. Esto debido a que a esa *masculinidad* la ubicaba en la razón (lo psíquico), donde la animalización y la materia eran concebidos como trabas para la trascendencia humana. Por ello, encontramos poemas donde todo lo material o físico reciben una carga negativa y la nomina como “una cáscara” (130, 217); mientras, lo descarnado o espiritual será visto como el *telos* a alcanzar; aunque en algunas ocasiones, la idea de la síntesis coadyuve a una complementariedad entre cuerpo y alma, alegorizada con la relación hombre-mujer; así, lo tenemos en los dos poemas que llevan ese título (297 y 332). Mas, lo que prima es el decremento de lo material: “¡Amar a un cuerpo es sepultarse en nieve! // II// *Lo abstracto es la verdad*, y lo concreto / es la *traba* del alma,” (332).

---

<sup>38</sup>Similar a lo expuesto en el ensayo “Presidio político en Cuba” (1871).

Por este criterio sobre lo físico del ser humano, la *muerte* es considerada como un ser anhelado, amado, a tal punto que la antropomorfiza dándole un cuerpo femenino e intercalándola en una relación pasional –amor romántico–; esto lo interpretaré al final del capítulo siguiente. En cambio, la vida es comprendida como una cruz, el lugar de sufrimiento donde el hombre debe probarse para convertirse en viril, el héroe (Jiménez 1993; Morales 1994), tal como lo sufrió Cristo –que estudiaré cuando analice la figura de mártir– y que ya se sublimaba en algunos textos canónicos anteriores como *la Divina Comedia*.

Por consiguiente, esta misma actitud reitera la voz poética martiana, lo que devela el gran conocimiento que tenía este lector de obras neoclásicas a las cuales alude como nuestra herencia occidental. El fin de toda vida es devenir en mártir, cuyo logro se consume cuando se arriba a la segunda, la muerte, que le da los honores, el premio para quien cumplía con el servicio a los otros. En esta voz, ella también podía ser el castigo para los hombres, que no cumplían con ese *ethos* viril y quedaban como traidores y conformarían el cuadro de los *feos*.

Entonces, si reflexionamos sobre la simbología y tropología de muchos escritores de la época no podemos más que denotar que, aunque algunos de ellos abogaron por la equidad y justicia, no les fue posible salirse del sistema vigente. Lo que les hizo reutilizar formas preestablecidas que en la lengua han sido fijadas y actúan como dispositivos de quienes ejercen el poder.

Esto sume al pensamiento de la mayoría de los creadores del XIX, incluyendo al martiano en *contradicciones y paradojas*, como lo han resaltado lectores asiduos de sus escritos: Sylvia Molloy, Emilio Bejel, Julio Ramos, Inés Guerrero Espejo, Jorge Camacho, Rafael Rojas, Grínor Rojo, Beatriz González-Stephan... Puesto que a la voz crítica martiana no siempre le fue dable discutir en su acción ni en su proyecto fundacional lo inicuo de la división del trabajo, en especial, cuando se relacionaba con el sexual, naturalizado en el sistema heredado de Europa y, principalmente, de Francia y España. Ideas que llegaban ponderadas por los pensadores modernos a través de quienes defendían el capitalismo emergente, cuyo mejor ejemplo estaba en el imperialismo estadounidense, “los tigres de adentro” (Martí 2012, 342).

Entonces, la escritura del XIX lo encausaba hacia estas paradojas; por eso, algunos estudiosos dedicados a analizar la producción de este autor desde otros sesgos, unos más críticos “de la conflictividad en el discurso martiano” (Guerrero Espejo 2005, pos. 58) como reflejo de las disyuntivas de ese siglo, denotan estas “duplicidades”, con el sentido

de doble discurso (Molloy 2014, pos. 1370) o “tensión” (Camacho 2001; 2006a; González Stephan 1994, 431;) en su pensamiento; lo que lleva a Rafael Rojas a afirmar que en la escritura martiana hay una

estructura antitética; [pues] en sí esta voz poética no parece inspirarse tanto en la metafísica post-cartesiana, que partía del deslinde entre espíritu y extensión o entre sustancia y atributo, como en las dicotomías teológicas de cielo y tierra, ciudad divina y ciudad humana, alma y cuerpo, razón y fe, muerte y vida. A estos podrían agregarse otros dualismos, que la poética modernista recibe directamente de la Ilustración, cuales son los que identifican el ideal de bien, justicia y sanidad con la naturaleza y trasladan a lugares extraños las pulsiones estéticas. (2012, pos. 60)

Estas disyuntivas son reticentes en este siglo y en este autor, reconocible en la elección terminológica y tropológica (retórica), donde se contraponen los pares dicotómicos semánticos y hay un tono más filosófico que en las primeras poesías. Esto se perfila por su calidad de letrado y es un recurso permanente antes y después del XIX. Por ejemplo, estas “ambivalencias” (Bejel 2013, 23) las encuentro en el poema “Noche. En la tierra dormida” (284-5) –poema escrito en España–, donde hay un juego entre la tierra (lo material) y el alma (el ser); el corazón y la frente como metonimia del pensar; la sombra y la claridad. Igualmente, la tierra se parangona con una mujer y aparece el símbolo “entrañas”, que será potenciado en la poesía subsiguiente con una connotación similar a lo sublime. Extraño, porque estas son parte de lo concreto, es decir, del cuerpo.

Asimismo, lo podemos evidenciar en muchos escritos con la problemática de los “tres géneros”, que fue tema de discusión en España del XVIII, en periódicos como *El Pensador*, bajo la denominación de “*mollies*” (Molina 2013, 377) –como lo ampliaré en el último capítulo–, pero que son mencionados someramente por muchos escritores. Este silencio era justificable para el siglo XIX (Guerrero Espejo 2005, 158), cuando se evadía cualquier tergiversación contra el hombre cívico, valiente y heroico, defensor de la Patria, su madre<sup>39</sup>; esto se propugnó para el *ethos* del ciudadano ilustrado, defendido en el reinado borbónico y que tanto hacía falta a finales del XVIII en España, debido a la proliferación en las clases altas y burguesas de figuras como el señorito, *petimetre*, el *dandy*, etc., que tergiversaban las “buenas costumbres del ser español” (Molina 2013, 343) y corrompían a los y las jóvenes con costumbres extranjeras de “afeminamiento” o “marcialidad”,<sup>40</sup> ya en lo corporal, ya en lo *moral* (Molina 2013, 343-404; Bourdieu 2000, 43; Bejel 2008, 2011); pues ya avanzado ese siglo, los hombres no servirían para la guerra

---

<sup>39</sup>Aunque, etimológicamente, la Patria está más cerca del término padre, en sí, *pater*, es decir es la continuación de su poder en una figura *supuestamente* femenina, investida de madre.

<sup>40</sup>La mujer que se ilustra y cumplía con esos empleos.

ni para el aumento de ciudadanos –guerreros–. Por ello, escuchamos esta preferencia – infiltración– en estos versos: “¡Qué claror, el de aquel aire! / ¡Qué beldad la de esas damas! / ¡En los hombres, qué nobleza! ¡Cuánta virtud, en las casas!” (461). Igual división para los niños está en “Para el varón, el caballo” (469).

Entonces, el escritor Martí como habitante de ese tiempo estuvo consciente de todos estos cambios suscitados en España, pues habitó en esa urbe en su juventud y cuando creó su pensamiento y su garante poético mostró “un radicalismo sobre las relaciones de género” (Pratt 2003, 31) como lo ampliaré en el capítulo final. Así, para su voz enunciativa, plasmó la defensa de su propio tipo de *ethos masculino* para América latina, donde la imagen del hombre heroico y sentimental vencía a cualquier posible modelo extranjero. Aquí, se podía cruzar cualquier amaneramiento fuera de lo normativo y era relacionable con la *decadencia* del Viejo continente. Sobre estos sesgos homofóbicos de esa época dedicaré un acápite en el capítulo tercero.

Por consiguiente, estas “contradicciones” y “retrocesos” son los cuales subsisten entre el decir y el anhelo de hacer en la voz martiana (Guerrero Espejo 2005, 19); solo a través de una lectura atenta serán reconocibles y desnaturalizadas por un /a lector /a del siglo XXI, que no debe aceptar sin el respectivo tamiz crítico los presupuestos que eran impuestos para un pensador del XIX; pues con respecto a la discriminación el sistema simbólico vigente se presenta reacio al cambio y utiliza los discursos denominados como tradicionales para perdurar (Bourdieu 2000; González-Stephan 2010), los cuales aparecen en voces de autoridad y se respaldan en ellas para continuar con su naturalización o idealización “simbólica” como lo decía Ángel Rama ([1984] 2000, 36). Puesto que:

el escritor escribe *en* una lengua y *en* una lógica cuyo sistema, leyes y vida propios, por definición, no puede dominar absolutamente su discurso. No se sirve de aquéllas más que para dejarse, en cierta manera y hasta cierto punto, gobernar por el sistema. Y la lectura siempre debe apuntar a una cierta relación, no percibida por el escritor, entre lo que él impone y lo que no impone de los esquemas de la lengua de que hace uso» Esta relación no es una cierta repartición cuantitativa de sombra y de luz, de debilidad o de fuerza, sino una estructura significativa que la lectura crítica debe *producir*. (Derrida 1997, 201)

Asimismo, si nos detenemos en la propugnación por este cambio en la concepción de lo que era *ser* hombre, libre de mostrar sus sentimientos, la voz poética no hizo la misma correspondencia para la participación de las mujeres,<sup>41</sup> pues, inconscientemente,

---

<sup>41</sup> Muchos de estos sesgos y silencios se filtran en algunas afirmaciones escritas en varias Crónicas, donde se traslucía el discurso *logofalocéntrico* de su época, en el cual se les limitaba la libertad y participación en el mundo letrado y laboral, pues se las *defendía* de una *virilización* y se las “coartaba” (Bosch *et al.* 2013) con la *culpa* de sumir a los hogares –e hijos– en el abandono (Molina 2013, 401;

siguió lo validado antes del XIX. En este sentido no refutó el discurso de su época como lo analizaré en el siguiente capítulo.

Según Beatriz González Stephan, en el nuevo continente, además de lo proyectado en el pensamiento ilustrado, había otra propuesta. Para esta estudiosa:

La consigna era domesticar lo que se consideraba “barbarie”: tanto campos como ciudades, hombres y hábitos, ideas y sensibilidades, debían ajustarse a los moldes de una modernidad europea; abandonar viejas tradiciones, o mejor aún, sobreponer a un cuerpo social ahora tenido por «bárbaro» —según los nuevos aires del liberalismo— modos y maneras que remedaran tanto a las ciudades y naciones, hombres y costumbres europeos. No sólo quizás, sino seguramente, la modernización fue el más vertiginoso y complejo baile de máscaras de la historia cultural del continente. (1994, 431-2)

Ahora, esta *virilidad anhelada* con su *ethos*, la pondría en la representación dada a sus amigos o iguales, a los cuales los llamaba *hermanos*, luego, en los padres emulados por su carácter protector, los hijos o niños o jóvenes loados por sus futuras anexiones al posible proyecto de nación, conocidos admirados (“artistas”, 196), etc. Estos hombres marcados por la igualdad –homogeneidad– serían quienes conformarían su república idealizada; ya en su narrativa creada asumirían la función de ayudantes o pares que vigilarían y se autorrestringirían bajo ese ideal (Camacho 2006a).

En consecuencia, no es raro encontrar muchos poemas dedicados a estos interlocutores, donde antepone el sentimiento de amor fraterno, como lo dice en el poema “Cultivo una rosa blanca” (196). Incluso, por esa tendencia de la época por las sociedades homoeróticas (Camacho 2006a), que apoyaban los proyectos de hermandad, que habían sido muy potenciados en la Independencia, en especial, por los aprendizajes que guardaban el respeto por los ideales franceses de *igualdad, libertad, fraternidad*, que, en esencia, rescataban lo greco-romano, y cuyos presupuestos también tenían cierto paralelismo con los lineamientos masónicos<sup>42</sup> (Pardo 2016).

Así pues, este tenía un valor superior al heterosexual, al punto que como dice Omar Ette cuando analiza la *autocensura* martiana sobre “los documentos de la vida familiar e íntima”, es evidente, entonces, la preferencia “en muchos textos martianos, la

---

Guerrero Espejo 2005). Por ello, se mantuvo a esta potencial “competidora” (Peluffo 2010, 306) fuera del territorio masculino y “pusieron en un no lugar a la mujer letrada” (Pratt 2003, 37). Solo se permitía que algunas de ellas publicaran si su escritura era *femenina* –sentimentalista–; nunca podía manifestar algún rasgo de reflexión o cuestionamiento, pues esta actitud fuera de su asignación la convertía en monstruosa o “fea” como ocurrió con la producción de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga (1874-1873). Esta construcción de esta representación la analizaré en el último capítulo.

<sup>42</sup>Esta línea de análisis ha sido “censurada” por la crítica que procede de la Isla, igualmente, por la exégesis moderna de la obra martiana. Asimismo, existe el deseo por desmitificar la figura canonizada. Incluso desde el 80 y 90 (Camacho 2003).

amistad viril [la cual] reviste la misma importancia que el amor (conyugal, físico o más bien “carnal”), relación que a lo largo de la vida de Martí se inclinará aún más en favor del “amigo” (236).

Por esta razón, algunos estudiosos de los últimos años han retomado este argumento que, incluso, aparecían sugeridos y desarrollados en otros investigadores del siglo pasado: Francisco Morán, Emilio Bejel Sylvia Molloy, Jorge Camacho, Arcadio Díaz Quiñonez, Omar Ettey Gabriela Mistral, bajo el término del homoerotismo, muy divulgado en algunos escritores de esa época y optado por la voz poética martiana para determinar su sociedad venidera.

Aun, porque en la época Martí se inscribe como un ser andrógino; de ahí su recurrencia tropológica por lo floral para sí y la fragilidad del poeta (Camacho 2001b; 2006a, 207), que luego sería un defecto refutado en Darío por Sarmiento. Aun, se presenta como una contradicción en el mismo discurso martiano, cuando defiende y ataca esa fragilidad. Criterio explicado por Jorge Camacho, cuando contrapone la representación de la respuesta a THE MANUFACTURE y la expresada en “Nuestra América” (2006a, 215). Contradiscursos donde la opción por lo masculino sexual hegemónico entraba en pugna con el *ethos* masculino martiano.

Asimismo, esta cuestión es resaltada con ahínco en su producción en prosa, en especial, filtrada en la crónica a Walt Whitman (Martí 2012, 170-286), donde el gobierno masculino dejaba de lado la participación femenina, por convertirse en una tentación para el asceta o profeta, como ha estado en el paradigma occidental y es reflejado por la voz poética en lo que Díaz Quiñonez, llama “las guerras del alma” (2003). Incluso, para el investigador martiano, Jorge Camacho, esto es más relacionable con “el hermafroditismo” de quienes gozaban de un “genio superior” (2006a, 209); punto que entraría en contradicción con los pasajes donde se inscribe bajo la masculinidad del pasado, de los *héroes de mármoly* también con la obsesión por figurar a la otra como “mujer ideal” o “mujer estrella”.

En consecuencia, lo heterosexual cae en lo utilitario-reproductivo en pro de este tipo de “familia” “homofílica”, “republicana” o “viril” (Molloy 2014, pos. 1334; González Stephan en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 50; Camacho 2006a, 206-17; Díaz Quiñonez 2003, 256; Derrida 1998, 116) como era lo canónico en el imaginario estético heredero de la reinterpretación de lo griego por los padres de la Iglesia y que determinaron el discurso hagiográfico. En este, el hombre debía alejarse de *la tentación de la carne* –



procurada por la mujer y lo femenino— para convertirse en héroe, mártir o santo como lo analizaré párrafos abajo.

### *El amigo*

En la poesía, este fervor es ponderado en muchas líneas versales a través de la figuración del “amigo” –“masculino” (Derrida 1998, 110)—, cuya constitución física es minimizada frente a una moral, donde no se evade lo lacrimoso, como señal de dolor anímico y la relación más anhelada, pues representa a un igual, donde se potencia el amor fraterno y filial (120), pues: “[l]a amistad no es nunca una cosa dada presente, forma parte de la experiencia de la espera, de la promesa o del empeño. Su discurso es el de la oración, inaugura, no constata nada, no se contenta con lo que es, se traslada a ese lugar donde una responsabilidad se abre al porvenir” (273).

Por ello, así se expresa de la amistad el yo lírico: “¡Hay una flor más pura que la blanca / flor de azahar!— / la que perfuma el alma sin quemarla: / la flor de la amistad.—” (454). Igual idea está en esta cita: “La amistad es tan hermosa como el amor: es el amor mismo, es provisto de las *encantadoras volubilidades* de la mujer” (Martí en Ette 1994, 237; énfasis añadido). Notemos como subsiste una sexualización, que recalca lo subsidiario del par binario. Por eso, en la poesía, para el amigo tiene estas palabras, donde expresa efusivamente ese sentimiento: “Si dicen que del joyero / tome la joya mejor, / tomo a un *amigo* sincero / y pongo a un lado el amor” (168). “Cultivo una rosa blanca, [...] para el *amigo* sincero / que me da su mano franca” (196). “[...] un amigo viejo / limpio goce que el alma fortifican:—” (153). Estas alusiones están desde sus primeros poemas hasta los últimos.

Así, se refiere a ellos desde el mismo título, por ejemplo, a Fermín Valdés Domínguez o Manuel Mercado, Enrique Guasp, Eloy Escobar —a quien metamorfosea con Orestes<sup>43</sup> y a sí, como Píldes (232)—, etc. En sí, en estos poemas donde el garante lírico ensalza a otros hombres, no se aparta de la discriminación sexual, pues allí los construye con todos los atributos de su *ethos* de virilidad anhelada que, a su vez, remarca la suya: “Noble Fermín, [...] / dígame al alma mía / que nunca en ellas la *Amistad* me siegue. / Frescor perenne de una cierta gloria, / y estas victorias del amor no trueque / por otra alguna efímera victoria,—” (386). Es tal su figuración de confianza para este símbolo

---

<sup>43</sup> La amistad de estos personajes es retomada para la vivencia personal del líder cubano como parte de su autorrepresentación.

que en *Versos sencillos* exclama: “No hay cojín como un amigo” (199). Incluso, cuando alude a un comportamiento no deseado, el nominativo *cuasi* irónico no deja de aludir a una persuasión positiva de este sitio: “[...], amigo *cuerto*, [...]” (401; énfasis añadido).

Para este amigo, existen algunos poemas cortos (266) en varias circunstancias vivenciales, donde se subraya esta cualidad, incluso, desde las dedicatorias de las fotos del presidio como lo había ejemplificado al inicio del capítulo. Lo que me lleva a aseverar que el amigo debe ser considerado como un símbolo, con significación propia y con una representación similar a la heroica, pues serían sus iguales y los dignos de conformar ese mundo adánico o fundacional para la Nación y la identidad (Vidal 1976, 11) comunidad o sociedad fraterna (Derrida 1998), visto siempre desde un lugar de enunciación patriarcal de la época (*logocéntrica*) y, por lo tanto, también racialmente “blanco” (Espigado Tocino 2016, 2096 de 4668); aunque de esto último el autor quiso apartarse; sin embargo, no lo pudo hacer debido al manejo de un marco conceptual, impuesto desde el nacimiento a cualquier hablante de cada lengua.

Por ello, al realizar cualquier *relectura* de escritores del canon debemos cuestionarnos sobre por qué su sobrevivencia y si las filtraciones estéticas coadyuvan a algún discurso hegemónico, para, así, sentir las *huellas* y la escritura, donde las diferencias se asimilan para formar la unidad, pues, para constituir la comunidad, lo otro es resignificado a lo *tolerado* si se hace al modelo del sujeto hegemónico, o se lo expulsa o demoniza si se le convierte en el *enemigo*, donde se reinventa metonimias para repeler esa diferencia. Por eso, no es de extrañar que, en las Repúblicas, donde se ponderaba las alianzas masculinas –en formato de logias– la figura del amigo fuera lo más potenciado, ya que lo fraterno y filial reforzaba ese cuerpo social (Derrida 1998), eliminando cualquier deseo erótico “distractor; tentador” tanto entre iguales como con la “otra” (femenina).

Asimismo, en esta misma configuración, debo aclarar que cuando la voz poética juega a verse desde fuera, es decir, no usa el “yo”, sino el “tú”, para referirse a sí mismo, suele representarse de “amigo” y así crea un diálogo –desdoblamiento–: “¡Yo te he visto el pecho / horrible como un cáncer animado! / ¡Sufre, que es bueno, y llora, *amigo mío*, / llora *muriendo* en mis cansados brazos!” (220-1; énfasis añadido).

Unas líneas también la tienen amigos muertos, que guardan esa relación con la memoria y el recuerdo, donde les unen, no solo el amor fraterno y filial, sino esa relación con lo petrificado de la muerte de los que alcanzan el fin de la jornada; puesto que “[n]ingún gran discurso sobre la amistad, [...], se ha librado nunca de la gran retórica del

*epitaphios*, y en consecuencia de alguna celebración transida de espectralidad, a la vez ferviente y ganada ya por la frialdad cadavérica o petrificada de su inscripción, del convertirse en *epitafio* de la oración” (Derrida 1998, 115). Por ello, a este le comparte las características de los “ancestros” heroicos y las “nobles hazañas” (Bauzá 2000, 37; Derrida 1998, 116). Pues como dice Jacques Derrida, “no podríamos no reconocer que, en efecto, como tantos hechos atestiguan en todas las culturas europeas, en la Biblia y en el Corán, en el mundo griego y en la modernidad occidental, la virtud política (el valor guerrero, la exposición a la muerte y el dar muerte, etc.) ha sido siempre *virtud viril* en su manifestación androcéntrica. La *virtud* es *viril*” (183).

En resumen, dentro de esta búsqueda del *ethos* masculino preferido está la imagen del héroe, que como garante probo es aludido para la constitución de la virilidad, ya que a partir de su ejemplificación se logra una autoinscripción y una determinación de las cualidades adecuadas para los otros que conformarán la nación fundacional martiana, puesto que “Martí utilizaba la escritura como instrumento para organizar e impulsar sus planes revolucionarios” (González Pérez 1987, 138). Como esta figura es un garante anhelado tanto para sí como para la virilidad, que exagera los presupuestos masculinos, pero no a nivel del cuerpo ni lo reproductivo, sino, de lo divino y de la ponderación del alma etérea, alejada de la tentación *mujeril* –como el mismo autor la llama–, pero, allegada a lo feminizado,<sup>44</sup> entendida esta clasificación como referente a los débiles, necesitados, subsidiarios o secundarizados, por quienes debía sacrificarse el garante o sujeto. En consecuencia, lo describiré y analizaré en el acápite donde me centre en el héroe y mártir.

Asimismo, esta virilidad retomaría cuando juega con las masculinizaciones realizadas a entes abstractos u objetos, como al verso, al estilógrafo. Para este uso he dedicado un acápite exclusivo al final de este capítulo.

---

<sup>44</sup> Después de “[l]a conquista del Imperio azteca por los españoles produjo, según la lectura de Paz, un imaginario nacional en el que los papeles de género y sexualidad se fijaron rígidamente, al hombre le fue asignado el papel de macho (conquistador) y la mujer fue fijada en un papel de sumisa y pasiva (como la América indígena subyugada y violada).” (Mckee Irwin en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 211)

### 1.2.2. El hombre de letras, escritor e intelectual

La figura encargada del saber o el conocimiento hegemónico y su divulgación ha existido desde hace siglos, tanto en nuestras sociedades orales como en las escritas; al igual que la masculinidad son proyecciones y acuerdos, pero no esencias ontológicas. En las primeras este cargo recaía en los ancianos sabios; en las segundas, en los escribas y eruditos, ya que medió para estos últimos el uso de signos icónicos. Su rastro está desde las culturas sumeria, babilónica, egipcia, persa, hindú, griega, china, etc. Con la expansión del imperio romano y la civilización occidental como tal, sus características no han variado, su lugar de enunciación tampoco. Por ello, su *ethos* puede ser reconocible ya como un símbolo, incluso, en los textos de Platón y Aristóteles, cuando ellos reflexionan sobre los prodigios y maleficios de la escritura.

Recordemos la disputa planteada en *La República* cuando se discutía quien tenía potestad para la *paideia* o la educación del “*hombrejusto*”, si los filósofos o los poetas, pues, tanto los saberes como el dador han sido “androcéntricos” (Bourdieu 2000, 22). Aquí, el hombre ejerce de género hegemónico y ha supeditado todo a su *imagen* y omnipresencia; mientras que la mujer y otras opciones sexuales han sido marginadas o silenciadas. Por ello, Jacques Derrida, en su *De la gramatologie*, denomina a esta forma de construir el mundo, *logocéntrica*; donde el “[q]uerer distinguirlos es el anhelo logocéntrico por excelencia” (1997, 211).

Para la época cuando vivió José Martí, las fisonomías con poder aceptadas eran la del aristócrata-pudiente y la del artista de la palabra. En las Colonias este garante debía cumplir con determinado perfil, consagrado para algunos “escogidos”, los cuales eran infundidos bajo ciertos parámetros establecidos social, cultural e ideológicamente. Además, sus comportamientos –“poses” en palabras de Silvia Molloy (2012) y Ottmar Ette (1994)– estaban vigilados por el escrutinio social, que salvaguardaba este sitio. Quien *desea* ser considerado como el garante de esa representación tenía que seguir ese *ethos*, donde se replicaba una determinada *focalización*, aquella propia de esa época, la cual conservaba la del “hombre de letras” (Rama [1984] 2000), que correspondía al artista de la palabra, cuya figura era aún vigente como parte de la estructura social, que ya estaba preestablecida.

Mas, antes de continuar, es necesario reconocer algunas diferencias dadas a la figura del hombre de letras, de escritor, de intelectual, en el siglo XIX.

*El hombre de letras*

Comencemos por este, que es explicado por Ángel Rama, en su texto *Laciedad letrada*, donde determina su génesis en el continente y su dependencia colonial y, por lo tanto, con el poder del sistema de ordenamiento español. En su análisis, su inicio está con los primeros conquistadores, que traían esta figura o fungían de tales, si tenían el derecho al uso de la palabra escrita, pues se requería de su testimonio para dar fe de lo que *veían* en el Nuevo mundo. Así tenemos, los escritos de Cristóbal Colón y Hernán Cortés.<sup>45</sup> Esta labor fue ejercida *profesionalmente* por los cronistas;<sup>46</sup> luego, por los sacerdotes. Estos últimos se convertirían en los oídos, ojos y voz de los monarcas y sus conveniencias. Igualmente, en unos años, en sus jueces y en los defensores de los nuevos evangelizados, ya que, en las nuevas tierras, la fundación optó por las urbes similares a las de España, pues:

Aunque aisladas dentro de la inmensidad espacial y cultural, ajena y hostil, a las ciudades competía dominar y civilizar su contorno, lo que se llamó primero “evangelizar” y después “educar”. Aunque el primer verbo fue conjugado por el espíritu religioso y el segundo por el laico y agnóstico, se trata[ría] del mismo esfuerzo de transculturación a partir de la lección europea. Para esos fines, las ciudades fueron asiento de Virreyes, Gobernadores, Audiencias, Arzobispados, Universidades y aun Tribunales inquisitoriales, antes que lo fueran, tras la Independencia, de Presidentes, Congresos, siempre Universidades y siempre Tribunales. Las instituciones fueron los obligados instrumentos para fijar el orden y para conservarlo, sobre todo desde que en el siglo XVIII entran a circular dos palabras derivadas de orden, según consigna Corominas: subordinar e insubordinar (17-8). [Ya que ellos tomaron el sitio de] hidalgos [y] se atribuir[ía]n el don nobiliario, [por ende], desdeñarán trabajar por sus manos y simplemente dominarán a los indios que les son encomendados o a los esclavos que comprenden (15), [pues deseaban demostrar la] directa subordinación de las metrópolis. (24)

---

<sup>45</sup> Ellos impusieron la representación de América, donde la lascivia y la antropofagia eran las recurrentes caracterizaciones para explotar al continente; cuestión que más tarde tomó Oswaldo de Andrade para definir el proceso cultural de América en relación con el europeo.

<sup>46</sup> Detengámonos en la imagen del cronista, cuya tradición inicia en América luego de la Conquista, cuando la escritura sobre el continente era la manera de figurárselo y por lo tanto ejercieron el poder de inventarlo, pues estas tierras existían antes de la llegada del Almirante o anteriormente de Américo Vespucio. Solo no constaba en el imaginario de los europeos y por lo tanto su ejercicio fue nominarlo con la creencia que tenían sobre las Indias o las tierras del Gran Can. En esta configuración jugó mucho sus deseos antropofágicos y narcisistas como diría Juan Carlos Jáuregui, pues tales “maravillas” solo existían en cuanto le servían para sus fines económicos y de coloniaje.

Esta misma figura vuelve a rencarnarse en la del cronista de prensa del siglo XIX, que al igual que el etnógrafo del XX, como dice Jorge Camacho, siguieron ese deseo escritural de generar representaciones veraces apropiadas para los lectores y dejar sentado “científicamente” lo que habían visto, sea de primera mano o por el relato de un testigo ocular; era su manera de edificarse como una voz de autoridad. Sin embargo, al igual que sus antecesores, se adscribían a la regla “vine, vi y conquisté”, ya que el “acto de ver y el de escribir” está “mediatizado por ideologías, símbolos y percepciones culturales que hacen imposible una representación directa de los hechos” (Ricoeur en Jorge Camacho, 16).

Así, para Rama, los sacerdotes fueron los primeros que cimentaron el *ethos* del “hombre de letras” en el continente. Ellos eran quienes gozaban de los privilegios para acceder a las labores intelectuales, donde no se dejaba la marcación del género y la raza o procedencia, pues ellos eran vigilados y, a la vez, fungían “de cuadros, de agentes de administración, de instrumentos de vigilancia y de control, sobre los colonizados” (Foucault 1979, 59), dentro del poder de *ordenamiento*. Sin embargo, cuando este *poder* intelectual pasó a los laicos, cuando se declinó el *servicio* de los sacerdotes,<sup>47</sup> su función como sus diferentes relaciones con el tiempo y con el poder no cambiaron de la Colonia a la República, puesto que siguieron repitiendo el “orden simbólico”, al punto que se “sacralizó la palabra escrita” (30); lo que incluyó “el uso político de la imagen” (30). Esto lo podemos certificar en las producciones artísticas en todos los campos del saber de la época; lo que este autor ha signado como el “dominio de la ciudad letrada” y cuyo poder es aún vigente en la actualidad, gracias a las actualizaciones y *naturalizaciones*.

Asimismo, debido a la divergencia entre lo simbólico impuesto y lo real emergente, el hombre de letras se convirtió en el defensor de la lengua; ya que en América proliferaba una popular que evolucionaba constantemente y que, enmarcada en la oralidad, difundida por la plebe, los negros e indios (51), exigía una contrarréplica drástica, que conservaría el imperio de la lengua cortesana-peninsular, cuyo respaldo era la escritura y las relaciones burocráticas. Lo que este autor denomina la “ciudad escrituraria”, donde los letrados, también, se convirtieron en los “traductor[es] de la lengua de España” (52). Ellos debían “explicar lo extralingüístico y referencial a un público europeo” (52), que a través de “glosarios”, podían hacer comprender aquella realidad que estaba “fuera del centro del poder” del saber (52). Por ello, su afán en imponer las gramáticas y la educación letrada, tanto de mano de este vocero como de otros que trabajaban bajo el dispositivo de la escritura y que empleaban diferentes espacios sociales, tanto laicos como religiosos: “púlpitos, cátedras, administraciones, teatros, ensayos, etc.” (28). Esa era, en sí, “la función social de los intelectuales” (28).

Aunque, en los últimos años coloniales, surgió una “escritura clandestina”, que compartía con la oralidad y criticaba “la ciudad letrada” (54). Asimismo, este poder fue arrebatado por otros que no tenían derecho a utilizarla, ya sea por raza (sitial solo para peninsulares y no para criollos, mestizos, indígenas<sup>48</sup> o negros), condición social o

---

<sup>47</sup>Los jesuitas, la congregación más capacitada en estas dos labores, fue expulsada de territorios americanos en 1768.

<sup>48</sup> El caso de Eugenio de Santa Cruz y Espejo en Ecuador.

género. Incluso, este deseo velado, concretamente, lo podemos encontrar en el texto *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandra reflejado en la hibridez (A'Lmea 2019a, 107-38). Lo mismo sucede en los intentos de escritores como Antonio de Lizardi y en el proyecto de Simón Rodríguez (Rama [1984] 2000, 61, 64), cuyo interés en el pueblo o en los necesitados, les hacía discutir ese poder, pero no era posible esto, pues, era a partir del cual fueron creados como “letrados”. Incluso, porque debían manejar la lengua y el discurso del dominador, en auge en el siglo XVIII como proyecto ilustrado.

### *El escritor*

En cambio, para inicios y hasta mediados del XIX, este puesto vino cargado del poder enciclopédico de *l'ecrivant*, que llegó de la mano de los avances de Francia en el campo de las “Bellas letras” (90) como también lo haría el de *intelectual*.

Así, en su primera conexión dependía de la inscripción discutida entre los neoclasicistas y los románticos; los primeros dieron una significación a hombre de letras y otra al escritor consagrado o autor; el uno y el otro difiere por un fin social.

El heredero de los neoclasicistas hacía alarde de su dominio de las normas y un canon, que vigilaban los límites de “los géneros, los códigos, el sentido común” (Durand 2010, 117) y produjo lo que se denominó “la guerra a la retórica”, encabezada por los románticos, que defendía “un yo individual”, [donde primaba] un principio de singularidad y de originalidad, cuya encarnación, gracias a la relación de identificación que establec[ía] con un lector ideal” (117). Este defendía su relación con la *genialidad* y la creación derivada de la “inspiración” o de una procedencia “innata” (117). Su actitud *–misión–* lo transformaba en un “legislador del orden moral” (Senancour citado en Durand 2010, 118). Asimismo, lo refiere el mismo escritor cubano cuando redacta una misiva a su hermana y se inscribe como “un excelente médico de almas” (Martí en Camacho 2006, 188), con ese deseo de promover su imagen de maestro-sabio, incluso, mejor que los sacerdotes o la iglesia.

Esta sería la gran diferencia entre el hombre de letras o el artista de la palabra y el escritor. Tal representación queda inscrita el poema de Víctor Hugo, “Fonction du poète” o en un escritor anterior, Honoré de Balzac (“Envoie”). Para este último, el primero es considerado como el que se ocupa del *oficio* de escribir; mientras que el segundo tenía

pasión y un objetivo más creativo. Así, este autor lo deja sentado para esta fisonomía; también, se marca la autonomía de la Literatura, que antes dependía de las Artes en general y, por ello, a este también se lo llamaba “el artista de la palabra”:

Le temps des dédicaces n'est plus. Aujourd'hui l'écrivain a remplacé le prêtre; il a revêtu la chlamyde des martyrs, il souffre de mille maux, il prend la lumière sur l'autel et la répand au sein des peuples, il est prince, il est mendiant, il console, il maudit, il prie, il prophétise, sa voix ne parcourt pas seulement la nef d'une cathédrale, elle peut encore tonner d'un bout du monde l'autre, l'humanité, devenue son troupeau, écoute ses poésies, les médite, et une parole, un vers ont maintenant autant de poids dans les balances politiques qu'en avait jadis une victoire. La presse a organisé la pensée, et la pensée va bientôt exploiter le monde. Une feuille de papier, frêle instrument d'une immortelle idée, peut niveler le globe. Le pontife de cette terrible et majestueuse puissance ne relève donc plus ni des rois, ni des grands, il tient sa mission de Dieu, son cœur et sa tête embrassent le monde et tendent à le sertir en une seule famille. Une œuvre ne saurait donc être cachetée aux armes d'un clan, offerte à un financier, *prostitué à une prostituée*. Les vers trempés de larmes, les veilles studieuses et fécondes ne s'avilissent plus aux pieds du pouvoir, elles sont le pouvoir. À l'Écrivain, toutes les formes de la création; à lui, les flèches de l'ironie, à lui, la parole douce et gracieuse qui tombe mollement comme la neige au sommet des colines; à lui, les personnages de la Scène; à lui, les immenses dédales du conte et des fictions; à lui, toutes les fleurs, à lui toutes les épines; il endosse tous les vêtements, pénètre au fond des cœurs, souffre toutes les passions, devine tous les intérêts. Son âme aspire le monde et le reflète. L'imprimerie lui a fait avancer l'avenir, tout s'est agrandi, le champ, la vue, la parole et l'homme. (Balzac citado en Durand 2010, 78; énfasis añadido)<sup>49</sup>

Al analizar con detenimiento estas aseveraciones que inscriben a este personaje, notamos muchas que corresponderían a los escritores de la época (Camacho 2006a, 153); por lo tanto, también al escritor José Martí. Lo que denoto es que el garante lírico se fija una determinada *focalización* donde la división sexual deja prever al sujeto o hablante, definido a través del otro-par-objeto, que en este caso es aludido en su más baja representación, “una prostituta”. Por ello, sobre el asunto Beatriz Sánchez Stephan

---

<sup>49</sup> El tiempo de las dedicatorias ha terminado. El escritor ha remplazado al sacerdote; él se ha cubierto con la túnica de los mártires, sufre de todos los males, coloca la llama en el altar y la derrama en el seno de los pueblos. Es príncipe y mendigo, consuela, maldice, ruega, profetiza, y su voz no resuena únicamente en la nave de la catedral, sino que truena de un recodo del mundo al otro. La humanidad se ha vuelto su rebaño, ella escucha sus poesías, las medita, y una palabra, un verso, tienen ahora tanto peso en las balanzas políticas como el que tenía en antaño una victoria. La prensa ha organizado el pensamiento, y el pensamiento va pronto a resonar en el mundo. Una simple hoja de papel, frágil instrumento de una idea inmortal, puede equilibrar el globo. El pontífice de este terrible y majestuoso poder no se somete ni a los reyes, ni a los grandes, él recibe su misión de Dios. Su corazón y su cabeza abrazan el mundo y tienden a congregarlo en una sola familia. Pues una obra no podrá ser acuñada por las armas de un clan, ofrecida a un especulador, *prostituida por una prostituta*. Los versos anegados en lágrimas, las fecundas noches de estudio, no se envilecerán más a los pies del poder, pues estos son el poder. Todas las formas de la creación le pertenecen al escritor; las flechas de la ironía, la palabra dulce y graciosa que cae frágilmente como la nieve en la cima de las colinas, los personajes de la escena, los inmensos laberintos del cuento y de las ficciones, todas las flores, todas las espinas, todo es para él. Él se cubre de todas las vestimentas, explora en el fondo de los corazones, empatiza con todas las pasiones, adivina todos los intereses. Su alma inspira al mundo y lo refleja. La imprenta le permite avanzar hacia el porvenir, todo se ensancha, el campo, la vista, la palabra y el hombre (traducción de la autora y comparada con la de Durand).



asevera que “desde la perspectiva martiana”, el poeta y de ahí también su “autorrepresentación” como “letrado patricio” tiene como tarea la de ser “un soldado de las letras, un guerrero de la pluma al servicio de la construcción de patrias no solo política sino ideológicamente emancipadas.” (en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 31-32). Volvamos a esta comparación, donde el comercio recalca ese sitio de cada uno de los partícipes (sujeto-objeto).

Ahora, al detenernos en la representación de este garante y su rol dentro de las sociedades de la época, esta develaba cierto poder, incluso, porque su profesión era la abogacía, relacionada curricularmente –si se me permite usar un término contemporáneo– con la filosofía y las letras.<sup>50</sup> Esta carrera prevista para el servicio del sistema y que fue la *naturalizada* para los criollos o aristócratas incluso entrado el siglo XX, les permitía, en América hispana, ejercer puestos de poder y mantener una ideología tanto de clase como de raza, plasmada en ocupaciones políticas, educativas o letradas (Rama [1984] 2000, 42);<sup>51</sup> aunque con esta también se enfrentaban en contra del mismo sistema como hicieron los Cronistas de Indias como Bartolomé de las Casas, que usó un texto de la Corona para discutir al mismo Monarca. Esta profesión fue ejercida por muchos, tal es el caso de Faustino Sarmiento, José Enrique Rodó, José Joaquín de Olmedo, Juan Montalvo, etc. Desde ese sitio, hicieron escuchar su voz e imponer sus formas de pensar, que influirían en la formación de las nuevas Naciones y en la representación de los hombres y mujeres –madres de los futuros ciudadanos–.

En sí, esta construcción utilizó José Martí para hacer que su voz sea creíble y tenga impacto. Este perfil es una representación no autoasignada abiertamente, pero una de las funciones sociales que debió ejercer nuestro autor, con toda la carga enciclopédica y filosófica que implicaba y en la cual se trasluce su *ethos racional masculino martiano*, propio de esa época, ya que como tal debió ejercer ese poder. A su vez, encarnaba una voz crítica –de *observador*–, factible para persuadir en el ser y actuar del resto de miembros de la sociedad<sup>52</sup>, los cuales iban desde los aristócratas, los comerciantes; es

---

<sup>50</sup> Estos mismos estudios los cursó José Martí, en Zaragoza, donde se imbuyó del conocimiento peninsular y los avances de la época, así como de las experiencias vivenciales de una de las urbes europeas; estas le darían su carácter crítico, observador e innovador.

<sup>51</sup> Recordemos la novela de *Memorias póstumas* de Machado de Assis, donde se critica tanto a esta clase como a esta profesión.

<sup>52</sup> “La legitimidad de este discurso, insistía Geertz, emanaba de gestos como la presencia física del observador en el lugar de los hechos y de presentarle al lector un texto escrito que fuera capaz de convencerlo. Gracias al estilo, que trata de hacer «verídica» una experiencia en el pasado, es como el etnógrafo/escritor podía crear su autoridad, crear la ilusión de su presencia entre los «salvajes» y fijar para la historia su saber en relación con los otros. [...]. Martí finge ser testigo de estas escenas por varias razones. Primero, para agregarles emotividad, arte e inmediatez a sus crónicas, y segundo, para dejar establecida su

decir, los pertenecientes a la clase influyente hasta las clases populares, que, generalmente, eran olvidadas, pero que recibían cierta “información”, de terceros y eran obligados a seguirlas por el acuerdo de comunidad o la promesa de ciudadanía, en especial, las relacionadas con “la división entre los sexos” (Bourdieu, 2000, 77; Derrida 1997, 211).<sup>53</sup>

### *El intelectual*

Con respecto a la designación de *intelectual*, este calificativo solo apareció en las dos décadas finales de aquel siglo. Como lo había anunciado, este término como tal fue acuñado en Francia; fue a partir del incidente Dreyfus, que reunió a la élite de escritores, artistas y relacionados con la cultura de ese país –entre ellos Emilio Zolá–, cuya defensa se centró en la inocencia de Alfred Dreyfus, a quien habían acusado de traidor, por cierta xenofobia de la época hacia los judíos (González Pérez 1983, 123; 1987, 28). Así que los enemigos de estos defensores, les insultaron con ese apelativo. Cosa irónica, ellos retomaron esa designación peyorativa para resignificarla y, así, se nominaron como “intelectuales”. Posteriormente, se asoció con las características que tenían los *hombres de las bellas letras* o *artistas de la palabra*, usado en los siglos anteriores. Este gesto es el que le hace aseverar a Pierre Bourdieu que, en cada época, los mitos eruditos son reinterpretados, evocados, por ello, perduran: lo que procura una “eternización de las instituciones” (2000, 11).

Como en la época, Francia era considerada la fuente de la cultura y el saber, y América Hispana, igualmente, que España, acogían sus innovaciones y producciones, en pro de una “imitación” o “canibalismo” –si se toma la idea de Oswaldo de Andrade o más tarde de Juan Carlos Jáuregui (2012, 38)–, entonces, la palabra fue institucionalizada y adaptada para los escritores, siempre “masculino[s]” (González Pérez 1983, 52). Así, según Aníbal González Pérez la “conversión del intelectual” del XIX [...] se dio en el “Modernismo”, porque hubo una situación sociopolítica que los requería: liberación de las últimas Colonias (paráfrasis de González Pérez 1987, 28-30, 43-5; 1983, 126-7). Sin embargo, debo acotar, que luego de otros estudios como los de Schulman y Jorge

---

autoridad en el texto. En este proceso, el cubano convertía cada cuadro social en una descripción artística, lo que en la retórica griega llevaba por nombre «écfasis» y en la romana «descriptio», «enárgeia» o «evidentia». (Camacho2013a, 15, 19)

<sup>53</sup> “Su último recurso consistiría en disolver la sexualidad dentro de la generalidad trascendental de la estructura ‘tocante-tocado’, como podría describirla cierta fenomenología.” (Derrida, 1997, 211)

Camacho, esto también se relacionó con las necesidades socioeconómicas, que cambiaron los intereses escriturales, como el mismo líder cubano filtró en “Nuestra América”, donde hablaba de los aprendizajes innecesarios frente a las necesidades reales.

Entonces, esta reactualizada figura debía tener una participación tanto sociocultural como política y, al igual que *l’ecrivan*, su ideal se enfocaba en el pueblo; pero, sin dejar su ubicación social de criollo o aristócrata (Camacho 2013b, 12). Desde allí observaba el mundo tanto de sí como de la otredad, que hacinaba a los iletrados, sirvientes y esclavos, a los cuales construía y relacionaba textualmente –idealmente–, más que de manera concreta; esto también lo defendió Ángel Rama, cuando hablaba de “las paradojas” entre la ciudad real y la simbólica o *idealizada* ([1984] 2000, 38; Bourdieu 2000, 87; Derrida 1997, 210). Como en él estaba *naturalizado* el manejo de la palabra tanto oral como escrita, entonces, sus producciones no podían deslindarse de la preocupación del momento, igualmente lo explicitó e increpó la voz textual de José Martí en su memorable “Prólogo al Poema del Niágara” de Antonio Pérez Bonalde y lo refractó en el personaje de Juan Jerez, descrito en su única novela *Lucía Jerez* (Camacho 2006a; Schulman 2002; González Pérez 1986; 1987). Entonces, su opción fue representarse como:

la figura del hombre-del-pueblo-que-dice-la-verdad-desnuda y que es capaz de denunciar las palabras tramposas de los políticos corruptos, [así,] defin[iría] implícitamente lo que es el discurso político legítimo (un habla más cercana al pueblo, surgida de las fuerzas sanas del país, etc.) y correlativamente lo que no debe ser a ningún precio el discurso político legítimo. (Maingueneau 1999, 85)

Sin embargo, esta intención se asemejaba, en la mayoría de pensadores, a lo propagado por Federico II de Prusia, uno de los representantes del pensamiento de la Ilustración: “con la preocupación en el pueblo, pero sin el pueblo”. Por ello, lo que proliferó en la época fue hablar de un *pueblo* irreal e imaginado (Rama, 1984 2000, 38), heredero tanto del buen salvaje de Rousseau como de algunas obras del XVIII, que lo idealizaban o añaban (Poole 2001, 46; Bartra 2011), incluso, fundamentados en los conceptos del positivismo y evolucionismo, como lo analizaré en el capítulo tercero.

En sí, este afán altruista no implicaba un cambio de *ethos* ni alejamiento total de los círculos de poder, pues “el intelectual es en última instancia un ser extramundano; por más que su sentido de solidaridad con sus semejantes lo lleve a acercarse a ellos, los contactos del intelectual con el burdo mundo cotidiano de la sociedad y la política son siempre esporádicos y pasajeros” (González Pérez 1987, 45).

Si nos detenemos en las labores intelectuales de este personaje, en América hispana, este tenía asignados dos empleos: el de periodista que estaba posesionándose en el público de los emergentes centros capitalistas (Schulman 2002; González Pérez 1987; Vitier 1982). Este fue considerado un campo de sobrevivencia para Martí, con el cual se convierte en “mozo de gleba” para poner “[su] jornal en las ollas de la casa” (109), como lo expresa en algunos textos donde diferencia su trabajo y su labor de creador. Por eso, reitera esta doble tarea y dice: “Ganado tengo el pan: hágase el verso,—” (96). “Fuera del mundo que batalla y luce / sin recordar a su infeliz cautivo, / a un trabajo servil sujeto vivo / que a la muerte temprano me conduce” (220).

Esto último y que le producía placer estético no le prodigaba la remuneración necesaria para su manutención; entonces, tenía que alternar con el primero o con otros trabajos relacionados con sus conocimientos y erudición, como lo hacían muchos intelectuales de la época y, aún, hoy. Incluso, al respecto en un poema corto de su texto no publicado “Polvo de alas de mariposa”, lo explicita líricamente a través de versos de arte menor y mayor, entonces leemos: “Digo que cuando salto / de un *papel de comercio* a un *verso ardiente* / que viene de lo *alto* / y me pasa rozando por la frente / no curo que imagine un *alma fatua* / que en ajeno taller formo mi estatua” (422; énfasis añadido).

Esta “duplicidad” (Molloy 2014, pos. 1370)<sup>54</sup> o “contradicciones”(Schulman 2002, 30) —como emplearé en este trabajo— de labores fue un sino para el intelectual del XIX, así lo ha investigado Aníbal González Pérez, en dos textos relevantes: *Crónica modernista hispanoamericana* y *La novela modernista hispanoamericana*, en los cuales valida la fuerza que adquirió la prosa (periodística y la narrativa),<sup>55</sup> donde se crearon personajes “ficionales fundacionales” o “adánicos” (Sommer 2004; Vidal 1976, 236; Schmidt, 2003). Es así como desde, la Literatura, se incidió en la vida social y política;

---

<sup>54</sup> Según Jorge Camacho, en la escritura martiana hay una performance y un deseo por unir los contrarios. Sin embargo, para Ivan Schulman y Sylvia Molloy, lo que existen son contradicciones y estas puestas en escena demuestran una dubitación en el pensamiento martiano. Bajo esta perspectiva interpretaré las disyuntivas que he encontrado en las aseveraciones del garante lírico, que en los poemarios de su juventud opta por unas perspectivas y en su madurez defiende otras, lo que lo acerca más a las paradojas que a las analogías.

<sup>55</sup> En esta última, hace hincapié en el esfuerzo de los autores de esta época, para cimentar esta voz desde sus escritos. La fuerza investida en la misma tenía un afán de fomentar la identidad, cuya vena política trajo consigo cambios considerables para la historia de las naciones latinoamericanas. Aníbal González Pérez así cita cinco novelas de la época donde comprueba la fuerza adquirida por el artista en su devenir como intelectual; entre ellas, la de Martí, donde relaciona la imagen del personaje principal con ciertos paralelismos de la figura política del propio autor. Cuestión que lo acerca a una crítica biográfica, pero la lectura que luego da a la novela *Lucía Jerez*, es original, pues plantea una conjetura donde, en sí, los actantes representan la lucha entre la artificialidad y la naturalidad de la escritura, con uno de sus recursos: la metáfora, como gesto por aunar estas dos contradicciones (1986).

además se consolidaron las voces de autoridad que buscaban influir en las clases pudientes para *reconstruir* (Schulman 2002, 11) las Repúblicas del continente; por lo tanto, la lengua manejada, así como la verdad y realidad, era considerada como la *natural* y *oriunda* de América. Sin embargo, si nos detenemos en este conocimiento, este era el propio de la clase criolla, que se imponía como el único. Es decir, se continuaba con la dependencia y la dominación de los centros de poder y su heredad; esa era la perspectiva liberal defendida (Schulman 2002, 50).

Quiero hacer hincapié que los intelectuales de la época validaron, en sus escritos, la imposición del conocimiento o mundo simbólico, que relacionado con el sexual; este se lo replica y lo sigue haciendo sobre cualquier otro, ya que constituyen partes coadyuvantes del discurso *logofalocéntrico*; entonces, su marcación es de violencia – silencio–, que afectó en la época a los saberes provenientes de otras clases, razas o culturas y géneros, a los cuales se los menospreció porque se los relacionaba con lo no empírico, la intuición –natural– o lo sentimental (Bourdieu 2000; Derrida 1967, 233). Este otorgaba el derecho a pensar, hablar, escribir, criticar y proponer, que, en ese tiempo, dependía primordialmente de la tipificación del género, como ya lo había analizado. Era el heredado de la Península y más de Francia que del resto de Europa. En sí, era el de la Ilustración y vendían el mito del progreso y la suma civilización, fundamentada en la educación letrada.

Incluso, este sistema proliferaba por la convergencia de los presupuestos de ciencias como el positivismo, naturalismo, el evolucionismo, el darwinismo, que afinaban sus presupuestos y otros movimientos que a la par preocupaban al creador José Martí (Morales 1994, 55), gracias a las traducciones realizadas, entre esos estaban los aportes que le sorprendió y llamó la atención en pensadores como Spencer o los denominados como Krausistas, cuyos idearios trataban de conciliar la naturaleza y la cultura, interés puesto en discusión desde Jean-Jacques Rousseau, Hume, Spinoza y otros (Aguado 2008; Camacho 2006a; Morales, 1994, 54) y que son reconocibles en la plasmación de su voz poética y la creación de su mundo tropológico y simbólico.

Así, para el siglo XIX y los subsiguientes, este paradigma influiría en la focalización y en la valoración. Es decir, en todo, pues está *omnipresente* en una red de dispositivos como la sexualidad y las “representaciones” validadas y usadas en los diferentes textos y discursos (Derrida 1967, 197). Por ello, este es reconocible en los artistas e intelectuales, pues refleja cómo leían el mundo y qué se marginaba o silenciaba, bajo el justificativo de la científicidad, la protección, organización y acumulación

epistemológica, donde dejaban fuera a otras *formas de saber*, que intentaban hacer presencia en ese siglo; pero, por la “violencia” (143) que conlleva a todo sistema que lucha por imponerse, se eliminó cualquier vestigio de su paso por la historia y por la memoria.

Este dominio de lo racional, divulgado por la cultura occidental, mayoritariamente en la Ilustración, se refractaba en el *inconsciente* empleo de este marco semántico y lexical en los creadores de la época, que valoraban esta acción y por lo tanto su función de intelectual, hombre, “escritor” y hablante (201). Por consiguiente, este tipo de garante y su intención o poder también se filtraría en la voz martiana de la poesía, como reflejo de una época y una cosmovisión (discurso); esto es rastreable en la recurrencia del verbo “conocer”, “saber”, “pensar” (más de veinte, más de doscientas, más de setenta veces): “Yo *pienso*, cuando me alegro / como un escolar sencillo,” (188; énfasis añadido).

Igualmente, este hincapié en un carácter *pensante* lo pondera en el siguiente poema, donde esta calidad es connatural a lo masculino más que a lo femenino, que aquí sirve para antropomorfizar al “alma”: “Cuando me puse a *pensar*/ la *razón* me dio a elegir / entre ser quien soy, o ir / el ser ajeno a emprestar, // mas me dije: si el *copiar*/ fuera ley, no nacería / *hombre alguno*, pues haría / lo que antes de él se ha hecho: / Y dije, llamando al pecho, / sé quién eres, alma mía!—” (401; énfasis añadido).

Asimismo, este poder del conocimiento lo convertiría en un ser que traspasa el tiempo, donde el viaje por varias vidas y formas le daría la sapiencia como se defiende en algunas culturas celtas u orientales; por eso recalca: “viejo nació”, donde incluso, se infringe cierto halo mítico o visionario en la voz poética (Camacho 2006a; Schulman 2002), que muchas veces ha hecho de los intelectuales o poetas “ser[es] extramundano[s]”<sup>56</sup> (González Pérez 1987, 45),<sup>57</sup> donde la facultad del presagio han sido asociados a las características de esta imagen; cuestión que lo han cantado en sus versos: “De *forma en forma*, y de *astro en astro vengo*: / *Viejo nació*: ¿Quién soy? Lo sé. Soy todo:— / El animal y el hombre, el árbol preso / y el pájaro volante: evangelista / y bestia soy: me place el sacrificio / más que el gozo común: con esto sólo / sé ya quién soy: ya

---

<sup>56</sup> “El Romanticismo, que vuelve a valorar la obra de Esquilo Prometeo encadenado por su ruptura de las normas clásicas del drama aristotélico, también vuelve a fijarse en este mito que servirá para ilustrar la imagen del “yo” romántico creador, rebelde, trágico y autocomplaciente —y por extensión, masculino. Prometeo será el símbolo del poeta romántico que está por encima de los hombres y que ve más allá que ellos, pero que, por culpa de su elevada condición, es el ser llamado a enfrentarse mediante el conocimiento a la fuerza de los tiranos, el que mediante su poesía está llamado a cambiar el mundo”. (Gómez Castellano 2007, 189)

<sup>57</sup> Este tópico también fue heredado a los escritores y escritoras de la vanguardia. Por ejemplo, en el Ecuador, la poeta Aurora Estrada y Ayala, tiene el poema Avatar (2017, 23-5).

siento do mi mano / ceder las puertas fúlgidas del cielo.” (255; énfasis añadido). Pues para el hombre y para sus amigos o hermanos –*sociedad fraterna*–, se demuestra “una igualdad compatible con una aristocracia fundada en una reputación de virtud y de sabiduría” (Derrida 1998, 115).

A su vez, esta última se une al poder dado a la mirada y constituye su focalización o lugar de enunciación, que le permite resaltar o silenciar lo que no estaba acorde con su Nación deseada: “Yo *he visto* en la noche oscura / llover sobre mi cabeza / los rayos de lumbre pura / de la divina belleza. // *Alas nacer vi en los hombros/ de las mujeres hermosas: / y salir de los escombros / volando las mariposas. // He visto vivir a un hombre / con el puñal al costado, / sin decir jamás el nombre / de aquella que lo ha matado*” (167-9; énfasis añadido).

Asimismo, con el verbo “prefiero”, el garante lírico demuestra su derecho a elegir lo *deseado* –desde su focalización– entre lo vigente en su tiempo-espacio; aquello que juzgaba como lo dable para el *bien común*, para su comunidad, sin percatarse que estaba inmerso en un sistema simbólico que marcaba sus elecciones y las propagaba en pro de su beneficio y *statusquo*, como ocurrió y sucede cuando usamos la lengua (Derrida 1967, 197), sin plantearle divergencias, para recurrir a su mutabilidad. Eso lo podemos denotar en el poema citado anteriormente donde se crean la imagen del hombre y de la mujer bajo “una decadentista” (González Pérez 1987, 39), a la cual he designado como *estética logofalocéntrica*. Escuchemos donde nos inscribe desde un “yo” lo preferido en su perspectiva: “Yo sé de Egipto y Nigricia. / de Persia y Xenophonte, / *prefiero* la caricia / el aire fresco del monte. // Yo sé las historias viejas / del hombre y de sus rencillas; / y *prefiero* las abejas / volando en las campanillas. // Yo sé del canto del viento / en las ramas vocingleras: / nadie me diga que miento, / que lo *prefiero* de veras.” (170; énfasis añadido).

Por ello, es tan importante reconocer este *ethos* de hombre de letras hasta el de intelectual, poeta y, principalmente, para mi trabajo, su devenir en voz de autoridad, cuyo sentir se deja escuchar en la poesía y en el resto de sus escritos. Así, en cada uno de ellos imbricó un deseo y una imposición en el cambio social traslucido en su calidad de escritor, donde plasmó su estilo y cosmovisión. En consecuencia, estas conservan constantes, que lo definen como generador de conocimientos filosóficos, políticos, ideológicos e, incluso, antropológicos y educativos, que marcaron su intención textual persuasiva sobre la identidad latinoamericana.

Por tanto, José Martí, al ejercer el poder de la palabra escrita e impresa, fungió de escritor e intelectual (González Pérez 1983; 1986; 1987) y, luego, pasó a ser considerado como autor, pues así definió su estilo y su presencia (Durand 2012); lo que he denominado garante lírico. Además, desde este lugar de enunciación pudo mostrar sus deseos, críticas y plantear sus ideas, ya que, al moverse en espacios públicos, podía ejercer su persuasión oral y “magnetismo” (Aguirre 1984). Desde allí impartió el poder de la palabra plasmada en su voz, como lo había explicado y analizado, el manejo de la palabra estaba relacionado con “la oratoria” y, por lo tanto, con la retórica clásica (Rama [1984] 2000, 157). Con este sitio se convirtió en garante con todo lo implicado para esta imagen como lo había especificado al inicio de este capítulo.

Este anhelo por develar una cosmovisión y un afán por incidir en las representaciones aprobadas tanto de unos cuerpos como de una espiritualidad, están en los textos martianos como “formulaciones explícitas [...] y dispers[a]s. Y tal dispersión material de su pensamiento literario se explica muy claramente teniendo en cuenta la voluntad antiacadémica y liberadora de nuestro autor.” (Morales 1994, 161), pero sí factibles de hilar para construir una cosmovisión propia y provocadora (1994). Es lo que muchos estudiosos –como ya lo había mencionado– lo han relacionado con la perfectibilidad de la humanidad –humanismo–. Así, Ivan Schulman, Carlos Javier Morales, Olivio Jiménez, Eugenio Rezende de Carvalho y Pablo Guadarrama, lo han denominado como la *obsesión* por la existencia humana: “lo alto y el ala”, de ahí su predilección por este campo semántico.

Igualmente, su creencia en la unicidad y lo divino, diferente al Dios, pero comprendido como una voluntad suprema –“panenteísmo”–, que procura correspondencias de los elementos disímiles que están en la naturaleza (Morales 1994, 59). Sobre esta misma línea está la lectura de Jorge Camacho que rastrea, asimismo, la influencia emersoniana como parte de esas vertientes que confluían en el XIX (2006a); lo que le procura su justificación para reconocer un tipo de subversión en el deseo de unir los opuestos en busca del uno. Sin embargo, el uno es a la presencia.

Presupuesto defendido en las sociedades binarias, lo mismo en las del XIX como en las de hoy. Es el principio que se ha convertido en el *telos* de todo lo creado; latente en la idea de trascendencia o “la perfectibilidad” del espíritu humano; que *supuestamente* conducen a la libertad y “la imaginación” (Derrida 1997, 231). Pero en este *deseo* se filtraba una diferenciación tanto para el hombre como para la mujer; lo que analizo en el siguiente capítulo, ya que esta dependía de la consideración entre sujeto y



objeto: ser y no ser; amo y esclavo (223), participación activa en la sociedad y “suplemento” o “adición” (210, 222).

Por ello, como producto de un conocimiento de un tiempo-espacio, las preferencias son las que me han suscitado *tensión*, pues, al releerlas –recontextualizarlas– en el siglo XIX, conllevan en ellas las contradicciones que tuvieron en su génesis, y esas son las referentes al género y a la inclusión. Temas del siglo XXI, que son refutados cuando se hace uso de estos imaginarios del siglo XIX que, a su vez, retomaban constructos del XVIII o anteriores –legado griego y romano–, pues eran heredados como institucionalizados en las imágenes y representaciones (Jiménez 1999; lo que en este trabajo he signado como la estética *logofalocéntrica*.

Por consiguiente, Aníbal González Pérez afirma que “la escritura modernista se constituye a partir de una conciencia crítica, filológica, del carácter artificioso del lenguaje”, que, en sí, tomaba “una ideología literaria y estética de tipo conservador” (González Pérez 1987, 45), en la cual se

adopta[ba] y adapta[ba] un sinnúmero de tópicos de la literatura europea finisecular, particularmente tópicos del decadentismo (hecho nada sorprendente si consideramos que la escritura del decadentismo se basaba en la reducción previa de la tradición literaria a un catálogo o archivo de tópicos): la mujer fatal, el *dandy*, el *spleen*, la necrofilia, la conversión / confesión / peregrinaje, y muchos otros (González Pérez 1987, 21).

Estas reactualizaciones y reinterpretaciones del pasado llevan, en la época, a muchas contradicciones o paradojas, que serán una constante en las edificaciones fundacionales. Es lo que decía Rama cuando hablaba de la “ciudad ideal”, donde se acallaba lo múltiple, lo diverso y lo transgresor, en pro de las repúblicas ([1984] 2000, 38), para construir un ideal perfecto.

Por lo tanto, esta perspectiva sobre el mundo generó un dominio que propagado por el proyecto ilustrado hizo del saber occidental la única fuente del conocimiento humano. Además, algo necesario de analizar dentro del dominio de la razón como forma única de la condición y trascendencia humana, es el imperio –presencia– dado a la mirada. A esta se la ha situado como la fuente suprema de la cognición humana y ha supeditado a otras a una dependencia.

Así, el ojo fue considerado como la comprobación epistemológica de más fundamento. Para ello, se ha creado la representación, donde un sujeto sintetiza a la máxima expresión un objeto, dejando aquello que para su visión es lo más importante –metonimias– e imponiendo esa abstracción como la esencia del objeto. Sin embargo, en

este ejercicio cognitivo y *escópico*, no debemos olvidar la filtración de una ideología y de un poder, relativo a quien ejerce de sujeto; este lo realiza como acto de violencia, ya que pondera ciertas características sobre otras, como lo había dicho tanto en la introducción como en los primeros párrafos de este capítulo; por lo cual, la representación pasa a convertirse en un dispositivo, con la acepción dada por Roberto Esposito y que, a su vez, lo retoma de Agamben (2011, 61).<sup>58</sup>

Por ello, a este predominio sensorial le dedicaré un acápite exclusivo en el último capítulo, cuando me dedique al análisis de su *ausencia*: la ceguera y al ciego que se lo oculta en la simbología del XIX. Sin embargo, aquí, enfatizo que este sentido se relaciona con la razón y, por ende, con la determinación de todo el marco simbólico occidental, que, luego, se deriva en la epistemología defendida para mantener su hegemonía.

En consecuencia, nuestro autor tuvo que demostrar los tres poderes de su rol social: la mirada (valor *escópico* de deseo erótico), el saber racional (conocimiento occidental) y el de hablar-escribir (uso de la palabra tanto oral como escrita). Pues, su función de intelectual se imbrica con lo del género como ha ocurrido –y ocurre–. A través de esa focalización, se autoinscribe y hace lo mismo con el resto; de igual modo calla aquello que no le es de su agrado para su Nación deseada.

Sin embargo, en esta réplica de la cultura letrada, su *ethos* crítico dejó traslucir rasgos de protesta y refutación a ese poder. Así, hay algunos momentos cuando discute ciertos puntos de esa única verdad tanto al respecto de la educación y lo cultural de su tiempo, es decir, a la “ciudad letrada”, pero no puede liberarse de ella; ya que, con ella produce textualmente y es obligado a regirse a sus discursos hegemónicos para ser escuchado y publicar. Esas *ráfagas de discusión* al sistema con el mismo código, lo podemos leer explícitamente en el “Prólogo al Poema del Niágara” (1982), al cual algunos estudiosos han calificado como una suerte de manifiesto “modernista” (González Pérez 1987, 36):

So pretexto de completar al ser humano, lo interrumpen. No bien nace, ya están en pie junto a su cuna con grandes y fuertes vendas<sup>59</sup> preparadas en las manos, las filosofías, las religiones, las pasiones de los padres, los sistemas políticos. Y lo atan; y lo enfajan; y el hombre es ya, por toda su vida en la tierra, un caballo embridado. (Martí 2012, 115-6)

---

<sup>58</sup> Una acepción similar será propuesta por Michael Foucault.

<sup>59</sup> Rousseau, decía “cadenas”: “Los primeros dones que reciben de vosotros son cadenas; los primeros tratamientos que experimentan son tormentos. No teniendo nada libre a no ser la voz, ¿cómo no habría de servirse de ella para quejarse?” (Emilio citado en Derrida 1997, 213)

Mas, para el pensador Martí, esta labor estaba corrompida por su proximidad con el poder, por ello, propuso un cambio, que a la vez encerraba ciertas contradicciones, porque condenaba los avances de la modernidad, de la civilización, pero estaba acorde con muchos rasgos de la misma; es lo que el teórico Ángel Rama usa para justificar la “antimodernidad” martiana. Tema después replicado por otros estudiosos: Schulman (2002), González-Stephan (2003), Rojas (2015) y que los políticos de la isla, lo parangonaron con las ideas socialistas e antiimperialistas, en especial, en “Nuestra América” (Camacho 2006a, 9). Por ello, proponía una depuración o saneamiento de aquella.<sup>60</sup> Así lo expresó en su novela, en un lapso, cuando el narrador omnisciente filtra su focalización crítica y masculina:

[...] como con nuestras cabezas hispanoamericanas, *cargadas* de ideas de Europa y Norteamérica, somos en nuestros propios países a manera de frutos sin mercado, cual las excrecencias de la tierra, que le pesan y estorban, y no como su natural florecimiento, sucede que *los poseedores* de la *inteligencia*, estéril entre nosotros por su mala dirección, y necesitados para subsistir de hacerla fecunda, la dedican con exceso exclusivo a los combates políticos, cuando más nobles, produciendo así un *desequilibrio* entre el país escaso y su política sobrada, o, apremiados por las urgencias de la vida, *sirven* al *gobernante fuerte* que les paga y corrompe, o trabajan por volcarle cuando, moleestado aquél por *nuevos menesterosos*, les retira la paga abundante de sus *funestos servicios*. (Martí 1978, 114; énfasis añadido)

Asimismo, sus ráfagas de *discusión* a ciertos puntos del conocimiento occidental y a “la ciudad letrada”<sup>61</sup>, es decir, a lo incompleto del saber humano aprendido y vigente. Esto lo plasma en estos versos, donde aboga por un saber distinto, yacente en la naturaleza; lo que lo acerca a los planteamientos filosóficos krausistas (Morales 2013; 1994, 54) y emersonianos (Camacho 2006a), pero con una significación idílica: “¡Yo sé de la parcial sabiduría / con que el hombre se nutre y aconseja; / pero yo no sabía/ lo que sabe la rosa de la abeja!—” (408; énfasis añadido).

Esta misma protesta la inserta en los versos de “Academia”, donde se contrapone a que sus estrofas sigan determinado estilo *decadente* con el cual no compagina y siente que es una manera de sometimiento. Entonces toma una de sus animalizaciones preferidas, el *equino*: “Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren / que no con garbo

---

<sup>60</sup>La eugenesia es un tema latente en los proyectos de nación para Latinoamérica y en general para cualquier propuesta de cambio en cualquier tiempo.

<sup>61</sup>Para ampliar el tema del intelectual, ver José Gomariz. 2013. *Colonialismo e independencia cultural. La narración del artista e intelectual hispanoamericano del siglo XIX*. Barcelona: Verbum.

natural el coso / al sabio impulso corras de la vida, / sino que el paso de la pista aprendas,  
/ y la lengua del látigo, y sumiso / des a la silla el arrogante lomo:— / Ven, mi caballo:  
dicen que en el pecho / lo que es cierto no es cierto: / que la estrofa / ígnea que en lo  
hondo de las almas nace,” (91).

Mas, tuvo que seguir ese parámetro, pues ese lugar de enunciación le exigía esa *máscara*, como lo aseveraron ya José Olivio Jiménez (1993) y, luego, Jorge Camacho (2006a). Por lo tanto, si eso fue lo establecido en esa época, qué de esas imposiciones o “mitos eruditos” (Bourdieu 2000,19) podemos rastrear en la construcción dada por José Martí a su doble textual o, como lo llamaré aquí, garante lírico o poético. Estas elecciones son mi preocupación, ya que se filtran en las metonimias electas para autoinscribirse y hacer lo propio con el resto de sujetos, pues, como réplica de la división social y sexual, también en el mundo creado o “tierra prometida”, se hacen esas segmentaciones de poder en la narrativa creada en la poesía e, indirectamente, producen una *catarsis* en los lectores actuales, que hacen de lo dicho una guía para un hacer indiscutible –verdad– y, más aún, “eternizadas” como “ritos de institución” (Bourdieu 2000, 39), ya que de la poesía *se aprende* al igual que el mismo autor cubano lo propugnaba (Martí 2012, 276). En resumen, se olvida que la imagen martiana es una textualidad creada con palabras y ese mundo ideado funciona solo dentro de ese universo, como bien lo apoya la crítica más actual (Camacho 2006a; Ette 1994), que comprende que la enunciación poética parte de una voz creada y no debe considerársela como la persona que existió históricamente, pero sí se relaciona con lo histórico para eternizar un discurso. Entonces, estas son analizables gracias a los recursos semánticos y simbólicos, pues se revitaliza constantemente la *estética logofalocéntrica*, como me propongo desarrollar en estos capítulos.

Ahora, bajo la lectura de las contradicciones<sup>62</sup> están el deseo político por mantener una imagen perfecta, unitaria y persuasiva de esta voz de autoridad, pero que es necesario develar en cualquier relectura o naturalización canónica, pues a través de algunos ocultamientos, el sistema hegemónico sigue en estatus quo en ciertos temas como son el género y la inclusión (Camacho 2001a; 2001-2002; 2006a; 2013a; 26). Es lo que ocurrió

---

<sup>62</sup>Al respecto, Rafael Rojas, aseverar que: “Una cosa es que Martí haya sido un transgresor de sociabilidades herméticas e incomunicadas –cuales son las de cultura y política en el romanticismo– y otra muy distinta es que su topología de la modernidad sea «plenamente moderna». Es decir, el hecho de que el discurso martiano contemplara siempre su propia reificación moral y política no exige que la temporalidad moderna aparezca en su escritura liberada de los dualismos tradicionales. Más bien, en el caso de Martí, las antítesis románticas de naturaleza-civilización, campo-ciudad, silencio-bullicio, soledad-multitud, vida-muerte, virtud-dinero... se exacerban.” (2015, pos. 105)

con los legados de los supuestamente escritores insurgentes de esa época que no pudieron dejar esos presupuestos y se convirtieron, indirectamente, en defensores de lo mismo que atacaban; puesto que, “la lengua” actúa como un dispositivo interiorizado e inconsciente de dominación y al servicio de un “sistema” (Derrida 1997, 201; Bourdieu 2000).<sup>63</sup>

En consecuencia, desde ese lugar de enunciación, la voz poética martiana ejerce de sujeto y filtra su poder, saber, mirar y desear: plasma una *focalización* masculina e intelectual, que inscribe a los garantes, que como había dicho y tipificado anteriormente, corresponden al ámbito privado –menos conocidos– y al público –los más recordados por los latinoamericanos hasta hoy–. Así, entre los primeros me dedicaré a la configuración del hijo, padre, galán, enamorado y esposo; entre los segundos, al héroe y mártir, ya que el de intelectual lo he expuesto en este acápite y en el siguiente lo completo con el de poeta.<sup>64</sup>

### 1.2.3. Poeta

Como intelectual, José Martí optó por distintos géneros. Nuestro autor superó en creces a otros artistas de las palabras recordados en esa época. Cuestión que ya lo había dicho en la introducción, su *poiesis* ponderó lo periodístico y lo literario. Sin embargo, como lo expuse en ese párrafo, mi dedicación se suscribe a la lírica y a la construcción de su imagen y voz poética. Por lo tanto, en esta producción también es rastreable cierta intención por definirse y hacer lo mismo con los considerados como “bardos” –en sus propias palabras–: “Él, de un golpe de ala, barre el mundo / y sube por la atmósfera encendida / muerto como hombre y como sol sereno. Así ha de ser la noble poesía: Así como la vida: estrella y gozque” (210). Es cierto que esta acción no solo se suscribe a este tipo de texto, sino que está regada en toda su producción como lo asevera Carlos Javier Morales, ya que esta es motivo de su reflexión y, por lo tanto, en este anhelo filtró su cosmovisión, así,

---

<sup>63</sup>Por lo tanto, si deseamos incidir en una *desnaturalización*, lo primero es evaluar el sistema simbólico y dejar de replicar en nuestra misma lengua formas xenofóbicas, racistas y excluyentes, pues, contradecimos aquellos avances históricos sucedidos y que tardan en aparecer en la gramática o en las epistemologías hegemónicas, debido al predominio de la ciudad imaginaria sobre la real como bien lo anotaba Ángel Rama y lo defiende en esta investigación.

<sup>64</sup>Por la presencia de una vasta bibliografía al respecto y por la limitada extensión que dispongo para ello en este trabajo, pues no es mi tema central, entonces me permito dedicarle unas cuantas líneas al análisis de la inscripción del garante de poeta, hecha por la voz lírica martiana, ya que así se complementa la inscripción de su masculinidad.

[1]la poesía, en su entender, enriquece de continuo la vida del hombre y le hace reconocer su excelsa dignidad dentro del universo. Por ella el espíritu humano accede al conocimiento supremo de la realidad global y de su concreta realidad como individuo. «Cuando las ideas están maduras para expresión –apunta el maestro–, vienen de sí mismas a los labios, cuando el que ha de ser vehículo de ellas no las espera. Son personas vivas, con voluntad de manifestar sus veleidades y rencores. Surgen de súbito ante los ojos, como un letrero de fuego escrito en la sombra. El que las ve, se encorva, como quien recibe orden, y escribe» [...]. Por su actuación eficaz en la inteligencia y en la voluntad del hombre, por ser fuente de conocimiento y de amor, la poesía apunta directamente al mejoramiento individual y social del ser humano. Éste es el oficio de la poesía, en el pensar de nuestro autor: «no decir discursos parlamentarios, ni acobardar a los hombres, ni hacer extractos o color de descripciones, sino elevar, iluminar y consolar». (2013, 9-10)

Entonces, cuando se dedica a inscribirse dentro de lo permitido como intelectual, hay dos labores con la palabra, que en la época era la práctica para este garante. Como lo había dicho en un acápite anterior, una les permitía subsistir y la otra les otorgaba placer estético. Por ello, en muchos versos e, incluso, en los prólogos de sus textos preparados para posible publicación, alude a este doble actuar, que a muchos de los autores de la época los sumía en una disyuntiva vivencial y creativa, pues debían optar por diferentes *máscaras* para cada una de esas facetas (Camacho 2006a). Es cierto que la lengua obliga a ello, pero para los artistas de la época esto significaba una escisión dolorosa, ya que, dentro de la cosmovisión de aquel tiempo, lo relacionado con lo espiritual, es decir, el deseo por “lo bello” era lo que les prodigaba ese estado sublime, más conectado con la creación y con el Amor al conocimiento (Morales 1994, 225). Por ello escuchamos la diferencia entre “la lira” y “el arado”, dos instrumentos que como metonimias diferencian las labores intelectuales y manuales, y de estos últimos los que están en la ciudad y en el campo, donde el de la ciudad (207), es decir, el obrero tuvo más mención en la mentalidad creada por este garante. En sí, este era el sentimiento producido por el acercamiento con la esencia divina, como está en la propuesta platónica, que les emparentaba con lo sabio –la genialidad–.

Para el logro de este papel lírico, los poetas crearon una estética, donde se cimentó una escenografía, perdurable desde lo griego hasta sobrepasado el siglo XIX. En esta los poetas se inscribían con un cuerpo y comportamiento. Asimismo, los espacios eran descritos emotivamente; la carga semántica instituida usaba una cromática y una ubicación: la naturaleza, libre de la contaminación de la ciudad –lo humano–, donde las resonancias bucólicas de la tradición occidental se reactualizaban con los enriquecimientos semánticos de los siglos subsiguientes como el Medioevo –provenzal–

, el renacimiento y la Ilustración. Es así como esta *naturaleza* ponderada en la tropología toma lo elevado y que salía del alcance de las manos mundanas. Mas, esta “naturaleza”, así como la mayoría de espacios creados, no fueron los reales, sino que pasaron por el tamiz de la creación idílica, donde lo masculino e intelectual –focalización– hizo prevalecer ciertas metonimias.

Estas escisiones entre las dos actividades intelectuales se proyectan, analógicamente, en la evocación de dos mundos: la ciudad y el campo (Camacho 2006a). Cuando la situación obliga a la voz del garante poético a permanecer en la primera, es a través del “sueño despierto”, que “huye” (61) hacia la otra, donde exalta su verbo y consigue su *telos* preferido. Este sentir, lo acentúa con el uso, mayoritariamente, de los ambientes oscuros y la adjetivación correspondiente a lo triste; aunque, a veces, juega con los opuestos para procurar tensión: “La ciudad es grande, cierto, / y rica, y brillante, y bella,— / y yo soy un hombre muerto, / y mi sarcófago es ella” (438). Ahora, para su permanencia en el otro espacio recurre a lo claro, aun, lo iridiscente. Estas imágenes son constantes y ocupan muchos versos e incluso hay poemas, donde solo predomina esta inscripción, como en “La selva es honda...” (247). Recordemos que esta tradición canonizada para la creación estuvo presente reiterativamente en los barrocos –tanto españoles como del Nuevo mundo– y los escritores de la edad de Oro de España (Camacho 2006a; Morales 1994).

Aunque, el garante lírico no se libra de su herencia romántica, cuando en ciertos versos, hace de esa *naturaleza* la culpable de su dolor o desgracia –sufrimiento–,<sup>65</sup> ya sea porque es la dadora de la vida, de la muerte o porque representa lo material, que dentro de su cosmovisión –y el de su tiempo– correspondía a la némesis del ser humano; en esta disyuntiva es rastreable también el pensar rousseauro; aquí la naturaleza es dadora de presencia –origen– y luego es la que se la consideraba como el suplemento de lo divino, por lo que debía ser dominada por el *logos* (Derrida 1997, 25, 201, 211). Esta forma de pensar sobre la naturaleza es la que más ha preocupado a la crítica, en especial, porque releva el deseo del garante lírico por potenciar la trascendencia humana. Pero, ¿esta estaba pensada para ser alcanzada por toda la humanidad? ¿Habría algún obstáculo para su consecución que tuviese relación con la raza, el sexo –género– o la condición social, cultural y económica?

---

<sup>65</sup> Este sentimiento también es presentado de manera antagónica, pues unas veces es loado como hacedor del hombre viril y otra, es un castigo inherente a la condición humana de pecado.

Con respecto a este punto, lo que deseo remarcar es que, a través de la imagen del poeta, la voz martiana no solo inscribió un cuerpo y un comportamiento determinado, sino que buscó incidir en lo que era lo deseable y permitido para esa función dentro de la Nación (Schulman 2002; González Pérez 1986, 138). Con este acto su labor sería marcar una identidad para este *ayudante*. Al contrario que su par en el tiempo, Platón, la voz martiana sí incluyó a los poetas en su República; aun, les dio una meta primordial, que unía lo sentimental con lo patrio. Es decir, abogó, como se defendía desde antes de su tiempo, por una sexualización del acto de la escritura (Bourdieu 2000, 20; González Pérez 1987, 57). Por ello, haría una diferenciación entre aquellos que lo hacían con y sin un propósito altruista. Quienes trabajarían por este empleaban una “estrofa viril” (126), en sus palabras; lo que, en parte, entraba en controversia con su defensa –la de otros autores– de las lágrimas en el hombre, como lo había ejemplificado anteriormente, cuando me referí a su *ethos* masculino preferido.

Sin embargo, como lo expliqué en esa parte, las “lágrimas” (Camacho 2006a, 84) que develaban un *sentimentalismo* exacerbado fue lo repudiado por la voz poética martiana; así lo explicita en algunos poemas, por ejemplo, en “Por Dios que cansa” (246-7). En consecuencia, leamos este poema donde a través de versos endecasílabos nos presenta la relación con la poesía como experiencia que imbrica pensamiento con mirada:<sup>66</sup> “Qué susto que temor que delicado... / Gozo, que el pecho inunda, cárcel breve, / alza aroma abundante que le llena! / ¡Qué negarse la pluma al pensamiento! / ¡Y que tender el pensamiento el ala! / Un verso, que es viviente, un ángel muerto / ya sin vida y color: su extraña esencia / como un perfume al vago viento escapa! / ¡Este miedo sabroso, esta ternura / inefable, esta alarma, esto es poesía! / Los ojos, de luz llenos, acarician; / la sierva mano como un ala tiembla, / y a la frente de llamas coronada, / como un vaso de bálsamo rebosa” (253). Igualmente, la experiencia del poetizar y su actuar lo expresa en una relación sexuada, porque “el estilógrafo” penetra en la blancura de la “página” (González Pérez 1987, 57).<sup>67</sup> Entonces, esa generalización le hace decir en el prólogo de

---

<sup>66</sup> Bien recuerda Jorge Camacho el criterio de Dulce María Loymar, quien se refería a la estética martiana, en estos términos, en exproceso de Ismaelillo: “1) el uso de la “síntesis, la concisión, [y] esencia pura;” del léxico empleado, 2) la innovación métrica, “una de las más sonadas, el verso de doce, llamado de seguidilla”, al “hacer corresponder al primer verso el hemistiquio de siete y al segundo, el hemistiquio de cinco: ‘A mis ojos, los antros / son nidos de ángeles’, 3) la radical renovación de la imagen; 4) la introducción de palabras como alígero, humilde, undívagos, vaporosos” (citado en Camacho 2006, 25).

<sup>67</sup> “el acto de escribir es análogo a una fecundación, en la que el cálamo o *stilus* masculino penetra y mancilla la blancura virginal de la página, para engendrar así una obra.” (González Pérez 1987, 57)



“Flores del destierro”: “la expresión la hembra del acto” (207). Al respecto, esto ampliaré en el acápite de las feminizaciones.

Por lo tanto, con esta diferenciación, critica a los poetas de su tiempo y propone una fisonomía para los subsiguientes. Es a lo que Jorge Camacho ha signado como “la retórica viril”, que en un gesto parricida embestían los creadores nuevos “contra los poetas y escritores de la generación anterior” (2006a, 86). Recordemos que esta no solo aparece en la lírica, sino en su muy citado “Prólogo al poema del Niágara de Antonio Pérez Bonalde” (2012). En este trabajo, no solo recurre a su percepción, sino que retoma voces de autoridad, que en diálogos o evocaciones identifican los rasgos loables para esa función (*ethos*), que incluye también la forma de usar la lengua, los temas elegidos y las emociones que deben ponderarse, pues para este autor, la poesía era “más necesaria” que otro tipo de escritos (Martí 2012, 276), inventos o formas de vida, pues esta apelaba al “alma” de los seres humanos.

Con esta defensa, tenemos el poema “Zenea”, donde la voz del poeta muerto – poeta-héroe–, sacrificado por la Patria, inquiera a los nuevos “vates” para que no canten a su muerte, sino a sus actos; por ello, la voz poética recurre a su presencia después de la muerte para arengar a los jóvenes y aconsejarlos sobre qué hacer y a qué cantar: “Guardad de vuestra lira los sonidos / para el bélico ardor de los combates! [...] Infortunios mayores / *alcen en vuestro pecho los dolores*. [...] ¿Por qué gemís dolor a mi memoria, / si es mi dolor mi *suspirada gloria*?” (275; énfasis añadido). Con esa misma intención hay muchos versos, donde no solo aparecen *muertos* anónimos, sino que se adjunta el gentilicio: “En el cielo de América anchuroso / cubre el crespón la estrella de la patria.— / ¿Y habrá quien ya no luche? / ¿Y habrá quien otra voz que la doliente / del pueblo esclavo y mancillado escuche? / ¿Y habrá quien torpe sienta / saltar su corazón entre cadenas / y busque solo en el mezquino llanto / alivio infame a las comunes penas?” (272).

Aquí, notemos que la voz martiana pondera el *dolor* como el sentimiento que da “gloria”, pues está relacionado con el sacrificio del héroe. Asimismo, remarco que este poema pertenece a sus primeras producciones, lo que demuestra que desde aquellas se trabajó la misma idea, reiterada en sus poemas de madurez –los publicados–. Por ello, la alusión o la dedicación lírica a poetas renombrados que ejemplifican este comportamiento sirve al garante poético para validar su modelo lírico masculino preferido y también para autoinscribirse, entonces, hay versos donde se dirige a estos: “alma de Heredia...” (376), “Al sepulcro de Heredia...” (511). Aun, hay poemas completos con el título referencial:

“Eloy Escobar” (232), “A José Joaquín Palma” (461)... Esta intención la analizaré cuando la imagen de héroe sea el deseo de la voz lírica.

Ahora, cuando se refiere a cómo debe ser el poeta, qué sentimientos debe tener y sobre qué temáticas debe hablar expresa: “yo no: si hallo un *infame* al paso mío, / dígole en *lengua clara*: ahí va un *infame*, / y no, como hace el mar, escondo el pecho. / Ni mi sagrado verso nimio guardo / para *tejer rosarios a las damas* / y *máscaras de honor a los ladrones*:” (137; énfasis añadido).

Detengámonos en el antepenúltimo verso, donde se perfila la temática propia para esta función –según la voz martiana–, el cantar a las “damas” o a sentimientos impostados no es lo digno de un poeta. Sin embargo, al analizar su lírica en conjunto, lo primero sí es efectuado por la voz poética. Son dos razones las que inconscientemente le hacen realizarlo. La primera porque era la manera de reflejar la alabanza de la belleza, que según la división dicotómica está feminizada, ya que, para la *presencia*, era el pensamiento y las ideas, que lo aproximaban a lo divino; la otra, porque, en su tiempo, el motivo canónico era cantar al amor idealizado, donde se reflejaba la *hombría* a través del deseo por el objeto amado, pues así se recalcaba –educaba– la *focalización* del sujeto masculino: “Y tú, pobre mujer que sacudiste / las cuerdas duras de mi lira,— ¡gracias!” (435).

Entonces, este doble amor, hacia las damas y la poesía es un enfrentarse continuo, que solo se salda cuando la primera se convierte en la Patria, cuya figura se transmuta en maternal y en etérea –intocable–, tanto como esposa, viuda o madre, lo que le hace optar por una poesía más “social” (Morales 1994, 225). Así, esta disyuntiva en los sentires lo refracta en la creación de dos poetas de nombres ideados; “Al compás de los versos de Méleo / se baila y se goza: / al compás de los versos de Fámeo / se sufre y se llora:— / ¡Rompe, Flámeo, la copa cinérea: / hinche, Méleo, la copa sonora!” (452).

Esto replica en el garante lírico martiano una lucha interior donde se presentan contradicciones, que son las “guerras del alma” (Díaz Quiñónez 2003, 255-79), pues hace que unas veces lo demuestre y otras lo repudie, por ser indigno del héroe. Para expresar esta lucha, el garante poético usa el amor *purus* como lo interpretaré en un acápite siguiente, pues antropomorfiza y diviniza la poesía. Por ello en un poema de “Flores del destierro”, refleja esta coexistencia: “De mis tristes estudios, de mis sombras / nauseabundas y bárbaras, resurjo / lleno el pecho jovial de un amor loco / *por la mujer hermosa y la poesía*: / ¡*Siempre juntas las dos!* [...]” (244-5).

Asimismo, si volvemos a la última línea versal del poema anterior donde dice “*máscaras de honor a los ladrones*”, en este hay una clara alusión a aquellos poetas que

servían a los poderosos con alabanzas y poemas que los transformaban en héroes –falsas impostaciones–. Esto según el garante lírico era un acto condenatorio para el poeta, ya que la poesía debía estar al servicio de *sublimar* el alma de los pueblos, pues daba a los hombres “el deseo y la fuerza de la vida” (Martí en Morales 2013, 10). A la par, un consejo da en el poema “Hierro” (96-9), cuando se dirige al verso y alude a que no le provoca hablar del amor de las mujeres, sino que desea lo “inefable” del “amor” por el que merece morir (98). Luego, este amor se transforma en ágape, donde se vierte en lo altruista.

Recordemos la función que tenía el arte en la antigua Grecia y luego en los diferentes momentos históricos humanos; esta siempre fungió de motivadora de cierta *catarsis* cívica (Molina 2011; G. Cortés 2004; Viñas Piquer 2002), en especial, la tragedia, donde el héroe debía demostrar su *areté* (comportamiento superior y digno) ante la adversidad, que le ponía el destino (*Kaydós*) para probarlo, luego que por una provocación (*ate*), cometía un acto indigno o lo heredaba (*hybris*) y entonces debía sufrir el constante castigo (*némesis*), hasta su purificación (Bauzá 1998, 67). Este luego fue replicado en la figura del patricio romano, ya que era el encargado de hacer cumplir los ideales y leyes cívicas en pro de la *comunidad* (Esposito 2002, pos. 125).

Si el poeta daba esta designación de héroe a un líder traidor, entonces, atentaba contra la moral de la Patria, pues ponderaba falsas ideologías. Por ello, a este le reprocha su actitud en este verso irónico: “y ni adula al feliz, ni aguarda bienes” (243). Este trabajo deshonesto dado a la poesía, lo canta en el poema “Academia” (291), donde reniega de que su *art poetic* sea manipulado por intereses ajenos. Asimismo, lo expresa en “Tienes el don...” (242), donde, a través de un “tú”, se desdobra tanto para inscribirse como el poseedor de “la resolución que arrostra y que cautiva / y llama las coronas a las sienes”, al tener “el verso”, como para puyar al quien lo pone a disposición de un buen pago o que lo usa para “enseñar” “el impudor odioso / [...] de [sus] entrañas derretidas”, a través de “un estuche de verso *recamado*” (242-3).

Igualmente, su crítica se deja escuchar en muchos versos, donde se dedica a realizar una apología de la nueva poesía –la necesaria para la época– y a desmerecer a la otra, donde abunda el falso dolor –“Yo puedo hacer”–, lo “retórico y ornado” (209) o que, incluso, al que copia los formatos de “libros viejos”: “Siempre que hundo la *mente en libros graves / la saco con un haz de luz de aurora: / Yo percibo los hilos, la juntura, / la flor del Universo: yo pronuncio / Pronta a nacer una *inmortal poesía*. / No de dioses de altar ni libros viejos, / no de flores de Grecia, repintadas / con menjurjes de moda, no*

*con rastros / de rastros, no con lívidos despojos / se amasará de las edades muertas: / Sino de las entrañas exploradas / del Universo, surgirá radiante / con la luz y las gracias de la vida. / Para vencer, combatirá primero: / E inundará de luz, como la aurora.—*” (246-7; énfasis añadido). Sin embargo, su fuente siempre fueron los “libros viejos” y las “flore de Grecia”, así lo demuestra la simbología y el rescate platónico que abundan en sus escritos.

Ahora, es tal su increpación a esta forma de poetizar que recurre a catalogar a estos creadores como faltos de hombría (Rama 1983),<sup>68</sup> pues caen en un sentimentalismo. Recordemos que, según la significación martiana, este era relativo a las mujeres. Lo que nos inserta en una sexualización del quehacer poético, como se propugnaba en el XIX (González Pérez 1987, 57). Por eso en el poema “Quieren, oh mi dolor” o en la última cuartilla del poema XXXVII de *Versos sencillos*, hace una apología del dolor “viril”, al cual los otros –no se sabe quiénes, pero en un verso anterior se refiere a aquellos que escriben como Antonio Fernández Grilo– quieren que le ponga “al manto” “cintura”, que le muestre con una “betunosa [...] faz” le añade “carmín”, le “trence el cabello”... Es decir, lo haga ser una “cómica alquilada”. (244). Todas estas descripciones ironizan el afeminamiento tanto de los *señoritos* o *molles* como de las mujeres, que en la época y en las clases altas invadían con su *idolatría* al “tocador”, como se puso de moda en la burguesía que copiaba las costumbres francesas (Molina 2013, 389). A este mismo, en “Nuestra América”, lo denomina de “criollo exótico” y en *Lucía Jerez*, “joven ocioso”.

En sí, su propuesta se enmarca en la defensa de una poesía de “ornamento natural” (244); sin embargo, si nos detenemos en la palabra “ornamento”, este refuta “lo natural”, ya que la primera indica un *artilugio*. Aunque, lo natural también depende de un acuerdo social o en función de los sentidos que tergiversan. Lo que nos inserta en realidad en una *estética logofalocéntrica* como lo argumento en este trabajo. Asimismo, según Aníbal González Pérez (1986; 1987, 26), el uso de la metáfora y los tropos son muy abundantes en los modernistas y por relación en este garante poético; lo que ha originado muchos estudios donde se interpreta su simbología y bestiario en autores, como ya los había mencionado. Tampoco, evita alusiones a tradiciones antiguas y referencias griegas (Prometeo, Sísifo, Orestes, Pomona...). Es decir, sí recurre a “versos desusados” y a través de su creación resalta su superioridad como lo leemos en el poema “Cual de incensario roto” (214-5).

---

<sup>68</sup> Según este autor, hay dos clases de poetas que denota José Martí: los poetas femeninos, que imitan. Los que tiene la capacidad visionaria, manifiestan el espíritu, la imaginación (1983, 97-135).

A este respecto se nota un intento por refutar al canon de la época, sin embargo, en la realización no es evidente, pues los motivos son los usados en la tradición occidental; mínimas insinuaciones hicieron los creadores de ese lapso sobre lo amerindio o de culturas calificadas como subalternas o en el estadio de lo primitivo; ya que, para la época era un tópico poco utilizado; y sí se lo hacía, se recurría a un identidad idealizada, bajo un tinte romántico –Mercedes Matamoros o Helen Hunt Jackson–: tema que analizaré en el capítulo tercero, cuestión que para la época era un avance y transgresión a lo de moda en ese lapso.

Igualmente, de lo oriental hay más empleos, debido a una corriente que se incrementó en el modernismo y que es rastreable en este iniciador (Camacho 2006a). El poemario que más referencias tiene es *Ismaelillo*, donde su relación es más con lo bíblico (Camacho 2006a), sin embargo, hay algunas producciones dedicadas a temas profanos como “Haschisch” (2011b; 2006a, 333-8)<sup>69</sup>. A la par, el orientalismo en Martí ha sido tema de estudio de algunos lectores martianos; no es mi preocupación en mi presente investigación su representación. Sin embargo, dentro de esta inscripción también es rastreable una idealización, propia de esos años y relativa a muchos creadores de la época, en especial, los herederos de Rubén Darío, él inclusive.

Por ello, según Carlos Javier Morales, la función del poeta,

en el entender martiano, no desprecia las ciencias; pero como las ciencias han desplegado su desarrollo hacia parcelas muy concretas de la realidad, al poeta le compete la arriesgada tarea de unificar esos saberes y enseñar a los pueblos la verdad esencial que rige el universo, la final armonía en que todos los seres se resuelven, el Uno que todo lo sustenta. (1994, 116)

Ahora, con respecto a la afirmación de una poesía “natural”, concuerdo con la aseveración de Carlos Javier Morales cuando argumenta que cada uno de estos versos fue creado, pensado y experimentado para ser plasmado en los tropos –impresionismo – (1994, 340), en especial, en un tiempo alejado de su vida política y en “la noche” como “oficio solitario” (Rojas 2015, pos. 1226), por lo tanto, en este trabajo se nota una depuración con y en la lengua, como lo exigía su sitio de hombre de letras, aunque este ejercicio sea negado por el autor en algunos prólogos al lector:

Estos son mis versos. Son como son. [...]. No zorcí de este y aquel, sino saje [*sic*] en mí mismo. Van escritos, no en tinta de Academia, sino en mi propia sangre. [...]. Lo que aquí doy a ver lo he visto antes, (yo lo he visto, yo).— Y he visto mucho más, que huyo

---

<sup>69</sup> Al respecto, ver el artículo de Jorge Camacho (2011b).

sin darme tiempo a que copiara sus rasgos.— De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebató de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mi como las copio. (89-90)

Sin embargo, luego de una relectura es evidente la meditación en un tiempo previo, donde se pasa por sopesar y evaluar los actos y convertirlos en experiencias – mitos–, recuperables en el acontecimiento de la lengua y eternizadas en la imagen textual derivada en su cuerpo y comportamiento –*ethos*–; es decir, no es creíble la falta de reflexión de su acto escritural ni de la creación de su “yo” individual o voz enunciativa: nada de “automatismo” (Morales 1994, 257). Incluso, si recordamos su función crítica de la poesía de su época nos devela que no estuvo alejado del trabajo interpretativo (269, 279).

En consecuencia, estamos frente a un guiño al lector, “arrepentimiento post-scriptum” (Rojas 2012, pos. 479), que atenuaría el trabajo del poeta, o frente a una fórmula de humildad-respeto con una intención de disculpa, muy usadas por el escritor Martí desde sus primeros textos –Amor con amor se paga, la carta final–; técnica para autocriticarse estéticamente. Basta con leer el prólogo de *Lucía Jerez* (Martí 2005), donde pide disculpas por utilizar la ficción, un género no digno, pues todo lo allí presentado era “inventado”. Sin embargo, debo hacer un paréntesis importante para resaltar que en lo lírico de su creación abunda lo *narrativo*; sus poemas usan esta macroestructura y, por ello, han quedado tanto en la memoria y han sido de fácil musicalización.

Ahora, volviendo a su prólogo, aquí, aunque diga que son personajes “fuera de lo real”, podemos hilar un poco más en las palabras empleadas en esta presentación y reconocer otra verdad, donde él acepta que estos eventos los ha leído –“recordó un suceso acontecido en la América del Sur en aquellos días,”–. Asimismo, asevera que ha conocido a algunos de ellos –“A don Manuel, sí. Y a Manuelillo, y a doña Andrea, así como a la propia Directora”– (Bejel 2008, 2). Lo que reitera la interrelación entre la realidad y la ficción, un diálogo de representaciones, que subsiste en una novela naturalista –o más psicológica por “la mujer histérica” (González Pérez 1986, 147), en su caso–, como se usaba estéticamente en esos años. Un buen ejemplo de las asignaciones para cada sexo y que, según mi investigación, son las mismas que las proyectadas en la poesía. Entonces, estas disculpas las escuchamos en este párrafo:

Quien ha escrito esta noveluca, jamás había escrito otra antes, lo que de sobra conocerá el lector sin necesidad de este proemio, ni escribirá probablemente más después. [...]. El

autor, avergonzado, *pide excusa*. Ya él sabe bien por dónde va, profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna. El género no le place,<sup>70</sup> sin embargo, porque hay mucho que  *fingir* en él, y los goces de la *creación* artística no compensan el dolor de moverse en una  *ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás*. [...] Lean, pues, si quieren, los que lo *culpen*, este libro; que el autor ha procurado hacerse perdonar con algunos detalles; pero sepan que el autor piensa muy mal de él. –Lo cree inútil; y lo lleva sobre sí como una *grandísima culpa*. *Pequé, Señor, pequé, sean humanitarios, pero perdónenmelo. Señor: no lo haré más*. [...]. (Martí; énfasis añadido)

Esta misma disculpa la escuchamos en otro prólogo, donde se adjudica un “miedo pueril”,<sup>71</sup> pues dice: “yo desdeño todo lo mío” (207), pero los desea publicar porque “los ama”. Muestras de *cortesía* que sirven de justificativo y de una postura de humildad de su escritura ante el lector, pero la tradición crítica ha demostrado que solo era un acuerdo como el saludo a las musas en los autores griegos, pues es clara su intención crítica sobre el crear y sobre su realidad.

Asimismo, cuando afirma que la poesía no ha sido trabajada –pues su propuesta iba en contra del verso rebuscado o mental–, entonces, crea una justificación en el prólogo de “Flores del destierro” (en *Poesía completa* 2013):

Estas que ofrezco, *no son composiciones acabadas*: son, ¡ay de mí! notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se escapasen, entre la muchedumbre antitética de las calles, entre el rodar estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles, o en los quehaceres apremiantes e inflexibles de un escritorio de comercio —refugio cariñoso del proscrito”. (2013, 208; énfasis añadido)

Por esta *poiesis* y esta riqueza creativa, hoy, muchos críticos que han accedido a la relectura de su obra poética aseveran que en él está los vestigios de la iniciación del Modernismo, cuestión que no se la reconoció en su época, debido a que la recepción de estos textos no tuvo una intención de divulgación esmerada por parte del mismo autor (Santí 1986). En sí, lo que se leía en su tiempo era su prosa y de esta, la periodística, gracias a la gran audiencia que gozaban los diarios de *El partido liberal* (México), *La*

---

<sup>70</sup> Revisemos este párrafo donde aparecen los censores de la *noveluca* y, por lo tanto, qué intención tenía que tener para las lectoras –educativa–: “En la novela había de haber mucho amor; alguna muerte; muchas muchachas, ninguna pasión pecaminosa; y *nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes*. Y había de ser hispanoamericana.” (Martí 1978, 108) Sin embargo, Lucía mata a Ana, una infracción legal y moral.

<sup>71</sup> Aunque defiende la edad infantil, en ciertos contextos, los presenta como “carentes” de sabiduría como se respaldaba en la cosmovisión naturalista o positivista. Paradojas del XIX. Por eso, el añiamiento si no estaba respaldado por la evolución no era positivo sino una carga, significación que sirvió para justificar el calificativo dado a los indígenas y a la mujer, para concederles el derecho al voto o a la participación activa en el sistema, es decir, darles el calificativo de persona o ciudadano.

*nación* (Buenos Aires) y *La opinión nacional* (Caracas), *La América* y *La ofrenda de oro* (Nueva York), *La pluma* (Bogotá) por parte de los lectores latinoamericanos pudientes e instruidos –criollos– de la época.

Entonces, la lírica como tal no fue reconocida en su gestación. Sin embargo, en estas producciones se puede escudriñar una cosmovisión, consciente e inconsciente, que se plasma en su estética (tropos y símbolos), como bien lo han analizado y destacado, estudiosos como José Olivio Jiménez, Jorge Camacho, Rosario Recharx, Carlos Javier Morales, José Raúl Vidal, Rafael Rojas, Ivan Shulman, Ángel Rama...

Ahora, si nos detenemos en la corporeidad del poeta, este siempre denota una fisonomía frágil, propia de un aristócrata –tanto en raza como en porte– como afirma Jorge Camacho (2001a; 2006a; 2013b, 12), cuyo semblante –pálido y delgado– era el producido por el enamoramiento romántico, próximo a la muerte, que refractaría lo referencial del siglo, debido a la pandemia de la tuberculosis, el “mal del siglo” (González Pérez 1987). Asimismo, en este retrato, la etopeya sintetiza todos los valores morales y éticos que le pertenecían; por ello en muchos poemas la voz poética los reafirma, ya sea con el “yo” o con el empleo del tú que es una forma de desdoblamiento que le exigía la intensidad poética. Con respecto al primer uso, este abunda en *Versos sencillos* donde se inscribe con esas imágenes: “Yo sé que el necio se entierra / con gran lujo y con gran llanto,— / y que no hay fruta en la tierra / como la del camposanto” (169).

Luego de reconocer las diferentes asignaciones dadas a la figura intelectual-poeta martiana y cuyos presupuestos están en su deseo por la inscripción de la masculinidad, entonces, especificaré su virilidad en cada uno de los garantes propuestos (voz y comportamiento en una escenografía) por él mismo y que interpreto a continuación. Iniciaré por los del ámbito privado: el hijo, el enamorado, amante cortés, amado y esposo, el padre. Con respecto a los del ámbito público, me detendré en el del héroe y mártir; ya que he adelantado la constitución de la masculinidad, la función de intelectual y de poeta. Asimismo, daré un espacio a la virilidad proyectada en entes abstractos, en este caso el verso.



### 1.2.4. El hijo

En la poesía martiana, la construcción de la imagen del hijo<sup>72</sup> es realizada desde tres presencias y aparecen según el orden de creación, es decir, desde sus poesías de adolescencia. El primero cuando habla de los hijos de otros; aquí usa la segunda y tercera persona para conformar a este ser simbólico, que, generalmente, posee un cuerpo en agonía o muerto; ya que, su labor es incentivar las acciones de sus pares lógicos, madre y padre, que, a su vez, resaltan el *ethos* deseado para estos roles: hombre y mujer, según lo vigente para este siglo. El otro, cuando la voz poética se inscribe bajo este tipo y se propugna como tal. El último, cuando configura a su hijo y habla con él desde su perspectiva y utiliza el tú: aquí esta imagen ejerce una potenciación comportamental axiológica suma, que hace del padre un ser viril.

En la determinación del hijo, el garante lírico recurre a la madre.<sup>73</sup> Esta última como imagen construida dentro de los sistemas *logocéntricos* está considerada como diferente a la presencia; es decir, es signada como carente, que debe complementar al uno, que es el centro. En este caso la madre por su conversión de mujer a procreadora, ha adquirido valor. Incluso, por el paralelismo con la Virgen María que justifica su acción (estar en función de), telos (sacrificio) y determinada a un espacio (el hogar).

Ahora, en este yo lírico hay una preferencia por esta más que por el padre. Incluso, porque dentro de los aprendizajes vigentes para el XIX, ella era la socialmente responsable del cuidado del hijo; concretamente, en los primeros años como lo ratifican algunos estudiosos (Rousseau en Derrida 1997, 193; Arenal 2015; Schopenhauer 2011). Asimismo, recordemos que, para esta voz poética, la virilidad y su masculinidad denotadas la acercan más a esta figura materna; aunque, cuando se refiere a la de su hijo

---

<sup>72</sup> Este acápite y el del padre han sido publicados en la revista indexada *El jardín de los poetas* (julio 2020). He incluido algo de edición.

<sup>73</sup> Rememoremos que la mujer y todo lo feminizado o aniñado toma una calidad de objeto incompleto, mientras que la voz poética funge de dueña del enunciado, es decir, tienen el rol de sujeto. Esta premisa aquí se refuta, porque el objeto, la madre, afecta al sujeto de manera activa. Lo que parecería un cambio de roles, mas esta ponderación del valor estético propuesto por el sistema simbólico *logocéntrico*, se da puesto que la maternidad es sublimada al punto de divinizársela, pues esa es la única facultad para ser considerada como mujer; encasillamiento propio del aprendizaje del XIX, que perdura hasta hoy, ya que ha sido un “mito erudito” (Bourdieu 2000) incuestionable. Este es un símbolo provenzal, en la poesía martiana y heredera de la alegoría reactualizada en la Ilustración (Peluffo y Sánchez Prado 2010), en especial, desde los textos rousseaurianos. Asimismo, este amor hacia la madre cumple con la configuración de su yo mesiánico, que hace del yo lírico martiano, un héroe con un halo sobre humano, cuyo testigo es la madre, que, incluso, recurre a la simbología de la advocación mariana popular desde finales del Medioevo; por ello, a esta figura, la concibe con el halo de dolorosa.

o hijos sociales propone otra relación (Peluffo 2010; Fonet-Betancourt 2009, Camacho 2006a, Santí 1984).

*Los hijos ajenos*

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

Por consiguiente, “toda la literatura del siglo XIX, de Blake hasta Freud, pasando por Hegel, Wordsworth, Novalis, Dickens, Pérez Galdós y Mark Twain, está repleta de niños redentores, por lo cual resultaría difícil exagerar la deuda de Martí con esta tradición” (Santí 1984, 818). Aquí, también, estarían las imágenes de Goethe y Renoir, donde con la palabra y la pintura o escultura, se influía en el imaginario sobre los seres celestiales, cuya etérea representación eternizaron esa edad y también su constitución andrógina o asexuada como lo han relevado estudiosos de la talla de Jorge Camacho (2001-2002; 2006a) o, luego con la misma lectura, Ana Peluffo (2010); pero cuya relación no tendía a connotaciones femeninas. Pues, para la niña los escritores de la época tienen una acepción paternal y de amor provenzal o cortés, así lo interpreta Peluffo en su artículo: “De la paternidad republicana y la fetichización de la infancia en José Martí” (2010, 289-310).

Entonces, en este poema la voz poética, al niño lo describe con una determinada tropología, que lo metaforiza con un cuerpo etéreo –o de “serafín”– como lo hará casi siempre que relacione madre e hijo; pues el estado de cuerpo muerto, pondera la imagen de madre mártir y en agonía, una idealización de necrofilia que fue un tópico en la época (Camacho 2006a). Igualmente, lo tenemos en “La madre está sentada” (255), una producción incluida en un texto de madurez, en el que la madre está ante la cuna del niño muerto. Si nos detenemos en su lugar de ubicación, este se mueve en escenografías siderales; a este se alude con sinécdoques, “nubes”, con cuya utilización no solo se

potencia su marco espacial, sino el cromático y de textura, semas que, a la vez, describen un cuerpo asexuado, vaporoso, donde lo “espiritual” ha dejado lo físico (Morales 1994, 132; Camacho 2006a, 87).

Asimismo, con esta elección tropológica, la voz poética encomia lo axiológico y ético, que en el paradigma del XIX correspondía a lo valorado como el *telos* de la existencia humana –la del varón– y que en la época era un deseo estético muy recurrente en la escritura y el arte; pues diferenciaba a los seres humanos afiliados a la civilización y los apartaba, a su vez, de los que salían de esta y se aproximaban a los no humanos o no culturizados, que en ese tiempo se los relacionaba con lo animal (natural) o las agrupaciones de seres en un nivel evolutivo inferior o infantil, según el estudio de Jorge Camacho (2006a, 85; 2013a, 22). Esto nos inserta en una doble y antagónica significación dada a esta última: una estética y una real (Rama [1984] 2000); la primera la sublimaba y la otra, la objetivaba, al punto de quitarle cualquier derecho de *persona* o con autorrepresentación.

Incluso, para metamorfosear ese cuerpo inerte y sin vida, el garante poético emplea elementos de la naturaleza constantes para incrementar el sema de la belleza y de lo casto o puro, como lo ha analizado certeramente Jorge Camacho (2006a, 230) poniendo hincapié en la relación topo y cromática, además de las comparaciones con algunos poetas y prosistas de la época. Por ello, como él afirmó que el garante lírico martiano recurre a las flores, donde sus colores tienen los semas de frágil, claro y perfumado que, en la tropología occidental, han tenido su historia; pues en cada época se las reutiliza y actualiza como tradición estética de belleza suma –la del alma– como lo especifican Aníbal González Pérez (1987) o José Olivio Jiménez (1993) y que también está en el estudio exhaustivo de Ivan Schulman (1970), en su obra *Símbolo y color en la obra de José Martí*; es decir con una intención positiva. Mas, cuando se usa este sentido asociativo o metafórico no se reconoce la carga *ilocutiva* o *perlocutiva*, donde su incidencia afecta psicológica e ideológicamente a aquellos que no cumplen con esta idealización –divinización–. Estas están en la realidad como representaciones silenciadas o marginadas, ya que la apariencia ha predominado, más que la esencia, aunque se propugne todo lo contrario; lo que nos sume a los hablantes en estas paradojas (Rama [1984] 2002): “¡Allí está! Cual fresca rosa, / blanco lirio<sup>74</sup> de la tarde, / sentado en el verde musgo, / yace tu

---

<sup>74</sup> Según el estudioso Jorge Camacho, las flores no fueron una exclusividad tropológica para imaginar el cuerpo femenino, sino que, en el Modernismo, estas también sirvieron para crear la imagen masculina (2001b; 2006a, 195). Lo que validaba aquella androginia de los cuerpos decimonónicos, que, al

Miguel, tu *ángel*, / la imagen de tus *delirios*; / la noche de tus afanes, / el *alma* de tus amores, / consuelo de tus pesares, / *pura* gota de *rocío*/ que al *blando* beso del aire / *casta* brotó de tu seno / convertida en Miguel Ángel.” (262-3; énfasis añadido).

Ahora, hay que referir que la utilización de las flores como marcador de lo femenino, en la tropología del XIX, pasó a ser empleada también para definir el alma del hombre, ya que su masculinidad, en ciertos casos, borró las fronteras de género, en especial, en lo que se ha signado como el homoerotismo; en palabras de Jorge Camacho, la androginia, que se ponderaba para resaltar el halo angelical y la calidad de seres especiales (2006a, 191). En un primer momento, este rasgo fue aceptado y se recurrió para definir al letrado y diferenciarlo del bárbaro. Alusión que está en la representación tomada por Facundo Sarmiento para apoyar su división “civilización y barbarie”. Mas, esta constitución también fue compartida por el *dandy*, que, en España, dio origen a la versión criticada del *lechuguín*, como lo ampliaré en el capítulo tercero.

Así, se ha creado una tropología eternizada, donde la niñez se relaciona con lo floral, fresco y puro, como lo escuchamos en el poema “A Micaela”, donde el niño es comparado a una “rosa” y a un “blanco lirio” (262) (Camacho 2001b).<sup>75</sup> Incluso, se ha convertido en un marco tempo-espacial anhelado, al punto de convertirse en un deseo *obsesivo* por conservarlo. No son pocos los textos artísticos y literarios que potencian esta creencia. Al punto que se la ha venerado como la única edad evolutiva humana; sin embargo, su excesivo ensalzamiento conlleva un desmedro a otra edad, la senectud, cuya existencia se la figura con pavor en el mundo estético y guarda criterios paradójales, como bien lo defiende Sylvia Molloy (2014, 119).

Ahora, esta misma representación dada a hijo, la utiliza en el poema de madurez “El padre suizo” (Ver Camacho 2006a, 135), donde con exclusividad retoma este tema para poetizar. Para referirse a estos cuerpos infantiles, usa la tercera persona, con un tono narrativo predominante. Aquí, elogia sus extremidades, en especial, sus *manos* (Schulman 1970, 171; Camacho 2006a, 138), en la que lo famélico y débil son los detonadores de ese sacrificio, que según la voz poética martiana es una liberación de las almas infantiles de esa coraza sufriente y sin terruño. El valor angelical e, incluso, protector de su asesino son los “ojos”, que se convierten en “estrellas / para guiar al padre [...]” (103).

---

aparentar ser puros, tendían a evitar la sexualidad, para ponderar lo angelical, ya que según esta simbología estos carecen de esa diferenciación.

<sup>75</sup> En una alusión no evidente, se deduce que el niño es comparado con una flor, por la presencia del sustantivo “mariposa”. Entonces, escuchamos: “¿Qué niño recién puesto en blanca cuna, / qué mariposa azul habrá que lleve / a ti este amor más claro que la luna / sobre un prado cubierto por la nieve?” (435).

Igualmente, lo alado se relaciona con las manos, metáfora muy frecuente en muchas voces poéticas, al punto de ser consideradas como símbolos en la voz martiana, cuyo empleo está detallado en el estudio realizado por Ivan Schulman (1970).

Otra alusión a hijos de una madre abstracta, la Patria, lo tenemos en los poemas, donde se refiere a los jóvenes mártires que han ofrendado su vida frente a un tirano que los aniquila para vencer los ánimos de una Patria en lucha. Puesto que:

El cuerpo de la mujer-patria, violada por un sujeto de su misma sangre sería pues otra forma de construir imaginariamente la nación y un intento de apelar a sus hijos a reivindicarla. Tal uso de la alegoría sexual no sería extraño si recordamos que el fusilamiento de los estudiantes de medicina marcó un hito importante en la lealtad de los criollos a la patria y en el desprecio que sintieron después por la metrópolis. De todo esto se deriva que sus hijos o su esposo (los hermanos muertos y vivos) deberían borrar la afrenta del acto sexual liberándola. (Camacho 2006a, 72)

Aquí, también podemos notar la obsesión por la juventud que se imbrica con la de la niñez<sup>76</sup>, ya que connotan el mismo sentido. Cuando potencia el cuerpo de estos hijos, reitera su estado de agonía, de cercanos a la muerte y de cadáveres. Desde esa representación “violenta” (Lugo-Ortiz 2010, 247), ellos ponderan lo valioso de sus almas y sus actos de benevolencia y perdón.

Estos cuerpos dolientes serían recurrentes en la tropología de la época (Amado Nervo, Silva, Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Según José Martí, Julián del Casal, Antonio Grillo, con un dolor impostado) y, mucho, en el autor Martí, ya que aluden al sacrificio y al dolor. Además, esta imagen de *ecce homo* Cristo como lo asevera Jorge Camacho (2006a, 95, 99, 104) está imbricada con aquella de héroe y mártir. El poema que tomaré para ejemplificar es “A mis hermanos muertos el veintisiete de noviembre”, mas, su representación está regada por varias líneas versales: “¡Así sobre tus restos mutilados, / así sobre los cráneos de tus hijos, / hecatombe inmortal, puso sedienta, / despiadada legión, garra sangrienta! / ¡Así con contemplarte se recrea! / ¡Así a la patria gloria te arrebató!” (294).

En sí, estos hijos simbolizan el *ethos* preferido por la voz martiana; ellos representan su virilidad loada, en la que prima lo altruista, ascético y heroico, libre de

---

<sup>76</sup> Permítaseme detener en esta construcción muy empleada en la época, donde a la edad infantil se la imbricaba con la madura, en un todo simbólico, pues en este todo se unía la sabiduría (alma) y la frescura de la infancia (cuerpo), en una *síntesis*; marcos imposibles de conciliar, pero que se los ideó estéticamente en la caracterización de la genialidad, cuya mítica existencia estaba determinada para los poetas –e intelectuales–, ya que ellos eran seres supra humanos; recurso vigente desde los griegos en la personificación del *púber sénex*.

cualquier deseo heterosexual, amor ágape –sentir hacia el prójimo sin ningún interés–. Por lo tanto, dentro de su narrativa de proyecto de nación, son considerados como sus ayudantes; pues los hace hablar desde más allá de la muerte. Sus metonimias ponderadas no solo sirven para inscribirlos dentro de su poética, sino que cumplen de modelos para persuadir a los lectores que se sintiesen identificados con estos sujetos del enunciado.

### *La voz poética como hijo*

Cuando hace uso de este garante para sí, lo canaliza en el poema “A mi madre” (261), que pertenece a sus poemas de juventud. El texto es un regalo lírico por el cumpleaños materno, así lo aclara el yo lírico; sin embargo, no solamente describe a esta figura, sino que hace lo mismo con la suya. En esta me voy a detener, pues nos devela los rasgos perdurados para la voz poética; en este añora el cariño de la madre.<sup>77</sup> En consecuencia, a través de esta configuración, nos hace un cuadro de sí, donde mezcla lo estético con lo experiencial para la voz poética.

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

---

<sup>77</sup> En esta voz poética, la inscripción utiliza la pareja dicotómica, entonces para la comprensión de la del hijo, su complemento será la de la madre; esta imagen tendrá tres variantes: una madre asumida como propia, una madre dolorosa, reivindicada e idealizada (Micaela, Magdalena –la bíblica–, la Patria) y una madre “fea” (la que abandona y enturbia el alma de los hijos). Igualmente, en “Rosilla nueva”, la metáfora está dada hacia el hijo (84-5). Asimismo, en esta aposición, el antecedente es un niño: “Que en blanca fuente una niñuela cara, / flor del destierro, cándida me brinda,” (93).

tu lado no siento ir, / por tus *caricias* arrobadoras / y las *miradas* tan seductoras / que hacen mi *pecho* fuerte latir” (261; énfasis añadido).

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

Así, si nos detenemos en las menciones de su cuerpo masculino de forma explícita hecha en este poema, notaremos que estas reflejarán la añoranza del cariño y las caricias maternas; estas metonimias de su físico luego son una recurrencia en su poética: “pecho”, “frente”<sup>78</sup> o “cabeza” (“corona” según Schulman 1970, 180) y, pragmáticamente, las relaciono con funciones humanas sociales, que han estado tanto en lo cotidiano como en la herencia tropológica; a su vez, en esta voz adquirirán otros sentidos más próximos a lo simbólico.

Si consideramos que estos puntos del cuerpo además tienen un valor periférico, entonces, la relación con un marco conceptual los hace adquirir una intención metafórica de escape de lo material, pues alargados proyectan la imagen de ascensión, replicada por esta voz para referirse a la parte anímica encomiada (lo puro-angelical). Luego se incluye “manos”, “hombros” en metáfora que dan la idea de sufrimiento, cuya relación semántica está desde la tradición griega –el dios Atlas, Prometeo, Sísifo u Orestes– y colaboran en la marcación de un sentir; estos se inscriben en el paradigma de lo puro y casto, que es trabajado para denotar una condición humana ético-moral de “perfectibilidad” para el hombre como lo defienden muchos estudiosos (Camacho 2013; Díaz Quiñonez 2003; Pujol 1989; Jiménez 1993; Morales 1994, 146; Schulman 1970) como generalidad, ya que era la tradición en ese marco conceptual del XIX.

En un escrito posterior, “Mi madre, –el débil resplandor te baña” (277-9), un poema incluido en aquellos escritos en España, la voz poética y la evocación de la madre son configuradas y afectan el *pathos* del lector o lectora, que se identifica con este rol social y familiar de hijo o hija. Aquí, recurre a un diálogo muy íntimo, donde sus confesiones develan la existencia de un tiempo anterior añorado –el antes de la iniciación

---

<sup>78</sup> Esta parte está relacionada con la inteligencia y el poder de iluminar, por ello, se la relaciona con la luz e iridiscente; en este yo lírico tiene varias reiteraciones tanto para sí como para otros sujetos del enunciado.

de su masculinidad, la partida– y uno presente-venidero (encarcelamiento y lucha heroica). Este último está signado por el dolor y el vacío o ausencia; mientras que el primero lo está por el amor. Para recalcar esta idea, persiste un juego emotivo con estos dos planos, donde se contraponen espacios, objetos, circunstancias, actitudes...: “No trinan como allá los pajarillos, / ni aroman como allá las frescas flores, / ni escucho aquel cantar de los *sencillos / cubanos y felices labradores*;— / ni hay aquel cielo azul que me enamora, / ni verdor en los árboles, ni brisa, / ni nada del Edén que mi alma llora / y que quiero arrancar de tu sonrisa.—” (279).

En este poema, los sentimientos impostados son constantes con poca diferencia entre las primeras y últimas creaciones líricas. Estos son el amor y el dolor, asimismo, el respeto y el servicio, lo que retratan un comportamiento determinado para la voz poética; es decir, develan el propósito de demostrar su alma pura que alberga ese sentimiento: uno que idolatra, ya que va de un “yo” a un “tú”,<sup>79</sup> con un sentido de veneración como lo asevera Louis Pujol (1989, 14). Es lo reconocible bajo la idea de amor filial. Incluso, la dependencia a este cariño es el cual le daría fortaleza para superar el dolor y reconocer para sí una meta: luchar contra lo inicuo, que es lo recordado en su figura pública (Morán 2014).

Entonces, a través de esta evocación, podemos escuchar una estética cimentada en una cosmovisión vigente desde antes del XIX, en la cual el valor dado al alma supera al del cuerpo. Por eso, se emplea una simbología adaptada a este marco semántico, la cual aparece ya consolidado y es constante en la poesía posterior. Por ejemplo, lo cromático diferencial, blanco para lo positivo y oscuro para lo negativo; lo etéreo y estelar para lo sumo, lo rastroso y terrenal para lo somático de la vida humana, *duplicidad* y analogía recalçadas por algunos estudiosos, por ejemplo, Jorge Camacho (2006a, 92), Ivan Schulman (como “estelar” 1970, 663) o Carlos Javier Morales (1994, 58).

Es decir, se usa una escenografía con los marcos heredados desde los siglos anteriores para la tropología alusiva para referirse al ser humano compuesto por dos planos, donde el alma sujeta y controla al cuerpo: lo animal que lo aleja de lo divino, de lo racional o civilizado (Espósito 2011, 9); clasificación ponderada dentro del sistema dicotómico relativo a “la filosofía occidental” (Derrida 1997, 31). Esto es una recurrencia en toda su poesía y da origen a todas las metonimias, metáforas, antropomorfizaciones y,

---

<sup>79</sup> Aquí, su interés no es poseer al objeto, sino mostrarse sumiso, igual que un esclavo, que requiere de ese objeto para continuar viviendo.



hasta, el *bestiario* creado. Lo que nos permite reconocer su “individual cosmovisión” (Morales 1994, 38), donde no hay búsquedas sino aseveraciones y definiciones.

Asimismo, en otras líneas versales, la voz poética también se inscribe como el hijo de la Patria o del pueblo, así lo explicita en estos versos de madurez, donde emplea la tercera persona para hablar de sí: “Oculto a mi pecho bravo / la pena que me lo hiere: / el hijo de un pueblo esclavo / vive por él, calla, y muere” (169; énfasis añadido).

A la par, para sí, también, hay la utilización de un cambio de madre; así pasa de ser hijo de una madre real por una madre universal, la Patria; entonces, escuchamos este poema,<sup>80</sup> que es una producción de sus primeras poesías: “En ti encerré mis horas de alegría / y de amargo dolor; / permite al menos que en tus horas deje / mi alma con mi adiós. / Voy a una casa inmensa en que me han dicho / que es la vida expirar. // La patria allí me lleva. / Por la patria, morir es gozar más. (269). Incluso, aquí hace un parangón con “la madre real”, donde cambia la una por la otra, que pasa a ser “un suplemento” de otro suplemento” (Derrida 1997, 197). También se perfila ya un carácter patrio, que será el cimiento de la imagen de héroe con la cual se lo reconoce históricamente.

Ahora, el poema donde ha quedado plasmado, en la memoria latinoamericana, su *ethos* (comportamiento) de hijo no solo de una madre, sino de una Patria; es decir, su imagen mítico-heroica es en “Yugo y estrella”, poema de madurez, donde es la madre quien lo inscribe como un ser único y al servicio de la humanidad. En esta inscripción de hijo, la voz lírica potencia el camino para conseguir la virilidad deseada; por ello, en su respuesta dada a la evocación materna, pondera su papel de dador de luz, además, su sino es la muerte temprana; es decir, un halo místico, recurso muy empleado por los poetas, que se veían a sí mismos igual que seres nacidos antes de su tiempo o con la reflexión de la adultez: “Viejo nací” (254),<sup>81</sup> que tendía a inscribirlos a la par de un profeta (Camacho 2006a).

En consecuencia, aquí, su figura es la del niño –nazareno–, embestido de una sapiencia mesiánica, listo para cambiar el mundo venidero; cuestión que ya lo había aludido y que además tiene paralelismo con las propuestas de Emerson y los románticos (Camacho 2006a, 52). Pues:

la figura del niño, como también demuestra M. H. Abrams, implica un patrón teológico. Al recobrar el adulto la frescura infantil logra restaurar, como un nuevo Adán, la

---

<sup>80</sup> Una oblación de su cuerpo está en “¡Mi cadáver al fin, patria adorada, te servirá ya que no te pude servir! / Así seré sustento de tus hijos” (250).

<sup>81</sup> Así leemos esta misma figuración en los versos de poetas posteriores: Aurora Estrada i Ayala, César Dávila Andrade.

experiencia prístina del Paraíso: «Si no os volvéis y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos». (Mateo, 18: 4 en Santí 1984, 818)

Por eso, en la *poiesis* de muchos autores del XIX, incluyendo a José Martí, el niño es el germen de un proyecto, en especial, aquel que no solo conoce su tiempo sino la realidad de sus países y del mundo: su consigna es ser el guía del “hombre natural”. Su recurrencia es constante en muchos versos; de igual manera pasa con las metáforas que emplean al niño de elemento evocador. Por ello, la refracta y elogia, en especial, cuando desea poner hincapié en un estado puro y casto para sí, entonces, el niño aparece cerca o en los brazos, o compara algunas partes de su cuerpo –manos– con las de esta imagen para resaltar lo angelical, así escuchamos: “Es de inefable / amor del que yo muero, — del muy dulce / menester de *llevar*, como se lleva / *un niño tierno en las cuidadosas manos*, / cuanto de bello y triste ven mis ojos.” (98; énfasis añadido).<sup>82</sup> “—¡Ha de ser, ha de ser como quien toca / la cabeza de un niño!—” (143). Incluso, resalta el cariño del niño hiperbólicamente, cuyo beso lo sentirá aun luego de su muerte: “Un niño, de su cariño” (481). “En la creciente oscuridad: resbalan / sobre las crestas erizadas, como / chispas de luz, las almas de los niños” (481).

### *El hijo propio*

Así, cuando el garante lírico se refiere a la imagen del hijo propio despliega una riqueza expresiva inigualable y se convierte en el centro de su poetizar, al punto que le dedica un poemario completo –*Ismaelillo* (1882), ya aludido–. Es tal su obsesión que hay poemas no incluidos en aquel texto, pero que obedecen a esa misma temática y han quedado como parte de otros poemarios, por ejemplo, en *Versos sencillos*, en la estrofa: “Oigo un suspiro, a través / de las tierras y la mar, / y no es un suspiro, –es / que *mi hijo* va a despertar” (168; énfasis añadido) y en su poesía dispersa y editada póstumamente. Así, podemos leer en el poema “El pecho lleno de lágrimas” (398), la voz poética se describe similar a un sobreviviente, donde sus “flacos brazos” ya no tienen “brío” y, entonces, rememora la imagen de su hijo, imbuido del poder de consolar, que lo asiste incorporadamente; por ello, contesta su pregunta: ¿A quién volveré los ojos? Aquí, la respuesta que anula esa pregunta retórica, pone al hijo ausente como el motor de vida:

---

<sup>82</sup> Ejemplo también usado en las feminizaciones, para ponderar el amor filial sobre el erótico.

“¡A mi hijo!”. Es su presencia que mueve el espíritu del padre para luchar contra la pasión erótica-mortal, sintetizada en “dos brazos mórbidos / a enlazar mi cuello frío” (398).

En otros poemas resalta la calidad de hijo y la del “niño” salvador, entonces, leemos: “Bien solitario estoy, y bien desnudo, / pero en tu pecho, oh niño, está mi escudo (“¡Oh nave, oh pobre nave!”). En una bella metáfora de la vida, vuelve a incidir en el poder del hijo: “Y yo, en medio a la obra muerta, / vivo, de mi hijo en las alas! (“A bordo”); idea similar está en “¡Bien vengas, mar! / te espero altivo; si mi barba toca / tu ola voraz, ni tiemblo ni me aflijo: / alas tengo, y huiré: ¡las de mi hijo!” (221-2).

En “¡Amor! Oh: sí tú eres” (522), el niño propio, incluso, es el vencedor de Cupido, que tienta a la voz poética con el deseo y el Amor carnal, pero el rechazo se da cuando el yo lírico, le asevera “Yo tengo ahora / otro niño, niño—... En consecuencia, este libro es un mensaje para el niño futuro, aquel que salvará al mundo y que “es el refugio del padre” (Santí 1984, 816). A su vez, esta idea es retomada por Camacho cuando analiza la relación bíblica y el símbolo del desierto, donde según este estudioso, “el poeta se siente excluido y marginado” (2006a, 26, 159). Aquí, añadiría que se sentir es el que le hace abogar por la imagen mesiánica del hijo, cuyo destino era comandar al “hombre natural”, pues estaba en el proceso de convertirse en la “inteligencia superior” (Martí 2012, 337).

Aquí, la preocupación de la voz poética es delinear la imagen amada de un hijo ausente (Camacho 2006a, 26), cuya evocación es el detonador de sus sentimientos de amor y fortaleza, ya que recurre a la simbología mesiánica del niño: tópico muy utilizado en el XIX. Esta misma idea la reitera en un fragmento no incluido en poemario alguno: “¡Hijo soy de mi hijo / él me rehace!” (69). Igualmente, este vocativo está en otro poema de publicación póstuma: “¡Hijo! —¡Como las hojas de los árboles / al sol que nace con amor se vuelve,— / las fuerzas todas de mi vida piden / amparo a ti!—” (390).

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

Este eventualmente es cercano a lo que la voz poética concibe como el germen de la Nación futura con todos los aprendizajes necesarios para ejercer de guía o líder y que yo lo he relacionado con las cimientos de un plan por crear a un ciudadano particular; este, pocas veces, ha sido mencionado por la crítica, pues han apartado a la lírica de este

anhelo fundacional. Este “hijo”, que es el poseedor de la “inteligencia”, es el mismo retomado en “Nuestra América” y es aceptado por el “hombre natural”: luego de ser *asimilado* a una educación, que lo *evolucionaría* hacia un nivel “superior” (Martí 2012, 337), donde estaría aquel que solo tiene la metonimia de la *cabeza* y que sería el dueño del saber necesario para guiar a las nuevas naciones.

En este punto, no concuerdo con Cintio Vitier, quien ve a este “hombre natural” como la figuración del que gobernaría el futuro de América Latina, el indígena (1982, 87), ya que, si se lee en otros párrafos de ese mismo texto, el aprendizaje de las realidades de cada país, sería una labor de aquellos que las dominaban, es decir, para aquellos que son denominados como el “criollo exótico”, pero que por ese anhelo de ser más europeos que latinoamericanos (Morán 2010), vivían una *evasión* de sus realidades y un gasto desenfrenado en lujos. En este *guía necesario* persiste una *presencia* con la inscripción de la “inteligencia superior”; este sería el que lideraría a ese otro, considerado como “natural” y que no se ocuparía de las labores próximas a la tierra ni a la producción manual; igualmente, el “hombre natural” no era el receptor necesario de ser persuadido para mejorar (Camacho 2013a).

Esta intención por el “perfeccionamiento” recaía en el guía, por eso, el lector o interlocutor atemporal del garante lírico martiano tiene una clase y una raza, además, de su poder de leer los signos. Esta proximidad con las esencias –el saber– no solo la propagó en la prosa, sino en la poesía, ya que, esta formaba a los que persuadirían a los pueblos. Su lema entonces era abogar por este tipo de escritura; por eso afirmaba:

¿quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes tan cortas de vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida. (Martí 2012, 276)<sup>83</sup>

Volvamos a la imagen del hijo propio. Si nos detenemos en su representación, este sujeto del enunciado demuestra una vitalidad suma; si recordamos la alusión a los otros hijos plasmados en esta lírica, todos estaban en agonía y muchos muertos; pues ese estado

---

<sup>83</sup> “Esta función utilitaria o didáctica de la literatura reaparecerá más tarde en su defensa de la poesía en su famosa crónica sobre Walt Whitman y gracias a esta función ajena completamente a la estética que le atribuye al texto, el escritor puede colocarse a modo de conciencia pública en el seno de la sociedad y llegar a ser un “doctor de almas”, según la frase de Enrique Rodó, capaz de aconsejar correctamente lo que era más importante hacer en cada caso” (Camacho 2013a, 206).

potenciaría el dolor y el amor, dos sentimientos imbricados que encomia la voz poética para el perfeccionamiento humano –su existencia– como lo aseveran Carlos Javier Morales en su obra imperdible *La poética de José Martí y su contexto* (1994) y, también está en el de Ivan Schulman (1970). Más cuando se refiere a este hijo, el yo lírico derrocha belleza en lo corporal y espiritual,<sup>84</sup> porque le prelude un futuro fundacional.<sup>85</sup> Por lo tanto, su cromática no deja los colores claros e iridiscentes. Debo añadir que, para Jorge Camacho, el sol y el agua se convierten en los coadyuvantes de esta metaforización, que hace que el cuerpo del poeta “rena[zca] por la acción purificadora” de ambos (2006a, 27). Así crea las metáforas tanto con flora como fauna, que en la simbología tradicional occidental está relacionada con los sentimientos castos y axiológicamente elogiados; así tenemos estos versos: “Tiene guedejas rubias, / *blancas guedejas*, / por sobre el *hombro blanco* / luengas le cuelgan. / Sus ojos parecen / *estrellas* negras: / *Vuelan, brillan, palpitan, / relampaguean!*” (59; énfasis añadido). “Un *niño* que me llama / *flotando* veo.” (62; énfasis añadido). “Sus dos *pies frescos!* // [...] // sus *pies pequeños*, / dos pies que caben / en solo un beso!” (63; énfasis añadido). / “*Brilla* el plumaje / que baña en *áureas tintas* / su *audazsemblante*”. (67; énfasis añadido).

Asimismo, los espacios ya no se refieren a los de las idealizaciones, donde lo campestre procuraba una naturaleza idílica y solo existente en los textos, pues, en la realidad, la Naturaleza estaba para temerla; por lo tanto, para aniquilarla y dominarla a través de la explotación defendida en las “sociedades modernas” y capitalistas-“liberales” (Camacho 2006a, 27, 154; 2013, 226). En este poemario, la escenografía tiende a preferir los lugares cerrados y en el hogar, es decir, aquellos que han sido signados como

---

<sup>84</sup> Lo del predominio de la imagen del hijo, del niño barón, también lo considero como otra forma de contra discurso, ya que, al poner hincapié en la importancia de esta figura, se está vendiendo la idea que esa etapa de la vida es la valorada e indirectamente, se deja en la marginalidad a las otras. Incluso, se vuelve a lo del género, pues en *Ismaelillo*, el “rey” es el hijo, que es “blanco y rollizo”, –no hay mención de una hija–, además el padre es “rehecho” por el hijo, “hijo soy de mi hijo” (69), cuestión que rompe con lo natural; entonces, hay dos formas de discriminación: por edad y por color de la piel, xenofóbica. Hoy en día somos testigos de la exclusión de los ancianos de ciertos espacios comunicativos, lo que perjudica su participación y consideración en el ámbito social.

<sup>85</sup> Si tomamos esta imagen del niño, este difiere de aquel usado en sus *Crónicas* y dadas a otra clase social, la indígena. Para el indígena está una ubicación victoriana, donde su ser estaba en un estadio primitivo –casi salvaje– de la civilización humana, por lo tanto, estaba necesitado de crecer y llegar a la adultez. Para ello requería de un “padre caritativo que le trajese la bendición de la civilización” (Camacho 2013a, 21). Este argumento era el defendido en el XIX y originó el “paternalismo” y la “infantilización” de algunas razas; este presupuesto era defendido tanto por el positivismo como el liberalismo. Aunque el primero no abogaba por ese mejoramiento que sí lo creía el otro. Si notamos estas dos perspectivas sobre la niñez coexistían, mas, la una era defendida en la estética y la otra servía para regir las relaciones humanas y sociales: lo real versus lo idílico como asevera Sylvia Molloy en su artículo “Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman” (2012).

femeninos y que resaltan la intención paterna por educar a su hijo y ser activo en ese ambiente para desbancar a la mujer.

A la par, esta invención del hijo u obsesión por presentarlo y representarlo,<sup>86</sup> le hace convertirlo en “su musa” y así romper con una tradición simbólica venida desde los griegos, donde este personaje era femenino, abstracto y estético (Peluffo en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 290). Entonces, escuchamos una nueva construcción: “¿Mi musa? Es un diablillo / con alas de ángel. / ¡Ah, musilla traviesa, / qué vuelo trae! // [...]// Ven, y de beso en beso / mi mesa asaltes:— / ¡Pues esa es mi musilla, / mi diablo ángel! / ¡Ah, musilla traviesa, / que vuelo trae!” (64-9).

En sí, es tal la veneración y las constantes demostraciones de cariño a este garante que, muchas veces, es evocado como fuente de fuerza y lucha. Así lo explicita en “Amor errante”, donde a partir del vocativo “hijo” enumera un sinnúmero de hipérboles que cumpliría para acercarse a este y, así, alejarse “de los gusanos de las ciudades” (73).<sup>87</sup> Incluso, esta presencia le lleva a personificar a la muerte y hablar con ella en “Canto de otoño”: “¡Cesa! ¡Calla! ¡reposa! ¡vive!: ¡el padre / no ha de morir hasta que a la ardua lucha / rico de todas armas lance al hijo!—” (102). Su amor hiperbólico aun lo trasluce en actos de trastrocamientos, agrediendo el orden lógico; esto lo idea, cuando lo hace su amo, o con más incidencia cuando acentúa la pérdida de la masculinidad y se compara – o adquiere– características femeninas (Díaz Quiñonez 2003, 274). Así lo ha expresado Jorge Camacho en estudios previos (2001) y los continúa ejemplificando en sus textos posteriores con más aportes a la investigación del tema: “esta ‘frustración’ proviene justamente de la tensión irresuelta que hay siempre en Martí entre la prohibición y la transgresión: entre mantener la compostura sentimental o verse como un “eunuco” si se queja o si se rinde a los brazos de la mujer seductora (2006a, 89).

En sí, el garante lírico nunca pierde su virilidad: “Si se me queja,— / cual de mujer, mi rostro / nieve se trueca:” (60) . Igualmente ocurre cuando, como dice Sylvia Molloy:

Entre los dos focos de amor masculino, opuestos pero reversibles –el Hijo y el Padre–, la primera persona opera como *shifter* lingüístico e ideológico, asegurando la relación y a la vez subvirtiendo su rigidez, actuando de padre para el hijo y de hijo para el padre, convirtiendo al hijo en padre y al padre en hijo. (2014, pos. 1336)

---

<sup>86</sup> Siempre demostrará una predilección por este texto. Así lo dejó escrito en su nota testamentaria a su amigo Gonzalo de Quesada y Aróstegui: “Y de los versos podría hacer otro volumen...” (Martí en Morales “Prólogo” 2013, 34)

<sup>87</sup>La ciudad tiene un sema negativo en esta voz poética, que añora la naturaleza idílica.

Por lo tanto, si nos detenemos en este símbolo, es la cimiento de lo que es en “Nuestra América” la mente “superior”, a la que respeta el “hombre natural” (Camacho 2013a); es lo que propongo como interpretación, ya que este obtiene los rasgos para ser un héroe que lucharía luego que el padre no esté; es la función política que resalta Sylvia Molloy (2014, pos. 1336). Es decir, es el Adán o Jesús –héroe mesiánico– que propone para su República.

### **1.2.5. El amante *purus*, admirador, galán, amante provenzal o cortés, amado y esposo**

Para el siglo XIX, la concepción del amor estaba ya signada por las herencias textuales venidas de Europa. Son tres las fuentes para este sentimiento, aunque estas conservan rasgos de derivación con la primera. Uno está en la tradición grecolatina; aquí primaba el presupuesto platónico, donde el amor loado era aquel que infundía el deseo por alcanzar las ideas –las *presencias*–. En esta la percepción de los sentidos solo eran el camino para la consecución de esa búsqueda incansable que desarrollaba el alma; aunque, para representar esta alegoría también se recurría a la relación en parejas, es decir, creó la relación de amante y amado.

El amante era aquel que localizaba una carencia en sí e iniciaba la búsqueda del poseedor que aquello que sin certeza intuía que lo *deslumbraba* o lo completaba. Aquí el objeto amado representaba otro diferente; pero cuando ese “tú” se convertía en parte de ese que manifestaba su deseo. Entonces, perdía esa diferencia para convertirse en el complemento de ese “yo” (Pujol 1989; Bosch *et al.* 2013). Era un acto de asimilación para formar la ansiada unicidad. Recordemos el relato de Aristófanes en *El banquete*. En consecuencia, el trabajo para el amante era su eterna búsqueda, pues el acto de encontrar y conseguir aquello amado, era lo que le daba la calidad de vivo (Bosch *et al.* 2013, 146).

En cambio, el amado se definía como el poseedor de algo que lo hacía deseable, pero que ignoraba en qué radicaba eso poseído. En la tradición griega sobreviviente en los diálogos platónicos, el ser amado y amante, en su calidad recíproca tenía un gran valor, porque esta correspondencia se manifestaba como un dar y recibir –enseñar y aprender–, ya que lo erótico tenía su asociación con lo pedagógico (Bosch *et al.* 2013, 147). Asimismo, si se daba la vida por el otro, entonces, alcanzaba un sitio honroso ante los dioses; es decir conseguía esa trascendencia.

Ahora, según esta relación amorosa, los griegos determinaron la existencia de algunas formas de expresarlo. Así, el *eros* era cuando el nexo tenía más relación con lo volitivo. Otra forma era el *storgé*, representado cuando el *pathos* era dicho bajo una línea fraterna, es decir, de hermandad comprometida, donde no siempre intervenía lo sanguíneo, sino que se creaban lazos de igualdad y correspondencia, para constituir una homogeneidad de almas (Bosch *et al.* 2013, 37), donde indirectamente – inconscientemente– se validaba lo del género, la raza y la posición social. La relación filial (*philia*), que tomaba la dependencia sanguínea, pero con la concepción de que había un *cabeza de familia*, que ejercía el poder, ya que era el único que podía llamarse persona y determinar quiénes eran hijos legítimos y primogénitos (Espósito 2011; Derrida 1998, 177). También había aquel demostrado a los otros, *agapé*, que se imbricó con la definición cristiana de caridad y que reflejaba un afán altruista y al servicio de la humanidad, sin espera de retribución; manifestado por el amor a la patria, que estaría más relacionado con la figura del héroe, mártir o santo.

La otra fuente era la proveniente del Medioevo, donde el amor provenzal daba las directrices de esa práctica, ya que, los cantores o trovadores –de ahí también “amor trovadoresco”,<sup>88</sup> “caballeresco”,<sup>89</sup> amor cortés– idealizaron u objetivaron en sus poemas o expresiones líricas a una imagen femenina.<sup>90</sup> En “estos primeros versos ya se dibujan los grandes temas [...]: la dama, los caballeros, las armas, los amores, la cortesía y las proezas” (Bartra 2011, 197). Así, aquí lo erótico se transformó de lo concebido en la tradición griega; es decir, pasó de ser un halo de unión indispensable para cada acto de creación y procreación, para convertirse en un suplemento de un sentir idealizado, que hacía de la exacerbación de los anhelos y sentires amorosos la meta antes que la consumación. En esta concepción, el “morir por el objeto amado” (Bauzá 1998, 78) de los griegos como el valor sumo elogiado por los dioses adquirió un sitio importante; este fue modificado para hacerlo el fin necesario para esta relación; por lo tanto, para la vida humana, cantada en los textos. Este imaginario amoroso cumplió con intensificar el

---

<sup>88</sup> Esta misma representación fue retomada en la épica caballeresca, donde el centro es el caballero, es decir, el héroe, por lo tanto, la narrativa reitera eternizando esa escenografía donde existe un rol para cada garante. Un ejemplo de ello, lo tenemos en la primera novela, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* del español Miguel de Cervantes, donde este proceso de idealización transmuta a la real Aldonza Lorenzo en la divina Dulcinea del Toboso.

<sup>89</sup> Aunque con este no solo se obtiene el “amor purus”, sino también el “impuros”, sin embargo, se busca un equilibrio donde el hombre decide mantenerlos de ese modo.

<sup>90</sup> Esta era una mezcla entre la imagen de las princesas feudales –clases altas–, la virgen María y la tradición grecorromana. Esta suplantó a la mujer real que fue silenciada y borrada; pues esa idealización o *divinización aparente* le quitaba calidad ontológica y cualquier derecho de persona dentro de la narrativa *logocéntrica*.



parámetro heterosexual, donde se ponderó un imaginario relativo a una constitución corporal; es decir, se filtraron deseos *irreales* referentes a una raza, edad y clase.

Según Esperanza Bosch (2013) y María Cinta Montagut (2015) esta creación – sintetizado en *De amore* de Andreas Capellanus (siglo XII)– obedecía a un ardid o juego masculino,<sup>91</sup> que en sí era una *prueba* para el hombre ante otros hombres, pues exaltaba hiperbólicamente su *supuesto* sufrimiento –donación de la vida misma– y la habilidad persuasiva –capacidad intelectual y retórica: “magnetismo”– con la cual trataba de doblegar a “su señora” o “ama”, a la cual se la divinizaba (Montagut 2015, pos. 940). Igualmente, se creó la imagen de víctima y para los hombres subyugados por lo erótico como victimarios. Recordemos los libros de caballería, donde esta imagen se propugnó. Asimismo, la ironía que se da en la obra cumbre de la literatura castellana, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y Saavedra. Sin embargo, esta construcción se convirtió en un aprendizaje arraigado como verdadero.

Así, este amor provenzal, donde cada uno cumplía una idealización heterosexual, tendía a un amor puro. Este exacerbaba el sentir de los amantes para buscar la muerte por el bien amado y por eso fue relacionado con los presupuestos románticos, debido al halo fatalista y de imposibilidad de estar juntos. Aquí, la idolatría hacia la muerte generó lo que, luego, se conocería como el “amor romántico”, que, en sí, tergiversaba el presupuesto de estos artistas y escritores, porque, su esencia individual y reflexiva sobre la vida se desvaneció en pro de esa otra metonimia. En esta época, también se recurrió al par víctima / victimario, textualizado con la imagen del Don Juan (82, 334) o la de amo / esclavo (Derrida 1997, 223).

Todas estas percepciones sobre el amor se mezclan en la producción posterior a ese siglo y creó una narrativa para su cimentación. Lo constante y reiterado es la conexión heterosexual, donde las formas presencia / ausencia; activo / pasivo; hombre / mujer; victimario / víctima, continuarían con una reiteración de las relaciones complementarias –desiguales–; ya que, este sentimiento –socialmente divulgado–, en su génesis, ha estado focalizado desde aquellos que han edificado el marco simbólico y se han colocado como *dueños*, replicando una “violencia simbólica” (Bourdieu 2000, 50). Es decir, ejercen la acción de activos, ya que son los únicos que *han podido* sujetar al cuerpo con la razón y

---

<sup>91</sup> Era una distracción –forma de violencia psicológica– para la dominación, creada por el pensamiento *logocéntrico*; pues, esta “dama” debía ser casada y no podía corresponder a los sentimientos del “amado” –virtud o “amor purus”–; entonces, esa imposibilidad de concreción carnal fue lo loado. En sí, la mujer era un objeto –algo inalcanzable– para probar al hombre (Bosch *et al.* 2013).

no dejarse –según ellos– dominar por lo somático o todo lo considerado perteneciente a este *mundo*. Luego está fundamentado para que sirva a unos fines: la reproducción de la especie, concretamente, la del *cabeza de familia* (Espigado Tocino 2016, 2096 de 4668). Asimismo, la dependencia y el “servicio” incondicional –“honra”–, eterno y no remunerado o recíproco del par *vicario* (Derrida 1967; Bosch *et al* 2013, 34, 286; Bourdieu 2000, 133, 135).

Es así como, el amor se convierte en un “mito erudito” imperante desde el momento o “proceso de socialización” y simbolización (Bourdieu 2000; Bosch *et al* 2013, 24, 140); está inserto, consciente e inconscientemente en la representación hegemónica del cuerpo, para la inscripción social del ser humano como ciudadano o persona regida bajo un sistema. Además, se espera un comportamiento (*ethos*), que inscribe una forma corporal y racial para el hombre (Espigado Tocino 2016, 2096 de 4668).

Por eso, la explicitación libre de este deseo está *innata* para el hombre y la limitación, pasividad y fidelidad eterna, para el par considerado como *suplemento* o *subsidiario*.<sup>92</sup> (Derrida 1997, 200). Incluso, la transgresión de esta regla punitiva invalida a la última al punto de disponerse de su condición y de su vida-cuerpo –anormal o antipersona–. Es lo que bajo el lente feminista se denomina como “la coartada del amor”, que ha devenido en la “violencia de género” para nuestros siglos XX y XXI (Bosch *et al* 2013, 143); puesto que, diferencialmente, crean subyugaciones para el rol de mujer como lo dicta el paradigma *logocéntrico*, como lo ha propuesto Jacques Derrida, cuya herramienta trato de imbricar en mi trabajo.

Así, en la reactualización realizada en las alegorías del XIX, se naturalizó, pues creó una exacerbación del amor; aun, con este actuar, se ponderó una inscripción hegemónica tanto para hombres como mujeres en pro de una sociedad fundacional. Aquí se acentuaba (poder) la masculinidad –o virilidad en el caso martiano–. Este *ethos* es el cual perdura y se recalca hoy como una narrativa o “una economía de intercambios simbólicos” no impugnada (Bourdieu 2000, 60). Ya que, igual que “[l]a perversión

---

<sup>92</sup> “Licencias para el amor romántico según el género: “mediante la socialización diferencial, niños y niñas, hombres y mujeres han aprendido tradicionalmente a entender y a vivir el amor de manera desigual, asumiendo en relación con él posiciones diferentes: las mujeres, mayoritariamente lo concebirán como entrega, incluso como renuncia o sacrificio. Por tanto, se esperará de ellas que den, que ofrezcan al amor su vida (y que encuentren al amor de su vida). Serán la princesa dormida a la que el beso del príncipe despertará, la joven indefensa a la que el valiente guerrero protegerá, la alocada jovencita a la que el hombre sensato salvará... En definitiva, serán para otro, y se deberán a ese otro.

Por otra parte, los varones han sido tradicionalmente socializados (con relación al amor) para recibir; puesto que son ellos los que eligen, protegen y salvan a su compañera (el príncipe, el guerrero, el salvador), qué menos entonces que esperar de ella obediencia y sumisión: la princesa debe ser salvada y la firecilla domada”. (Bosch *et al.* 2013, 298)

consiste en preferir el signo [...]. Pero esta economía aparentemente egoísta funciona también dentro de todo un sistema de *representación moral*. La culpabilidad rescata al egoísmo” (Derrida 1967, 200; 1967, 224).

En resumen, esta es una manera de someter los cuerpos al mayor, el social; así se domina tanto al que ejerce de sujeto como a las otras dependientes, con un convencimiento respaldado en un supuesto orden natural-biológico “sexualmente ordenado” (Bourdieu, 2000, 118; Butler 2007); cuestión que paradójicamente es el argumento para las sociedades que defienden lo trascendental. Lo que devela las contradicciones insertas en el discurso del mismo sistema, que aparentemente defiende lo inmaterial y metafísico, pero no puede deslindarse de lo corporal para justificarse.

En el caso de la voz poética analizada, el amor plasma lo vigente en ese siglo, donde se imbrican las concepciones antes descritas y cuya narrativa no es discutida, sino defendida. Así, hay líneas versales donde prima el amor filial y fraterno; igualmente, el amor al conocimiento y el amor ágape, incluso, el amor erótico, ya que, para esta voz lírica, este sentimiento es parte sustancial de la existencia humana. Recordemos que este pensamiento está ya en la cosmogonía griega, cuando se crea a *Eros* como fuerza de unión para activar a Gea y a Urano (Bauzá 1998, 18).

En consecuencia, en su figuración, la voz poética martiana recurre a la concepción platónica –cuando piensa en la unión con el Uno– y en el presupuesto cristiano –al emularse por el prójimo– (Camacho 2006a, 173). No puedo especificar que la expresión de cada uno de estos amores esté determinado a un poemario, pero sí tienen relación con el tipo de garante elegido para impostar, por ello ese ha sido el análisis que he elegido. Caso único ocurre con el poemario *Ismaelillo*, donde el amor filial son el *leitmotiv* en todos los poemas, pues es aquí donde predomina la configuración tanto del hijo como de la imagen del padre.

Ahora bien, como este sentimiento de amor hace que la voz poética tome un sitio como activo; es decir, como amante, entonces he clasificado su imagen construida (cuerpo y comportamiento –*ethos*–), según ciertas variantes manifiestas, que lo hacen presentar algunas diferencias: entre estas está el momento de enunciación, la relación con el objeto amado y la intención expresiva. Todas ellas procuran una “experiencia” sobre la lengua, traducida en tropos, elecciones metonímicas y un tono, que deja claro la percepción sobre el cuerpo y los lugares circundantes (escenografía). Asimismo, esta inscripción ocupa al yo como centro de su discurrir; eso hace que haya pocas menciones de sujetos del enunciado bajo esta emoción. Por lo tanto, en este acápite daré preminencia

a esta constitución, ya que es lo expresado en esta voz poética, pues devela ese deseo del sujeto por el objeto.

### 1.2.5.1. Amante *purus*

Cuando el garante poético se inscribe como un *amante purus*, proyecta una relación “yo-tú”, donde no se preludia ninguna carga erótica como bien lo ha analizado Louis Pujol (1989, 14). Por eso plasma un “yo” poético que tiene tanto un cuerpo angelical como un alma bella –casta–; lo que le dará un *ethos* determinado próximo a lo supraterráneo, blanco e iridiscente.<sup>93</sup> Es aquel relacionado con la trascendencia del ser humano. En este punto la función de la *mirada* como reflejo del alma es indispensable. Además, en esta edificación impera para sí y para los objetos el uso cromático de lo claro e iridiscente, que es una recurrencia tanto en el poetizar antes y después de ese lapso; lo mismo es una elección para las voces poéticas masculinas del XIX y está en la creación martiana.

Igualmente, para coadyuvar esta narrativa, los marcos espaciales van de los públicos a los privados; de los abiertos y claros a los cerrados y oscuros, donde se ha relacionado también lo temporal externo: día / noche; primavera / invierno. Esto ha creado un canon relativo a lo amoroso-romántico, que sigue influyendo sincrónica y diacrónicamente en el ser humano (A’Lmea 2018-2019; 2020b).

Así, tanto en sus textos iniciales como en los de madurez, sus descripciones no dejan de usar la tropología representativa de lo angelical, donde la gama de lo claro e iridiscente con lo espacial celestial aludía a esas imágenes estéticas constantes tanto en el imaginario pictórico como de las letras (Molina 2013; G. Cortés 2004; Vidal 2014). Sin embargo, lo que deseo resaltar es su actitud de veneración, honradez, amor y respeto, que es su optación para inscribirse a sí mismo, ya que, como lo había dicho anteriormente, lo moral y ético era lo resaltado en la voz martiana. Recurrencia en el poetizar de la época, pues se defendía la verdad, donde el cuerpo era *vicario* –“vicaire”– (Derrida 1967, 208), tachado de germen de la tentación o la proximidad a lo animal que alejaba “toda parte de

---

<sup>93</sup> Esta estrategia persuasiva visual es lo que se ha denominado violencia escópica, porque desde un marco de poder y dominación va a determinar que un color sea valorado como relacionado con lo positivo, mientras, otro, secundarizado y convertido en *vicario* y negativo, se lo relaciona con lo diabólico, por lo tanto, se justificaba su exterminio y eliminación, como lo analizaré en el capítulo tercero, cuando me dedique a la visión de la época dada a lo *negro* y a todo su marco semántico paradigmático.

humanidad” (Espósito 2011, 15; Henderson 2018): argumento heredado y reactualizado en la Ilustración y en el Modernismo.

Si tomamos el momento de enunciación, esta imagen tiene dos apariciones en su poetizar. Uno reconocible en sus primeras poesías y otro en sus producciones de madurez. Ambas difieren tanto por la relación con estos como por la intención expresiva. En cada uno de estos momentos el garante lírico opta por unas metonimias del cuerpo de sí y del objeto amado, que incluso se convierten en una simbología como lo ha estudiado Ivan Schulman (1970). En una primera etapa, más romántica, los objetos amados serán los amigos, amigas, hermanas, las madres, para las cuales guarda un sentimiento de amor filial, fraterno, reflejada en las dedicatorias admirativas. En esta etapa, la voz poética está abierta a todas las formas de amor y no presenta un desapego evidente por alguna de ellas. No hay esa lucha acérrima contra la “tentación: el goce sexual” (Díaz Quiñonez 2003, 276; Camacho 2001b). En estos poemas, este yo inscribe la pureza de sus sentimientos, que son sopesados por el *pensar*.

Para ejemplificar este tipo de amor, tenemos los poemas de su retrato, donde hace mención de su calidad de *doncel*, ya que así deja sentado que su “yo” perfila hacia la virilidad, que aún no está relacionada con lo erótico –carnal o de usufructo del sexo–. Esta correspondería a la masculinidad exacerbada y dominada por los instintos. Cuestión que dentro de la visión platónica y neoplatónica estaba designado a lo *volitivo* y que alejaba al ser humano de lo divino; por lo tanto, del conocimiento. Por ello, también alude a la imagen de *asceta* que se intensificará en la otra etapa del amor *purus*: “Porque en *ti pienso* y de mi amor te escribo. / Versos esperas tú que te anunciaba / allá por la pasada noche-buena: / en *el revuelto mar de mis papeles/ no se sabe posar la paz serena* / y, pues que *soy doncel, obro sin pena / como obran desde antaño los donceles: / escribo, guardo, pierdo, / te quiero mucho*, y luego me perdonas, / y si a mí *loco juicio fuera cuerdo / pensar un triste ornarse con coronas, / [...]*// Lucha y vence *mi amor y mi deseo*. / Corta es mi carta, más si bien la peso, / me une a tu imagen tan *estrecho lazo*, / que es cada frase para ti, un abrazo / y cada letra que te escribo, un beso” (265; énfasis añadido).

Así, cuando proyecta su amor fraterno hacia sus hermanas, se enviste con un halo de hermano mayor próximo al *pater familias*,<sup>94</sup> “el responsable de la familia” (Jiménez 1999, 33). La voz del garante poético refleja un cierto poder para dirigirse a esos objetos

---

<sup>94</sup> Sin embargo, esta permanencia retórica en el siglo XXI es lo que me causa sospecha, pues la actitud paternalista y protectora ha sido empleada para infantilizar y negar la participación –la voz– tanto en el campo del poder político como del conocimiento –saber– y lo académico.

alabados e idolatrados, pero enfocados como secundarios y dependientes –indefensos–, como la sociedad de la época los había inscrito bajo su imaginario (Camacho 2006a). A través de este lugar de enunciación, la voz martiana defiende un tono paternalista de consejo y les advierte de los males del mundo moderno –la ciudad (la sociedad exterior a la casa)– como pecaminoso y peligroso. Entonces, les orienta de manera protectora hacia cierta actitud –*ethos*– angelical para defenderse y conservarse.

Igualmente, a través de este tono preventivo y educador, construye la figura de los otros hombres, diferentes a sí, por lo que para recalcar esa divergencia los animaliza. Entonces, les advierte de la existencia de los “lobeznos de los caminos” (264), que pueden agredirlas. Con esa alusión no solo inscribe al garante poético –maestro protector– con ciertas características actitudinales masculinas, sino que hace referencia a la existencia de otros –unos *feos*–, cuyas malas intenciones agredirían la integridad de aquellas protegidas (Jiménez 1999; Velázquez 2015). Aquí, la voz poética escenifica la dicotomía de cazador / presa, que es una metáfora usada para la relación amorosa, donde se defiende a la parte débil del par opuesto.

Como dador de amor casto para la madre o las madres dolorosas, el yo transmuta del enamoramiento idealizado a un sentir donde el objeto es divinizado. En consecuencia, esta imagen tanto de *idealidad* como de divinización es una recurrencia en la voz martiana para dirigirse a la mujer anhelada, que le diera “amparo” para eventualmente incluirla en su proyecto de Nación, siempre y cuando se petrificaran en ese gesto maternal, pues como muchos autores de la época, la voz o garante lírico martiano no pudo escindirse de ese deseo *pigmaliónico* de crear aquello que sentía como *carente* en sí, para, entonces, llegar a completarse en el uno (De Diego y Vázquez 2005 repetida en un pie). Porque,

[e]n este amor y en el deseo fundacional se filtra ese anhelo por “suplantar a Dios, manipular la naturaleza, conseguir que se realice nuestros propios modelos de perfección. [...] En definitiva, intentamos superar nuestras carencias a través de [nuestros hijos], en esas criaturas [de ficción] que consideramos siempre nuestras. (De Diego y Vázquez 2005, 319)

Por ello, este se perfila tanto en la primera etapa como en la de madurez. Así, lo canta en el poema que inicia con “Sé mujer, para mí...”, donde anula en ella cualquier clase de erotismo y la aproxima a la imagen de madre: “bajo tus alas mi existencia amparo: / ¡No la ennegrezcas! / [...] / Cuando *miras, envuelves*, cuando miras / acaricias y besas: / Pues ¿cómo he de querer que a nadie mires, / paloma de ala negra?” (410; énfasis añadido). Detengámonos en este adjetivo dado a “ala”; pues lo superlativo de la

simbología dada al sustantivo, tanto por su ubicación en el universo estelar como por la pertenencia a las aves, que habitan en ese espacio, es eliminado con lo cromático, que según la simbología occidental –y obligatoriamente la martiana– pertenece a lo ínfimo y subterráneo, es decir, *carente* de luz y de valor positivo (Camacho 2006a). Halo subyacente de tinte racista que analizaré en el último capítulo

Esta misma construcción angelical y áurea se filtra cuando, el objeto divinizado es la madre –o madres sacrificadas como Micaela– o la Patria. En este criterio, concuerdo con Louis Poujol, pues esta veneración hace que su amor *purus* se perfile hacia estas abstracciones ya con una intención persuasiva hacia el pueblo latinoamericano, que debía sentir ese mismo “amor profundo” tanto hacia la Nación fraterna como hacia la lucha libertaria del continente, es decir, un sentimiento de ágape (1989, 43; Derrida 1998, 114, 116).

Asimismo, este amor casto está proyectado a un naciente amor heterosexual, que más que real es heredero de una concepción textual, más relacionada con lo neoplatónico (Morales 1994, 58), donde el hipotexto de Alighieri y Petrarca proyectan un amor en una etapa inicial, cuando la divinización genera una tropología iridiscente y casta (Camacho 2006a, 202). Entonces no se diferencia si el objeto amado es un aura femenina o una alegoría de las ideas o de la creación: del alma (A’Lmea, 2019a; 2020b). Recordemos que esta concepción del amor hacia las ideas, alegorizadas como una feminización fue retomada por los neoplatónicos, que reactualizaron muchas de estas figuras, pero las imbricaron con presupuestos cristianos, donde sí se recurría a lo heterosexual, pero para intensificar lo acético. Incluso, este motivo inundó la poesía mística, con sus exponentes en lengua española, San Juan de la Cruz y Santa Teresa, aun, está en los escritores de la Edad de Oro, por quienes la voz poética sentía gran *amor* (Morales 1994, 127; Camacho 2006a; 2001b, 12).

Así lo podemos leer en el poema “El ángel”, donde a través de una confesión a un tú, le asevera que una entidad celeste le había preguntado –uso del diálogo en la lírica– sobre la existencia de las mujeres como ángeles en la tierra, pero que su respuesta fue negativa, pues aún no le había conocido; esta experiencia le hace cantar: “[...] en raudales de amor se han embebido mi esperanza y mi fe” (269). A la par, lo ratifica en estos versos: “Radiante de verdor: así a la margen / *del casto amor, los pensamientos míos*” (298; énfasis añadido).

Por lo tanto, su mirada es similar a la de un niño o joven, como ya lo había analizado y es un tropo de algunos escritores de la época que veían esta edad como idílica

(Rubén Darío) y ha sido estudiada por algunos investigadores anteriores. Incluso, alude a esa edad para sí, de ese modo ratifica el lugar de enunciación, la inocencia: “*Yo vi, cuando era muy niño / [...] / una niña junto a un muerto / orando al cielo por él*” (268; énfasis añadido). En esta metáfora, la niña<sup>95</sup> y su pureza son el espejo del garante poético martiano, que se proyecta a sí mismo con ese halo celestial o espiritual. Aun, hay la recurrencia de lo cromático delimitado en lo blanco e iridiscente, pues solo potencia las referencias al alma de las mujeres que conoce y que despiertan su interés. En ellas anhela –inscribe– su función de complemento, “servidumbre” (Derrida 1997, 212; Molina 2013; G. Cortés 2004), como esa carencia que está en el mito del alma separada; por consiguiente, lo único relevado de su cuerpo es el pecho y la mirada.

Este tipo de amor es, en sí, lo que Erich Fromm ha categorizado como:

una forma de pseudoamor, que no es rara y suele experimentarse (y, más frecuentemente, describirse en las películas y las novelas) como el «gran amor», es el *amor idolátrico*. Así, si una persona no ha alcanzado una sensación adecuada de identidad (de yoidad, según sus propios términos), tiende a idealizar a la persona amada, está enajenada de sus propios poderes y los proyecta en la persona amada, a quien adora como al *summum botium*, portadora de todo amor, toda luz y toda dicha. En ese proceso, se priva de toda sensación de fuerza, se pierde a sí misma en la persona amada [...]. Puesto que a la larga ninguna persona puede responder a este tipo de expectativas de su adorador/a, inestablemente se produce una desilusión, y para remediarla se busca un nuevo ídolo, a veces en una sucesión interminable. Lo característico de este tipo de amor es, al comienzo, lo intenso y precipitado de la experiencia amorosa, pero, si bien se pretende que personifique la intensidad y la profundidad, sólo demuestra el vacío y la desesperación del idólatra. (Citado en Bosch 2003, 29)

La intención expresiva es demostrar ese amor, cantarlo o testificar su existencia y por lo tanto la necesidad de provocar su encuentro o emprender la búsqueda. En sí, se lee un afán *testimonial* y descriptivo de esos otros seres para guardar su esencia, pues es quien en realidad ejerce la voluntad del *hombre*, su trascendencia.

Es tal su optación por este tipo de amor que lo canta en muchas líneas o poemas y es uno de sus argumentos favoritos para justificar la acción de los hombres. Por ejemplo, detengámonos en el poema “Flor blanca”, donde ensalza este sentimiento como cualidad humana sublime: “Que viví sin amor, fuera mentira: / todo espíritu vive enamorado: / el alma joven nuevo amor suspira: / aman los viejos por haber amado. // Tal es amor, que cuando nace enciende / luz que convida a imaginar la gloria,” (347).

En una producción de su juventud, escrita en España, el garante textual relaciona claramente este sentimiento con el mito del ser escindido. Esto lo reflexiona en el poema

---

<sup>95</sup> Sin embargo, en la literatura la idealización de una niña siempre encierra la idea de erotismo.



“Síntesis” (Camacho 2006a, 191): “El alma universal dos hijos tuvo: cada ser en mitad viene a la tierra” (300). Incluso, en otros versos, lo alude directamente: “Una cita a la sombra de tu oscuro / portal donde el friecillo nos convida / a apretarnos los dos, de tan estrecho / modo, que *un solo cuerpo* los dos sean:” (115). En resumen, en esta etapa hay un deseo por dejar claro cuál es su inscripción: la virtud se sobrepone a lo erótico (Camacho 2019a; 2011),<sup>96</sup> donde trasluce el criterio platónico. Por ello, en unas líneas versales inéditas aclara: “Va siendo la virtud entre la gente / a la moderna usanza, gran delito: / ¡Salud a la gallarda delincuente! / ¡Del muerto en nombre, gracias da el proscrito!” (398; énfasis añadido).

Por lo tanto, esta configuración para sí, tendrá muchas réplicas en diferentes poemas. Aquí también recurre a *hipotextos* de la tradición provenzal como era lo generalizado en la escritura previa al XIX para hablar del amor, en los cuales se figuraba como un sentimiento idílico y más estético-textual que vivido; pues, los amantes eran seres alejados de lo material. Entonces, el amor se lo inscribía como extraterrenal.<sup>97</sup> Por eso, uno de los recursos era transformar al objeto amado en un ser alado e incorpóreo, próximo a lo divino. Sin embargo, como defiendo en mi trabajo, detrás de este acto de descorporización del objeto hay un mecanismo simbólico que tiene la función de acallararlo y desarticularlo de cualquier participación –matarlo real y estéticamente–, para en su lugar, dar poder al supuesto esclavo, que en realidad posee el fundamento ontológico.

Ahora, para el *segundo* momento deja explícito que es un retorno, luego de un paréntesis, dado después de la experiencia del amor erótico –sexual–. Aquí, el amor *purus* es dedicado a la búsqueda de la unión de la humanidad. Sus nuevos objetos amados son los *hombres* de la Patria. Estos son los entes feminizados en el juego heroico, son los que necesitan “protección” (Bourdieu 2000, 77). Su calidad de necesitados –infantilizados por el sistema– los convierte en los amados para cumplir el amor *storgé*. Por lo tanto, en esta etapa hay un cambio tanto en el tono como en la percepción del objeto amado, que en la etapa de amor *purus* tenía. Esta relación con este objeto determina una variante en la

---

<sup>96</sup> Por eso en una correspondencia efectuada en su estancia en el presidio político muestra un desagrado por el cuerpo femenino que iba a la cárcel (Morán 2014).

<sup>97</sup> Este sentir muchas veces cae en lo incestuoso, porque cuando es a la madre o a las hermanas se usa la misma topología que cuando se dirige a la Amada. Igualmente, cuando el sujeto se dirige a la Amada, el tono varía a la de hija. Paradojas del sistema *logocéntrico*, donde tanto lo paterno como lo heterosexual constituyen el mismo sentimiento. Así lo podemos evidenciar en el poema “Redención” donde la interlocutora es la madre, pero luego el tono se convierte en heterosexual y parece que se dirige a una Amada.

intención expresiva: en una primera construcción apoya un despego de lo carnal, pero sin condenarlo; es el carácter imbricado con el rol de maestro, líder y héroe.

En el otro momento, etapa *social* (Morales 1994), que se conectan con su configuración de garante mártir y santo, hay un repudio por todo lo imbricado con lo erótico y, por consiguiente, a lo que se relaciona con la mujer (Camacho 2019a). Esta imagen es la que ha perdurado tanto gracias a la crítica como por anhelos político-ideológicos (Bejel 2011). Por consiguiente, para la voz poética, en el logro del amor *storgé*, lo incipiente era silenciar lo material en pro de lo espiritual; entonces, se debía mostrar lo negativo del tipo de masculinidad “poseedora de una energía sexual inagotable” (De Diego y Vázquez 2005, 371), donde prevalecían los instintos –lo erótico–, que socavaban cualquier reflexión y convertían al amador en un “vampiro” de “copas” como lo leemos en “Amor de ciudad grande” (116), es decir, en un feo, en un Don Juan; así lo ampliaré en el capítulo tercero.

Este cambio hacia su condición de héroe, lo preludia en el poema “Patria y mujer”, donde la voz enunciativa, a través de endecasílabos, se *despide* de lo erótico, representado por el par femenino, para optar por el amor cívico y paternal: “Amo yo más el árbol que sombrea / la tumba incierta del *guerrero hermano*, / que ese nido de perlas que hermosea / blonda más débil que tu *amor liviano!*” (368; énfasis añadido). Si notamos, hay la referencia al hermano como *guerrero* que es uno de los iguales del héroe. En cuanto, a la belleza corpórea solo lo relaciona con lo “liviano”, es decir, con lo intrascendente: una valoración ético-moral que lo inscribe a sí dentro de una función altruista; igualmente, determina a la otra como relativa a lo feo y no deseado. Argumento, resaltado por Madeline Cámara (1998, 151).<sup>98</sup>

Por ello, en estos poemas, su preocupación es inscribir al hombre como un ser que debe seguir un amor *purus*, alejado de las “tentaciones” (Díaz Quiñonez 2003, 277; Camacho 2011; 2001a). Sin embargo, eso no lo realiza con una imposición, sino con una persuasión propia del *maestro* que se pone como ejemplo (Velázquez 2015). Además, cuida de que no se tergiverse su afección y por ello apoya en muchos versos la conexión heterosexual, que loa el amor como sentimiento de unión suma humana, donde, también se recalca la alegoría feminizada del deseo por la perfección, la trascendencia, la creación, en concreto, el conocimiento. Este deseo es ubicable en dos lapsos: uno previo a la despedida de la mujer y otro posterior.

---

<sup>98</sup> Esta autora habla de “discontinuidad” en el pensamiento martiano tanto en la prosa como en la lírica (152).

El primero se la puede rastrear en su poemario póstumamente editado, “Polvo de alas de mariposa”, en el que hay muchas alusiones a este amor a la mujer y a las feminizaciones de la poesía, el alma, las ideas, la pena. Asimismo, se nota una leve lucha con la tentación del amor erótico y místico. Estos poemas de una sola estrofa de verso y líneas variados expresan una sola idea, pero en general incluyen esa disyuntiva del garante lírico, donde incluso se inserta la forma de rezo y se explota la cromática de la estética del XIX: “Dirán puede ser que digan / que estos efluvios de amor / son de éste, o aquél o es otro: / ¡Vive Dios! / Decidme, oh *mariposas de colores*, / *deleites vagos*, enramada en *flores*, / luz astral, *ramos* de oro, olor de *selva*: / Decid: ¿Sois de Frankfort, o sois de Huelva?” (422). “¿Que piense? ¡No pienso! / en *ramilletes* y en coronas surge / de un alma enamorada el pensamiento.” (426; énfasis añadido). Incluso, en dos poemas de la poesía dispersa alude a este amor relacionándolo con el sentimiento entre Abelardo y Eloísa (362, 365).

En el otro, su intención parte de un intento por hacer reflexionar a los hombres sobre su verdadero *telos*: lo patriótico. Entonces, esta decisión hace prevalecer el amor fraterno. Aquí, las diferentes líneas de sangre no limitan esa hermandad, pues existe la unión ética y moral, que no solo resguarda la pureza y energía vital del hombre –virilidad–, sino que rompe con las fronteras y las diferencias en pro de una conformación de una comunidad de iguales (Derrida 1998, 113, 189); por ello, el *eros* o amor heterosexual se convierte en un obstáculo para los fines ciudadanos.

En consecuencia, para dirigirse a ellos, el tono es relativo al amigo o hermano mayor no deja de lado “el magnetismo” del “orador” (Bejel 2011; Camacho 2013a; 2006a; Ette 1998; Aguirre1984; Mistral 1989), cuyo *ethos* y escenografía se imbrican para lograr ese cometido. Sin embargo, pese al hincapié que puso la voz poética en este aspecto, la crítica lo ha soslayado en pro de resaltar solo la consideración que manifestó hacia la construcción del comportamiento –*ethos*– femenino. Lo referente a la configuración masculina, en esencial, a la contención de lo erótico –abstinencia<sup>99</sup> y del placer quedó ocultado.

Este amor fraterno –paterno–, también es empleado para aleccionar a sus interlocutoras y amigas-alumnas; aquí, la voz poética trasluce cierta experiencia dolorosa,

---

<sup>99</sup> El mismo argumento está en el pensador Arthur Schopenhauer que dice refiriéndose al hombre: “La virginidad es hermosa no porque sea una forma de abstinencia, sino porque es una forma de prudencia, ya que evade las trampas de la naturaleza.” [...]. «El matrimonio es una trampa que la naturaleza nos tiende». (2011, 76)

provocada por la desilusión, que le hace declinar del amor que era euforia en las primeras producciones. Con esta intención tenemos muchos poemas dedicados a amigas y a artistas, donde su calidad de *guía* las persuade para que sigan la imagen tanto de la madre como de la mujer idealizada. Por ello, en su tropología las infantiliza, recurso que, según las autoras De Diego y Vázquez, como lo había dicho antes, se relaciona con el “efecto Pigmalión”, que no es sino la conciencia de haber influido en la transformación o iniciación a la trascendencia, es decir, es el devenir del maestro como “la figura del hombre [como] hacedor de milagros” (2005, 291).

Aquí, para la descripción de sí, resalta partes de su cuerpo que aluden a esos sentimientos como los hombros, brazos, pecho, corazón, que sirven para unir y también para alzarse de la tierra. Igualmente, nunca dejará de aludir a sus sentidos que le dan la inteligencia como la *mirada*, pues con ella evalúa y muestra; es decir, ejerce su poder de saber y ver, que se imbrica con el de demostrar su preferencia, como lo había analizado cuando me dediqué a su impostación de garante intelectual. Aquí, la percepción es más ilustrativa y su tono predominante es de consejero hacia los unos y las otras, donde apoya lo homosentimental y el alejamiento de los ángeles de “ala negra” (409) como lo ampliaré en la construcción del héroe y mártir.

Si hacemos un análisis comparativo de la mayoría de las producciones de esa época, entonces, encontramos que esta era una táctica empleada en los anhelos de las protonaciones latinoamericanas creadas en la literatura del XIX, en las cuales se asimilaban las características disímiles de la otredad, bajo la inscripción de una ideada identidad, que convertía a hombres y mujeres bajo un modelo predeterminado, pero convertido en un mandato innato o *natural*, verdadero. Este anhelo no estaba presente solo en la escritura martiana, sino que se convirtió en una intención persuasiva en el discurso del XIX y que la voz poética inconscientemente replicó. Así, este anhelo se filtra en su *ethos* masculino preferido, que determinaba al hombre y lo asía tanto por lo moral como por lo físico para, en consecuencia, convertirlo en parte de los deseados para su República; es decir, para ser sus hermanos y amigos, a quienes les unía aquello que luego se definiría como lo homosentimental del XIX –la amistad–. Puesto que,

[e]n la medida en que el deseo viril («las flaquezas del ánimo») permanezca alejado y contenido de las «delicadezas del corazón» (del matrimonio y familia heterosexual), el sujeto masculino casto («sacerdote de la ley») podrá preservar toda su fuerza («carácter tenaz») para menesteres que trasciendan su individualidad. El precio de la «pujante virilidad» está en una relación directamente proporcional con el «sacrificio de la propia sensibilidad» y «el vencimiento del propio cuerpo». Lo que por otra parte permite desprender que el cuerpo desbordado es sinónimo de una anti-virilidad, falta de carácter,

y extrema debilidad: los realistas pierden la guerra por indisciplina... La economía del derroche los extravía. La *continencia* es, pues, el «escudo de hierro» de una férrea voluntad que trae la victoria. (González Stephan 2010, 50; énfasis añadido)

Así, en este momento del amante *purus*, la intención que se siente es la del líder que guía *amorosamente* a los ciudadanos hacia un determinado comportamiento. Aun, este tono persuasivo da a la voz poética la impostación del garante de líder (Bejel 2012, 23), incluso, de sabio que guía muchedumbres sin raza, divisiones ni rupturas (Camacho 2011; 2006a). Es la solución para el momento de crisis y la promesa de felicidad pues, el héroe “se ha convertido en una obsesión colectiva” (De Diego y Vázquez 2005, 371), como lo analizaré en ese acápite.

En un *estadio final* de este momento, la voz poética cae en una exacerbada configuración del amante *purus*, donde lo que predomina es lo *ágape* como sentimiento motor; entonces su cuerpo dolorido se asemeja a un eccehomo (Lugo-Ortiz 2010). Esto lo ejemplifica con alusiones a su corazón llagado. Igualmente, crea una escenografía casi infernal, donde prolifera lo rastrero, feo y obscuro, con la intención de devorar su alma. Por lo tanto, aquí pone hincapié en el deseo por expresar un desagrado por lo corporal y físico, como estaba alegorizado en el ideal de la *trascendencia humana* —próxima a la de santo—: “Cruja, cual falda / de monte roto, está cansada veste / que me encinta y engrilla con sus miembros / como con *sierpes*,— y en mi alma sacian / su hambre, y asoman a la cueva lóbrega / donde mora mi espíritu, su *negra* / cabeza, y boca roja y sonriente!— / Caiga, como un encanto, este tejido / enmarañado de raíces! —Surjan / donde mis *brazos alas*,— y parezca / que, al *ascender* por la *solemne atmosfera*, / de mis ojos, del mundo a que van llenos, / *ríos de luz sobre los hombres rueden!*” (106; énfasis añadido).

Entonces, su preocupación ya se perfila en pos de construirse un yo diferencial (*superior y elevado*), donde predomina un gesto desinteresado, que tiene como fin último el servicio y el sacrificio. Así, llega al punto de convertir como única meta, la visión altruista, donde el amor pasa a ser, para todos los seres humanos, *la luz* que les brinda para iluminarlos, por ello, la insistencia en el símbolo de la estrella para sí (Camacho 2006a). Sin embargo, aún se juega con la escenificación de los roles de género. Por ello, en este momento, los deseos y las pasiones son enfrentados como pruebas del alma heroica. Los objetos amados, los necesitados, aquí pasan a un segundo plano, porque lo espiritual debe reforzarse para conseguir el alma viril indispensable para el mártir y santo (Camacho 2013b; Morán 2014).

En esta narrativa amorosa, su enfoque se centra en la creación de un enemigo, uno que encarna las tentaciones, el mismo empleado por la narrativa de la vida de los santos, la carne, en sí, lo relacionado con lo femenino o infernal (Camacho 2006a, 140; 2019a, 81-4). Por lo tanto, en esta etapa, los poemas dirigidos a *ellas*, tienen un tono inquisitivo, sentenciador y aleccionador, donde ataca la naturaleza pecadora en pro de una asimilación hacia lo probo y casto. Con esta intención, se cae en la victimización del cuerpo masculino, similar a la narrativa hagiográfica, cuya ejemplificación y análisis detallado lo trataré como cierre de este capítulo. Esta inscripción era la relativa para los seres especiales y dadores del mensaje altruista presente en estos garantes, donde el recurso violento-misógino (Cruz 1992; Camacho 2006; Cámara 1998, 151) se convirtió en una estética tanto para demostrar el valor y la tenacidad como el poder del oponente, pues, solo si ese era fuerte, entonces, la victoria conseguida era más honrosa.

Este mismo argumento es rastreable en el Emilio de J. Rousseau, donde se justifica la relación con un dador divino y natural; cuestión que lo devela Jacques Derrida en su *De la gramatología*:

¿Es un azar si, como otro suplemento, el sentimiento natural y pre-reflexivo de la piedad, que “concorre a la conservación mutua de la especie”, nos protege, entre otras amenazas de muerte, del amor? ¿Es un azar si la piedad protege al hombre (*homo*) de su destrucción por el furor del amor, en la medida en que protege al hombre (*vir*) de su destrucción por el furor de la mujer? Lo que quiere decir la inscripción de Dios, es que la piedad —que vincula el hijo a la madre y la vida a la naturaleza— debe preservarnos de la pasión amorosa que vincula el devenir-hombre del hijo (el “segundo nacimiento”) al devenir-mujer de la madre. Este devenir es la gran sustitución. La piedad preserva la humanidad del hombre y la vida de lo viviente en la medida en que salva, vamos a verlo, la virilidad del hombre y la masculinidad del macho. (1997, 222)

Estos presupuestos en defensa de esta *esencia* están regados en muchos de los poemas de su producción publicada y en la dispersa; no puedo afirmar que correspondan a un poemario exclusivo, pero sí es rastreable, incluso, en sus poemas en elaboración o incompletos, encontrados en sus “Cuadernos de apuntes” antes de su muerte. Esta demonización del par y su consideración como otro que no debe ser asimilado, concuerda con los presupuestos de las agrupaciones fraternas, que veían su hermandad como excluyente, principalmente, bajo el determinante sexual. Esta divergencia proyecta la disyuntiva entre lo real y lo utópico que fue el *discurso democrático* de las sociedades del XIX, donde se reglamentaba lo asimilado o deseado, bajo la perspectiva del sujeto hegemónico, que era lo imperante en la focalización *logocéntrica* de ese siglo.

Sin embargo, como este sentimiento de repudio está relacionado con una emoción negativa, la voz poética, lo trata de endulzar y lo convierte en su madurez en una supuesta alabanza. Entonces el sujeto feminizado deja cualquier referencia real, para convertirse en una evocación irreal, donde no se evita las filtraciones de una decepción o incredulidad sobre la bondad del alma *mujeril*. Aquí tanto divinización como demonización eliminan cualquier existencia en el objeto, como lo analizaré en el próximo capítulo.

### 1.2.5.2. El amante-admirador

Bajo esta imagen, la voz o garante poético hace uso de la observación para expresar su sentir frente a los objetos amados. Según mi interpretación, este interés del amante que admira se detiene en el alma y en el cuerpo. Asimismo, este sentimiento es compartido entre los amados o deseados para su República; es decir, sus amigos, hermanos, así como para aquellas figuras amigas y mujeres, que activan su “hétero-erotismo” (Derrida 1997, 199). Ambos como *seres amados* tendrán como fin ser el complemento, pero la calidad resaltada, es lo que los convierte en elegidos para una determinada función. Igualmente, esta labor no solo da poder a quien mira-observa; o sea, elige, sino que da los lineamientos para ese *casting* de almas y cuerpos. Es el poder que ejerce quien es el sujeto amante, pues es quien selecciona las metonimias factibles para lo amado.

En este juego relacional, tanto hombres como mujeres activaban el deseo de la voz lírica gracias a la belleza que prodigaban. Ese era el factor que, desde antes del XIX, fue el determinante de la normalidad y la perfección; aunque aparentemente se aludía a la belleza del alma, el argumento que aseveraba que esta se replicaba en un cuerpo hermoso hizo que se convirtiera en una característica discriminatoria. Así, se apoyó una *violencia estética* que, con el resto de formas de tipificación de los seres humanos, incidió, en los cánones de pertenencia y exclusión, replicados en las metáforas y metonimias. Estos parámetros de belleza aún están vigentes en nuestras sociedades, donde la idolatría a la apariencia y lo especular sustentan una *economía* sobre los cuerpos (Bourdieu 2000). Por lo tanto, en los albores de la modernidad, las máquinas que fijaban la imagen, así como las que iluminaban, produjeron la prevalencia de lo *escópico* como lo analizaré en un acápite del capítulo tercero.

Entonces, cuando se dirige a los “Amados”, su admiración se fundamenta en aquello que determiné en el acápite del *ethos* masculino martiano. Muchos de ellos se

sintieron elegidos, gracias a los *retratos* que recibían de la voz poética a través de alguna correspondencia –carta–, donde esta emoción quedó registrada. Cuestión que en ese lugar expliqué que era lo valorado-amado en ellos, no trataré eso aquí; sin embargo, mencionaré que esta expresión se la hace tanto en los poemas de juventud como en los de madurez, rastreables en su producción publicada.

Ahora, con respecto exclusivo a su construcción como *admirador* del par femenino, deseo resaltar que hay un cambio en su percepción. En este momento, ya se filtra su mirada masculina, determinada por el *poder* –derecho– social, relacionado con el *deber saber*, relativo a su valor intelectual. En consecuencia, las referencias textuales le indican qué se debe ponderar en estos casos y, en específico, las metonimias resaltadas en aquello mirado. Su deseo erótico no se presenta de manera evidente, pero es reconocible, generalmente, porque emplea dos tácticas, que han sido cimentadas en el discurso patriarcal empleado tanto en lo pictórico como literario.

El uno, el ocultamiento de su cuerpo, donde pone hincapié en su alma bella y pura, puesto que “[I]a excelencia moral presta belleza espiritual a quienes siguen los dictados de un alma pura. [Entonces todo lo metaforizado con] [a]las cobra así rasgos estéticos en virtud de un sometimiento a los principios elevados de la conducta:” (Schulman 1970, 126). Por lo tanto, es la obligación del “profeta [que] vive en continua guerra espiritual; su tarea exigía una larga disciplina del alma y del cuerpo. (Díaz Quiñonez 2003, 262). La otra es el interés en relevar las descripciones sensuales detalladas del otro cuerpo que, convertido en objeto, despiertan sus sentidos, que aparentemente quiere ocultar a través de un halo casto.

Sin embargo, este recurso de ponderar lo bello en el objeto, esconde un saber extendido en la *estética logocéntrica*: la de servir de espejo, para que el interlocutor comparta ese reflejo y, a su vez, pondere esa cualidad de “suplemento” (Derrida 1997) de lo admirado. Por ello, la necesidad de los otros, ya que:

[s]u relación con estos otros personajes se caracteriza por ser un juego de acercamientos y distanciamientos. Esta construcción del «yo» en constante comparación reafirma su individualidad y requiere de su participación en la vida social, mundana, para efectuar su proceso de observación, tener el material con el cual hacer el retrato de la sociedad y, también, para forjar delante del lector su propio autorretrato. (Darrigrandi en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 150)

En sí, esta herencia retórica es empleada por los escritores del XIX; y, por lo tanto, por la voz poética martiana en muchos de sus poemas donde describe la canónica



*perfección* del objeto: “*Alas nacer vi en los hombros / de las mujeres hermosas*” (167).<sup>100</sup> Denotemos que con esta metáfora que resaltaba lo bueno<sup>101</sup> como reflejo de la virtud o la belleza de los actos, es decir, del alma era una percepción de la herencia tanto griega como neoplatónica para justificar ese tipo de estética. Entonces da un detalle de aquello imaginado –o “soñado”– a través de un cúmulo de imágenes verbales explícitas y sugerentes (símiles y metáforas), que demostrarían su competencia cognitiva y poética, relativa al hombre de letras, como lo había determinado cuando lo analicé como intelectual.

Aquí, su voz se dedica a demostrar sus elecciones y preferencias, que acentúan su calidad de hombre. En esta su cantar está dedicado a resaltar esas metonimias que despiertan los sentidos masculinos, pero anteponiendo el “respeto” (Derrida 1998, 282) y la añoranza por mantener lo candoroso del varón. Por ello, el amor impostado es el relativo a la herencia provenzal, como será su fuente para hablar del amor en esta etapa. Por consiguiente, el garante lírico no deja de perfilar un ojo de deseo que deja traslucir gustos. Es decir, su *focalización* ya incluye partes que no solo corresponden a la belleza espiritual, sino a la física (cabellos, ojos, labios, mejillas, pecho, brazos, manos y pies); esta disyuntiva entre lo espiritual y lo corporal alabado, le hace crear el símbolo de “copas con alas”, como lo analizaré en el segundo capítulo.

Entonces, el “yo” entre amoroso y respetuoso no deja de fijarse en lo corporal deseable, pero sin mencionar abiertamente el contacto físico; pues, más se pone hincapié en el impacto que causa en la voz poética, a partir de su mirar. Ahora, en este momento, en contraposición con el anterior, sí hay menciones de su cuerpo, del cual se alude a la cabeza, los labios, la nariz, las manos, los brazos, inscritos a través del efecto en los sentidos: lo inspirador, el aroma, la ternura. En sí, todo aquello que, gracias a la admiración, también se desea poseer.

En cuanto a la escenografía preferida es lo natural florido, los bosques –lo bucólico–, donde puede refractar ese sentir en ese universo iluminado y perfumado. Este es recurrente en la poética provenzal, donde los protagonistas: el amado y la Amada, exacerbaban el acto de la *búsqueda*. Por esto este espacio y tiempo florido –verano es lo recurrente en el marco del amor, reiterado hasta cuando la voz poética funja de esposo–.

---

<sup>100</sup> Uso esta misma cita en la p. 74.

<sup>101</sup> “A Ema” o “A Paulina”, “A Leonor García Vélez”, “A Ana María Barranco”, “A Victoria Smith”, A María Luisa Ponce de León”, “A Carmita Carbonell”, A Cocola, en sus natales”, “A Margarita” ...

Asimismo, tenía un guion donde él era el joven esclavo, el siervo que esperaba, imaginaba y creaba poemas en un universo ideal, donde lo material y sus obligaciones salían de escena –eran silenciadas–. En este mundo se inscribían las clases sociales –amo / sirviente; rey / vasallo; rico / pobre. Asimismo, la consecución de la “victoria” era aplazada, al punto de *condenar* al objeto si *cedía*.

Irónicamente este actuar contradictorio y comportamental para la Amada y con derecho selectivo solo para el sujeto activo, ya lo había percibido o *desmontado* –si se me permite este empleo de este vocablo– la décima Musa<sup>102</sup> y escuchamos en una de sus famosas redondillas: “Combatís su resistencia / y luego, *con gravedad*, / decís que *fue liviandad* / lo que hizo la diligencia.” [Ya que], “los que, con verdes vidrios por anteojos, / todo lo ven pintado a su *deseo*” (Sor Juana Inés de la Cruz [1664], 52, 69; énfasis añadido). Asimismo, el garante de admirador recalca la importancia del *desdén* más que *el beso dado* como parte de este amor bajo los presupuestos provenzales: “Más si tú quieres que este bien que afana / mi pobre corazón, en ti sonría, / mírame hoy, desdéname mañana, / pero, por Dios, desdéname algún día!” (361). “Como una enredadera / ha trepado este afecto por mi vida: / díjele que de mí se desasiera, / y se entró por mi sangre adolorida / como por el balcón la enredadera!” (436)...

En este marco, el beso se convirtió en el móvil que unía tanto al amante como al amado; por ello, en cada época el canto a este gesto ha ido desde el casto al ardoroso; igualmente, en la voz poética martiana tenemos numerosas líneas versales que ponderan esta conjunción tanto con uno casto como con uno sensual: “¡Qué suave arde, qué blando movimiento / el de un beso que vaga en el espacio, / y a nuestro labio seco y avariento / girando llega, [d]espacio, muy despacio!” (320). “Te vi: te amé [...] / de tus amantes sueños de fortuna / en tus labios de flor se abrió en un beso” (288).

Es decir, en esta inscripción, las alusiones tanto a su cuerpo como a su sentir dan un preámbulo de erotismo, aunque perdura una lucha entre lo sensual y casto, siempre se demuestra la masculinidad. Este es un interés constante en las voces que necesitaban ponderar la inclinación heterosexual como un acuerdo social, que continuamente debía ser ratificado y es el único camino para los seres humanos. Por eso, en estos versos, inconscientemente, se defiende este sentir coadyuvante de la segmentación biológica, donde el garante lírico habla de lo que no es admisible –la soltería o el celibato– dentro de la focalización del amor. Irónicamente, filtra la contradicción del XIX, donde a la vez

---

<sup>102</sup> Cita que también ejemplifico en el capítulo tercero para argumentar sobre la “marcialidad”.

se abogaba por la familia y, también, por el carácter virginal y acético, incluso, la androginia en los poetas (Camacho 2006a) y “sabios” o con “inteligencia superior” (Martí 2012, 337).

Por lo tanto, para mostrar que el único fin del humano es la pareja, tenemos estos versos: “Ni ser sin ser; ni noche sin aurora / *ni joven corazón sin bien amada*” (286; énfasis añadido). Así, aquí se perfila la defensa de la sexualidad y de los roles propios del sistema occidental como era lo propuesto en los proyectos fundacionales del XIX, que estaban y están vigentes en las culturas bajo esta perspectiva. Si analizamos, este no admite otras formas que esas asignadas; lo que encasillaba tanto a unos como a otras en el fin reproductivo que, en años futuros, causaría estragos en el Planeta.

Igualmente, la voz poética, en esta etapa, filtra la disyuntiva entre lo carnal y lo patriótico, así, lo podemos escuchar en estos versos octosilábicos de su texto publicado, *Versos sencillos* (1891), donde el alma “padece” y ese sentir está más próximo a lo volitivo que a lo patrio. Aquí, es representado por “la bandera”, que en este caso no detiene el deseo masculino, reflejado en el ocultamiento de ese aparente deseo de evitar la soledad como lo escuchamos en el sentir del *alma* y en las ponderaciones del cuerpo visto como objeto del amor, pero, la voz poética deja resonando esta potencial elección: “El *alma trémula y sola* / padece al anochecer: / Hay baile; vamos a ver / la bailarina española. / han hecho bien en quitar / el banderón de la acera; / porque si está *la bandera*, / no sé, *yo no puedo entrar*. // [...] / alza, retando, la frente; / crúzase al hombro la manta: / en *arco el brazo* levanta: / mueve despacio el *pie ardiente*”. (180; énfasis añadido)

Esta imagen del “amador” bajo los lineamientos provenzales se expandió tanto en la metaforización, que es un recurso rastreable desde la escritura del Renacimiento, en autores de la tradición italiana, igualmente, en muchos de los textos de la tradición inglesa. Así, la voz poética investida de un cuerpo sufriente y dolorido por el Amor de la amada, que a su vez es un objeto casi incorpóreo, blanco e iridiscente, pero con un poder extremo que lo hace un dedicado esclavo, le encanta y vulnera su actuar hasta lo hiperbólico, *petrificando* una escenografía para el amor romántico (Bosch *et al.* 2013). Solo es necesario una comparación para denotar la constante en la construcción tanto del yo masculino en función de sujeto como del objeto femenino, que victimiza al hombre; lo que me permite aseverar que se da un paralelismo en el motivo y en la tropología de esta voz poética con las voces de Cabestany y Petrarca (ver Anexo 1), como lo explicaré en el capítulo segundo desde la focalización de la mujer.

Tal es el ensimismamiento por esta tradición, que se ha convertido en el arquetipo social para definir el amor –el romántico– y el enamoramiento heterosexual (Bosch *et al.* 2013). Con pocas variantes es replicado en textos modernos tanto populares como literarios, pues su narrativa no ha sido discutida, más vale, se la cimenta y reactualiza por su definición esquematizada de roles, espacios y tiempos (A’Lmea 2017). Entonces, no es de extrañar que este motivo inunde la poesía modernista, por lo tanto, la lírica martiana. Entonces se escucha en algunos poemas el empleo de la palabra “trovador”<sup>103</sup> (338) para determinar a cuál amor se refiere cuando de la pareja heterosexual se trata –incluso se persuade para su cumplimento–. Esta misma intención también está en su obra teatral “Amor con amor se paga”.

La proliferación y práctica de este tipo de amor se arraigó en las clases pudientes al punto de convertirse en un tipo de discurso, que conservaba su escenografía que no solo era parte de lo literario e ideal, sino que se cumplía en algunos círculos sociales como forma de una etiqueta (González-Stephan 1994, 431-51). Así, en la época, la circulación del retrato y de las tarjetas de presentación demostraba la expresión de un deseo admirativo, que un caballero daba a las damas que le *interesaban*. Aun, estos eran coleccionados en álbumes por las señoritas de sociedad en edad de merecer. Entonces, en este siglo los roles para los varones era crear estas figuraciones y simbolizaciones tanto para sí como para aludir a la Amada. Estas descripciones no solo definían algo ideal, sino que inscribían una identidad: no exenta de un acuerdo social, una clase, un estatus y una raza.

Así, los poetas de la época recurrieron a estos elogios e impostaciones. En la voz martiana, estos *retratospoéticos* no solo son enviados a sus amigos –como a Fermín Valdés Domínguez–, sino a muchas amigas tanto en su juventud como en su madurez, los cuales más que ser artísticos y autorreferenciales, cumplían con una intención social o etiqueta como lo apoyo en mi trabajo y bajo un canon persuasivo, incluso, servía a la José Martí para crearse una *iconocidad* eterna (Ette 1994): “Como un testigo a su *virtud* le envío / mi *pobre canto* y el *retrato mío*” (267). Por tener esta intención por incidir en el *comportamiento* de ellas, es factible rastrear un tono de maestro, en especial, en los

---

<sup>103</sup> El trovador además de ser un creador, conservaba un estatus, poder económico y una raza.

versos creados en su madurez como en el poema “Desde la cruz” (452-4);<sup>104</sup> puesto que este tipo de imágenes y textos determinaban qué era lo *amado* por el Amante.

Es cierto que muchos de los poetas de la época no contaban con el apoyo de la fotografía, por ello, en esos casos el texto lírico fue el recurso explotado. Adicionalmente, este acto admirativo y de acercamiento estaba acompañado de las flores, que en la época tenían una morfología, seguido bajo un protocolo determinado ya por la calidad del admirador, asimismo, por quién lo recibía, la época, el color... (González Pérez 1986). Esta costumbre y la de “las tarjetas de visita o presentación” se convirtieron en un censo para quienes querían presentarse en sociedad y realizar las visitas correspondientes, que incluso provocaron resquemores, manifestados en algunos textos (Molina 2013, 309, 352).

Asimismo, estas dedicatorias, en la época, incluso produjeron malos entendidos amorosos y suicidios.<sup>105</sup> La voz martiana no estuvo exenta a estos equívocos, incluso, desde su juventud. Así lo quiso dejar eternizado en su par textual en un poema de sus primeras producciones, dedicado al marido de una dama, donde su preocupación es inscribirse como un hombre “respetuoso” ante la señora y también ante el marido ofendido: “Como soy...respetuoso / le tengo respeto... a Pancho” (268).<sup>106</sup> Pues entre los valores remarcados para sí por la voz poética martiana están el reconocimiento del amigo y la consideración al esposo. Este mismo tema va a ser motivo de su obra teatral “Adúltera”, donde subsiste la intención por recalcar el valor moral del hombre, que debe enfrentar la tentación del amor heterosexual y ajeno, pero jamás sucumbir, como lo analizaré en el próximo acápite.

Este *ethos* de admirador también es utilizado para cuando se dirige a imágenes bidimensionales de mujeres, que por su belleza cumplen con el canon de un cuerpo y un alma idealizada, entonces, para estas impresiones crea algunas poetizaciones dirigidas a frescos, escenas literarias o pictóricas (Camacho 2006a), donde se emula este sentir heterosexual y que lo perfilan como un *enamorado*: así escuchamos: “Esa es la hermosa mujer / que me robó el corazón / en el soberbio salón / de los *pintores de ayer!*” (187). Ya que en la época el arte y la producción intelectual era una labor “viril”, por ello, la

---

<sup>104</sup> Sobre este poema hay una polémica sobre fallas en sus ediciones subsiguientes, donde hay cambios en escritura, distribución estrófica. Tampoco se especifica su procedencia dentro de la creación martiana (Camacho 2017).

<sup>105</sup> Un caso fue el del poeta Manuel Acuña.

<sup>106</sup> Lo que denoto es que este poema pertenece a sus primeras poesías, donde supuestamente su amor ante la mujer era filiar más que erótico.

hoja y la tela del lienzo eran antropomorfizadas y sexuadas como los pares poseídos (Martí 2012, 300).

### 1.2.5.3. El galán

Con esta etapa se inicia un carácter “hétero-erótico” (Derrida 1997, 199), rastreable desde la producción realizada en España, continúa con los poemas efectuados en México y Guatemala, algunos de los cuales, luego, fueron incluidos en los poemarios publicados y en los preparados. Aquí hay un cambio del “yo” reflejado en los primeros poemas; se nota una tregua a la faceta revolucionaria. Incluso, se perfila un cierto tono de *distracción* y el enfoque en el *placer* ofrecido por una urbe. Según sus biógrafos fue allí donde se dedicó al estudio de su carrera de abogacía y, luego, de filosofía. En consecuencia, esta experiencia se filtra en la voz del garante poético, por ello, referencias al conocimiento enciclopédico quedan expresados, igual que perspectivas sobre la condición humana de una ciudad.

Según mi investigación, a esta época le corresponden poemas donde se construye como un buscador de amor. Ya había perdido el amor materno y familiar, así como el del terruño, al cual canta en sus primeras producciones, comienza su cognición del amor heterosexual como un motivo y una experiencia para ser cantada. Sin embargo, nunca deja de pensar en “el pueblo que tres siglos ha sufrido [y] cuanto de negro la opresión encierra.” (199, 265). Así lo expresa en estos versos donde se notan esos dos momentos: “De mi desdicha espantosa / siento, oh estrellas, que muero: / yo quiero vivir, yo quiero / ver a una mujer hermosa” (193).

Como lo había dicho en párrafos anteriores, el aprendizaje *amoroso* tenía sus licencias diferenciales para cada sexo en la sociedad desde antes del XIX. Estas eran muy instructivas y amplias para los hombres y nulas, para las mujeres. Así, en muchos poemas, hay imágenes para sí que escogen alabar la belleza femenina y explicitar este sentimiento con fervor. Aquí, cumple con el proceso amoroso donde ya espera un contacto físico, e, incluso una consumación –beso–: “¡La boca que nos besa, / besándonos está desde el instante / que sus pendió a sus labios la promesa, / y el pobre corazón sobresaltado/ imagina en su amor que lo han besado!” (320). Mas, luego de este sentimiento eufórico, el pensar le hace recordar su papel de “maestro” y en una última etapa vuelve a su amor trovadoresco o Provenzal –son sinónimos en la voz poética–. Así deja sentado que su

amor no es el del galán mujeriego, sino de aquel respetuoso y defensor; por ello, instruye a sus iguales sobre cómo ser.

Entonces como galán, su constitución masculina recurre al modelo hegemónico dado para esta imagen y recurrente en el paradigma androcéntrico, que hace de los modelos masculinos, blancos y superiores ejercen de presencias, formas absolutas, paradigmas a seguir, es decir, ponderan la existencia cabal de una sola parte del género humano. Ese poder se lo deja cimentado en el aprendizaje heterosexual. Por lo tanto, expresa su erotismo y lo deja eternizado en el poema VII de *Versos sencillos*, donde evoca un recuerdo y menciona sus primeras vivencias amorosas, en forma de resumen de su experiencia masculina: “si quiere un necio saber, allí tuve un buen amigo / allí quise a una mujer” (115). Aun, de este naciente deseo de conquistador queda su propósito de “escribir un libro: ‘Mis mujeres. De mis conquistas. Memorias de un hombre sincero’, que publicaría con el seudónimo de Hipólito Martínez” (Jiménez 1999, 39). Asimismo, la estadística de sus amores en España, que ha quedado en su “Cuaderno de apuntes” (39).

Por consiguiente, para esta etapa hay poemas donde se crean cuadros íntimos y situaciones amorosas, donde se exalta el amor sensual a partir de un “yo”, que deja filtrar algunos grados de intensidad para este sentimiento; aun, se imbrica lo real y lo estético aprendido. Asimismo, la voz poética unas veces es o emula la figura del galán con todas esas cualidades de conquistador. Sin embargo, no deja de lado ese recuerdo del amor provenzal y, por ello, lo menciona imbricado con la praxis. Así, en “Una virgen espléndida” es el que roba la inocencia de una niña con un beso: “Yo pondré, en noche ardiente, / *trovando* amor al pie de su ventana, / en tal aura *envolverla*, / con tal *fuego* besarla, / que al nuevo amanecer, —nadie vería / en su cutis la flor que la teñía.” (399). Igual lo expresa en varios poemas de “Polvo de alas de mariposa”, donde hay muchos poemas donde se dirige a la mujer y a las feminizaciones: “Y te apoyas en mi hombro, y me preguntas: / —¿Estás triste? ¿qué tienes? / —si no me has dado un beso todavía, / ¿Cómo he de estar alegre?” (439).

Luego, poco a poco, filtra su masculinidad y su focalización, donde se nota el sentimiento erótico y deja traslucir su deseo por el cuerpo femenino. Entonces escuchamos una abierta declaración erótica:

¿Quieres, mi niña? ¿me amas? Es muy bueno  
acoger al rendido caminante  
y besarlo, y amarlo, y en el seno  
abrigar su *cabeza palpitante*:—

[...]

¡Encarna! ¡Encarna pronto! Pues el pecho,  
con ansia de mujeres se me agita,  
a un amor de mujer tengo derecho  
¡Que aplaque al *vivo* que en mi ser *palpita*!

¡Encarna! ¡Encarna pronto! no es en vano  
lo que vagando en sombra, al fin concibo;  
yo *quiero amar con un amor humano*:  
¡He derecho a vivir puesto que vivo! (360-1)

Este sentimiento lo canta explícitamente en el poema donde idealiza un espacio, el harem, que es el máximo homenaje al ego masculino y que envidian los hombres de Occidente a Oriente. Así, hace un parangón entre el personaje literario conocido por darse esta licencia y el *derecho cultural* del “árabe”, donde la voluntad masculina se impone en su extremo (Camacho 2011). Esta imagen sexual idílica *silencia* la esclavitud y sumisión del par sometido.

Así, en “Haschisch”, es el amante que envidia el amor de la mujer árabe e imagina sus caricias: “¡Amor de *mujer árabe*!—La *ardiente / sed del mismo Don Juan*, se apagaría / En un árabe amor, *en una frente / de que el negro cabello se desvía*, / como que ansia de *amor eterno* siente, / y a *saciarnos* de amor nos desafía!—” (334; énfasis añadido) / [...]// “¡Amor de mujer árabe! despierta / esta cárcel miserable muerta; / tu frente por *sobre mi frente* loca: / ¡Oh beso de mujer llama mi puerta! (339; énfasis añadido).

Este mismo talante de conquistador y galán enamorado lo explicita en el poema “De mis tristes estudios”, donde las dos juntas le dan esa masculinidad, que debe cantar como poeta: “Lleno el pecho jovial de un amor loco / por la *mujer hermosa y la poesía* / ¡Siempre juntas las dos! [...]” (245; énfasis añadido). Aunque, esta relación luego es condenada cuando prevalece su función de poeta al servicio de un ideal patriótico, como lo analicé en ese acápite. Es tal su fervor que así lo expresa: “Yo amaba, amaba mucho: parecía / señor mi ser de los gallardos seres: / toda *bella mujer* soñaba *mía*; / ¡cuánto es *bello soñarcon las mujeres*!” (347; énfasis añadido).

Es así como el *ethos* masculino opta por intercambios corporales que no solo se limitan a besos imaginarios ni castos, sino que sobrepasan la mano enguantada para maximizar la expresión de ese sentimiento. Entonces, alude a estos acercamientos y contactos, en especial, con la metonimia preferida por la voz martiana, el cabello, sin embargo, los labios también reciben esas caricias: “Mucho, señora, daría / por tener sobre tu espalda / tu cabellera bravía, / tu *cabellera de gualda*: // despacio la tendería, / *callado*



*la besaría.*” (198; énfasis añadido). “¡Sentí que a mí abrazándote, abrazaba! / Perdí el mundo de vista, y sus ruidos, / [...] / Y su envidiosa y bárbara batalla! / ¡Tras ella, asido de sus *dulces* bordes, / por el espacio azul me remontaba!—” (140). Mas, en estas construcciones, su sentir erótico se plasma más en las descripciones que hace del objeto; cuestión que lo dije en párrafos superiores, la focalización de su cuerpo *deseante* no se devela sino por estas exacerbaciones del otro cuerpo. Muchos de los poemas dedicados a *amigas* llevan como títulos los nombres de estas Amadas, a las cuales les regala sus poemas y se muestra con toda la calidad de galante.

En esta etapa, incluso, el “yo” simula ser otros yos, donde la masculinidad se recrea al punto de caer en los celos, como ocurre en el poema XIX de *Versos sencillos* (185), donde el encono de este sentimiento, le hace levantar falsos hacia el objeto amado: representación que devela ese actuar propiamente masculino, que es justificado en las sociedades (Bosch *et al.* 2013, 149) *logocéntricas*. Incluso, porque, en la época, algunos poetas defendían el ascetismo y lo espiritual, confinando a la mujer a lo pecaminoso y monstruoso como lo han rastreado estudiosos como Jorge Camacho, desde una lectura de las herencias textuales en José Martí (2006a) o un paralelismo de ellas con los objetos con valor comercial y relativas al mercado (Camacho 2019a).

En este fragmento, además de mostrar la actitud masculina de la voz poética, filtra una increpación-reproche al sujeto del enunciado. Mas, al finalizar su orgullo de enamorado se deja escuchar, gracias a una carta que ha leído indiscretamente, donde se devela que no hubo falta en la amada. Si nos detenemos en la segunda cuartilla de este poema, la actitud de él es injuriar e insultar, gracias a una deducción errada, que le produce “náusea”. Lo que filtra actitudes violentas de reclamo, que son injustificadas, pero que replican un *imaginario* de culpabilidad dado al par femenino. Una realidad que está en la relación amorosa en un estadio más de confianza y que refleja el carácter posesivo –poder– de ese sentimiento, que hace de uno *amo* y del otro, *esclavo* (Beauvoir 1986; Bosch *et al.* 2013; Derrida 1997).

Este mismo sentimiento de celos lo expresa en el poema “Estrofa nueva” donde el objeto amado es la poesía y cuya función suya es ser el amante que la espera fielmente, aunque ella lo desdeñe, pero por estar en su “seno”, la voz poética soporta todo. Aquí, la escenografía del amor romántico extrema la *victimización* del amado que sufre por culpa de la Amada, que se “comporta como un *doble monstruoso*” (A’Lmea 2019a, 184); estado masculino que lo ampliaré en la parte final de este capítulo. Esta configuración es la más

usada en la *narrativa y estética logofalocéntrica*, que justifica la violencia de género (A'Lmea 2018).

Después, ya en un estadio más atrevido para la época, habla del cumplimiento de la consumación sexual, expresado en lenguaje aludido o metafórico. En este caso escenifica su relación con la poesía: “[...] cuando duerme, / quieta, soñando, de mi amor cansada, [...]. ¡Del dulce amor, y me convida a un baño! / tenemos ella y yo, cierto recodo / púdico en lo más hondo de mi pecho” (156). Estos poemas donde edifica este sentir no son numerosos, pero sí se los presenta para justificar, inconscientemente, ese poder masculino de *catar* a los objetos amorosos, como es el aprendizaje social para ellos, el cual, incluso, le ayuda en la cognición de las clases de mujeres existentes. Recordemos el poema “Homagno audaz” (126), donde con este “sabio” evalúa, a sus treinta años, la falta de alma en ellas y enumera a cuántas ha conocido y desechado hasta encontrar a la que considera como con “entrañas”, de la cual extrae esa “belleza” para ofrendar.

Luego de cantar a este aprendizaje heterosexual, se vuelve a una intención por lo provenzal e hidalgo, no solo para sí, sino para todos aquellos a los que quiere considerar como *amados*, amigos o ayudantes. Entonces, la voz poética opta por discutir el paradigma hegemónico masculino, donde la virilidad estaba relacionada con el usufructo exacerbado del cuerpo femenino, que demostraba en un sentido más instintivo la hombría y masculinidad. Por ello, la voz poética martiana ya no defiende el *ethos* del *seductor*, sino que recurre a recalcar otro: uno en el que no se “anda en cuerpos” (245) ni cae en la lujuria; sino que reactualiza la inscripción de *galán* para seguir esa construcción más idealizada, donde las relaciones heterosexuales se alejaban de lo erótico, por consiguiente, en algunos versos instruye cómo el hombre debe comportarse con la Dama. Así, lo expresa en el único poema escrito en lengua francesa; aquí el garante lírico indica que para hablar con una mujer debe poner la rodilla en tierra y ofrecerle flores y si no las tiene, pueden ser creadas con palabras. Este poema no tiene una fecha, sin embargo, se nota que es una escritura de madurez, pues demuestra esa intención por incidir en una imagen viril –ilustrar o educar–:

Des fleurs! vous faut-il plus, vraiment, pour le bonheur?  
Ce sont des grands rubís, les bons coquelicots:  
Quand on n’a pas tout près, pour vous l’offrir, la fleur,  
Pour quoi ne pas pétrir *la fleur avec des mots*? (414; énfasis añadido).

Es decir, con este cambio comienza una etapa más relacionada con el maestro e instructor, que alecciona sobre el pecado que puede ser el amor erótico. Este ya se vuelve

en perjudicial tanto para sí como para los hombres-amigos, por ser un atributo que *afeaba* la virilidad, lo validaré en el último capítulo; mas, estas indicaciones las hace de un modo muy discreto. En este caso, si pone el pecado no lo hace en ellos, sino en el objeto—la mujer o los feminizados—, ya que así develaba un comportamiento diferencial, donde se apoyaba desde la literatura la división sexual y la hegemonía del *ethos* masculino, reactualizado y naturalizado para las Nuevas naciones latinoamericano como propio (tradicional) desde el XIX. Por lo tanto, en los escritos de este lapso, la constitución de lo masculino tendía a lo heroico y letrado (viril), desde un sitial *poco* modificado del criollo moderno. Mas, para la mujer seguía literalmente la estética de siglos anteriores, que la sumían a ser el complemento o la esclava, acordes con una visión *logocéntrica*. Entonces, su inscripción validada desde ese sistema era ser el centro de la tentación, por su relación con la tradición bíblica de Eva y Magdalena, que se convirtieron en la fuente para crear la configuración de la *femme fatale*; inscripción que la analizaré en el siguiente capítulo.

#### 1.2.5.4. El esposo

La figuración del esposo en función de garante tiene dos formas. Aquella donde habla de los esposos y los inscribe como dentro de un rol importante y meritorio de los hombres virtuosos, que han optado por el estado final al servicio de lo social —reproductivo—; otra, donde habla de sí como cumplidor de esa fase. Mas, en ambos casos, la relación con la mención de lo sensual y sexual será silenciada y anulada. Incluso, las líneas versales que describen este estado son ínfimas, en especial, cuando se pone como garante.

Si nos detenemos en el primero, hay una diferenciación importante: *la muerte*. El inscribir a algunos de ellos como seres que están muertos, los relaciona con una simbología próxima a lo heroico o santificado (Derrida 1998). Así, tenemos unas cuantas alusiones:

Esta imagen procura en la voz poética un comportamiento de respeto, por ello, en algunos momentos de su creación, increparía a aquellos hombres que, con el adulterio, rompen el acuerdo social del matrimonio: “Dos cosas son en verdad / las prendas de la salud: / en el pensar, libertad; / en amor, esclavitud. // Con la rodilla rendida, / bese en mi nombre la mano / a la que alegra la vida / de un caballero cubano” (494).

Cuando se preocupa de su inscripción lo que denota es su calidad de hombre amoroso y sacrificado, cuyas resonancias del amante provenzal se dejan escuchar:

“Anoche me abrí el pecho / para verte mejor, esposa mía:— / Y una paloma allí, como en su lecho / en el seno de un águila dormía.—” (438). Luego, en un marco temporal más avanzado en la relación, pasa a mostrarse como *respetuoso* que admira al objeto amado y, a su vez, detiene cualquier sensualidad tanto provocada por la misma esposa como por algún deseo erótico propio. En estos casos, su gesto es detenerse o contener la expresión del sentimiento de ella. Uno de los argumentos ponderados es la presencia del hijo, que trueca su amor heterosexual por uno filial, que lo enviste como coraza y lo obliga a fungir de proveedor, así lo escuchamos en el poema: “Tálamo y cuna”, donde escenifica un momento cotidiano en el que la esposa compadecida por verlo trabajar hasta altas horas de la noche, lo llama a la cama y el garante poético, inscrita como “esposo” por ella, reflexiona y afirma: “Hacia la cuna trémulo dirijo / mi vista ansiosa, y vuelvo al toscó impreso: / ¡No ha derecho a dormir quien tiene un hijo!” (223).

Asimismo, luego pasa a un momento donde se describe como el esposo decepcionado, porque la *esposa*, representada como una mujer *fea* lo ha traicionado y lo ha victimizado. Por consiguiente, este desarraigo con cierto encono lo vierte al final del poema “Mi tojosa adormecida” (391), donde el yo lírico martiano se compara con una “vivienda” en “ruinas”, abandonada por la mujer que lo ha dejado en ese estado por su carácter casi *vampírico* (Camacho 2006a, 111) o *antropófago*. Igual idea está en el poema de “Polvo de alas de mariposa” donde metaforiza el cuerpo de ella con un cesto que, en tiempo de problemas, “tormenta”, se convierte en monstruosa, “negras”, con la cromática negativa dada a esta ausencia de color: ¿Me casé? Yo me casé / con un cestillo de nubes: / y en la noche de mis bodas / vi que era un cesto de *cintas azules*. / y vi el cesto, yo lo vi / a la luz de la tormenta, / y hallé —¡no hallara la muerte! / que era un cesto de *cintasmuy negras*.” (440; énfasis añadido)

Las pocas veces que se ve como esposo de una abstracción, lo hace para develar su sentir y padecer sobre la humanidad. En este punto, recurre a mucho de la referencia dantesca que estaba en la metaforización de la época, en especial, cuando se aludía a lo infernal (Camacho 2006a, 140). Este soliloquio lo lleva a hacer de la Aurora su esposa y a simular un abrazo en la cama. Espacio interior que se contrapone con el externo, que representa a la ciudad, donde los hombres dejan ver su humanidad para animalizarse. Sin embargo, la esencia diferencial del garante lírico se trasluce en el uso de la tercera persona: “¡Los hombres se devoran: no se admiran / sino cuando se temen; nunca ensalzan / sino a los muertos—porque ya no estorban!— / ¿a qué tigres ni bosques? La soberbia, / la envidia y la ambición, vierten más sangre / que el ágil bengalés, nómada fiero.—” (515)

Ahora, cuando el garante lírico se figura como un *esposo muerto* la toma en dos ocasiones y lo hace como metáfora del dolor del héroe, que, frente a la Patria, escenifica una relación amorosa, donde él ha donado su “corazón” para que esa viuda siga viviendo: esta imagen de eccehomo la escuchamos en “Dos patrias”: “¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento / que en la mano le tiembla! Está vacío / mi pecho, destrozado esta y vacío / en donde estaba el corazón. Ya es hora / de empezar a morir. [...] // Las hojas del clavel, como una nube / que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...” (217).

### 1.2.6. El padre

La imagen del padre<sup>107</sup> en la poesía martiana siempre estará imbricada con la del hijo, ya que, dentro del par dicotómico, este cumple como objeto; por eso, la focalización y evocación estará en este, que ejerce de centro y, generalmente, de voz activa. Esta representación tiene tres formas en la poesía martiana.

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

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

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

---

<sup>107</sup> Aquí he incluido este texto que fue elegido para ser parte de una publicación indexada en la revista *El jardín de los poetas* (2020). Para esta edición e incluido algunos cambios lingüísticos.

este pequeño libro publicado ha procurado gran atracción para la exégesis desde su descubrimiento y divulgación.

### *El padre ajeno*

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

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

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

*verdadera* edad emulada es la adulta; pues, en ella, cierto grupo logra el acervo completo, que le da el grado de participante, persona, ciudadano o con mayoría de edad: es el ser “superior” que aparece en “Nuestra América” y que define al letrado. Esta imagen que también es resaltada por Jorge Camacho, cuando estudia la posición martiana que caía en el mismo puesto del “etnógrafo” que nació en ese siglo (2013a, 15).

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

Por consiguiente, esta configuración *fuerte* y honrosa la tenemos en estas líneas. Notemos que se desplaza a alusiones al cuerpo físico para ponderar los morales: “[...] al padre hidalgo, / el coro alegre de puras / hijas que con invisibles / besos, le cercan y escuchan,—” (234). Aquí, la voz poética potencia la imagen de respeto y protección: es el halo que hace reconocible a este garante paterno.

Bajo este mismo sentido de valoración de lo patrio sobre lo banal, en una estrofa de arte menor de *Versossencillos* (1891), pondera las palabras de un padre que, frente a la oferta de un pintor para darle fama a la belleza corporal de su hijo, reacciona con furor y lo *persuade* emotivamente hacia otra elección: un futuro de lucha contra el enemigo o el traidor; es decir, *prefiere* para su hijo, una muerte honrosa y recrea un monólogo en el verso: “Bien estará en la pintura / el hijo que amo y bendigo:— / ¡Mejor en la ceja oscura, / cara a cara al enemigo! // Es rubio, es fuerte, es garzón / de nobleza natural: [...] // Vamos, pues, hijo viril: / vamos los dos: si yo muero, me besas: si tú... ¡prefiero / verte muerto a verte vil!” (192). Al respecto, Rafael Rojas alude a “una reescritura del mito de Bruto” y a un tipo de “drama” de “esquizofrenia cívico-poética” de la voz lírica (2003, 1490).

Añado, que, aquí, irónicamente el arte es calificado de un acto de vileza si es optado por los jóvenes en vez que a la Patria. Si recordamos, la voz poética martiana loa en muchas líneas versales a lo pictórico y escultórico,<sup>108</sup> al recurrir a algunos cuadros o grabados, pues no puede alejarse de la obsesión del XIX por lo visual, como lo analiza cabalmente Agnes Lugo-Ortiz (2010), en su texto dedicado a la violencia en Martí; aquí ella releva el valor de este sentido, sublimado como una de las expresiones del alma humana.

Hay un padre que apenas aparece y que encarna la imagen del representante de una clase, es el padre proveedor, que ama a su hija-niña y cumple sus caprichos; es una vaga presencia del criollo, que reflejaba el deseo social que obligaba al hombre a no inmiscuirse en el mundo cerrado del hogar, pero es descrito en el parangón del que toma las decisiones; esta figuración la escuchamos en “Los zapatitos de rosa”: “—«¡Vaya la niña divina!» / Dice el padre, y le da un beso: / «Vaya mi pájaro preso / a *buscarme* arena fina». // *Manda* luego el padre el / coche. Está la playa muy / linda. [...]” (444; énfasis añadido).

A la par, está la figura del padre poeta, que es el dador de *prodigios intelectuales* y amorosos a la hija, donde se recalca esa posesión de esa herencia letrada; esto lo podemos leer en el poema dedicado “Para Cecilia Gutiérrez Nájera y Maillefert” (480): “En la cuna sin par nació la airosa / niña de honda mirada y paso leve. / *Que el padre le tejió* de milagrosa / música azul y clavellín de nieve.” (480; énfasis añadido).

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

---

<sup>108</sup> Estos cuadros también son empleados para aleccionar o criticar la realidad de su tiempo, como lo hace en “Noche de baile” (406), donde está un niño abandonado, porque sus padres están en una fiesta y, la madre lo ha dejado en una habitación, donde las sombras lo asustan. Igual, está en la estrofa: “pinta mi amigo el pintor / sus angelones dorados...” (468) o en el poema XXI (186).



americana: “¡Oh lindo sol, oh blanda luz, oh palma / de un valle triste! ¡Vuelve a ser testigo / de esta resurrección! ¿Te traigo tu alma / que desde el vuelo alzó, vive conmigo!” (412). La mención de “palma” –un símbolo cubano reconocible en muchos poetas de la isla– nos recuerda esa añoranza de la voz poética sobre este árbol de sus tierras de Centro América más que de las orientales.

Es tal la veneración de la voz poética por esta imagen que en una metáfora recrea este actuar paternal, donde predomina el amor filial del padre –heredero del provenzal–, cuyo carácter protector de sus hijas, lo hace caer en los celos, pues preludia la intención de un posible galán. Entonces, leemos: “[...] / ¡Como un padre a sus hijas, cuando pasa / un galán pudridor, yo mis ideas / de donde pasa el hombre, por quien muero, / guardo, como un delito, al pecho helado!—” (154). Igual sentido está en esta configuración donde el padre es la imagen loada y las hijas le demuestran aprecio filial: “[...] al padre hidalgo, / el coro alegre de puras / hijas que con invisibles / besos, le cercan y escuchan,—” (234).

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

### *El padre propio*

Las pocas veces que el yo lírico hace mención de su padre,<sup>109</sup> lo relaciona con la consecución de la virilidad social, que lo aproxima a quienes sufrían y eran olvidados por el sistema colonial: “Si quieren que de este mundo / lleve una memoria grata, / llevaré, *padre profundo, / tu cabellera de plata*” (174; énfasis añadido). Esta figura está relacionada con lo exterior a la casa y lo no mítico, cuestión que refractaría los aprendizajes del siglo XIX, inconscientemente, filtrados en las prácticas discursivas y

---

<sup>109</sup> Según la lectura de Francisco Morán, la imagen de padre deseado no estaba en Mariano Martí, sino en su maestro José María Mendive, a quien le escribe desde el presidio, mientras este había huido a París y tiene la confianza de quejarse de su padre verdadero, quien, según este mismo autor, demostraba crueldad –patriarcal– contra sus hijos, al punto que tuvo *un proceso* por ese asunto, acaecido en contra de una de sus hijas. “Este [mi padre] me hace sufrir cada día más, y me ha llegado a lastimar tanto que confieso a Vd. con toda la franqueza ruda que Vd. me conoce que sólo la esperanza de volver a verle, me ha impedido matarme. La carta de Vd. de ayer me ha salvado. Algún día verá Vd. mi Diario, y en él, que no era arrebatado de chiquillo, sino una resolución pesada y medida” (Martí en Morán 2014, 63).

textos antes y luego de ese siglo. Sin embargo, en el poemario publicado póstumamente “Polvo de alas de mariposa” hay una cuartilla, donde hace una figuración del padre y le da un carácter profético, similar al que da a su madre en “Yugo y estrella” (112); es así que él preludia el destino de su hijo, desde cuando está en la “cuna”, que lo sume en el llanto:<sup>110</sup> “De un padre que tuve / tan solo recuerdo / que de mi cuna al borde sollozaba / cuando nació, como si hubiera muerto” (233-34).

En otra dedicación lírica, lo inscribe lleno de compasión ante el hijo –el yo lírico– o sufriente ante la pérdida de una hija, pero siempre desde la evocación y el recuerdo. Es decir, no es una figura activa construida como sujeto del enunciado con intervención o diálogo: “Y paseará *mi padre en la cantera* / donde mi espalda flageló el tirano” (538; énfasis añadido). Solo una vez, se filtra una alusión a su honor y deceso, pero con el recuerdo de lo heroico de este predecesor: “¡Mas parto, el ala triste! Cruzo el río, / y hallo a mi padre audaz, nata y espejo / de ancianos de valor, enfermo y frío // De nostalgia y de lluvia: ¿cómo dejo / por dar, linda Adelaida, fuego al mío, / sin fuego y solo el corazón del viejo?” (483).

Una duda surge sobre por qué la voz poética tiene poca dedicación al padre propio. Según el estudio realizado por Francisco Morán (2014) sobre la correspondencia martiana, hay criterios explícitos de un rechazo, una reacción amor-odio con ese padre, cuya fuerza paterna –igual que la del sistema colonial– esclavizaban a la voz poética, pero a la vez representaba esa moralidad y justicia que construía su masculinidad. Por ello, afirmo que este es un dador de su *ethos* varonil y este, a su vez, está relacionado con lo social refutado en su actitud de héroe; ya que, como el cuerpo del esclavo<sup>111</sup> colgado del “seibo” –imagen del poema XXX de *Versos sencillos*–, las actitudes del padre fueron un detonante para una reedificación –en un inicio– de lo que debía *ser el padre* de su nueva nación, pero luego lo defiende cuando recurre a los ancianos testamentarios, los muertos heroicos.

Así se lee en esta afirmación de una de sus misivas: “Todo lo que yo sé de justicia se lo debo a él.”, donde se sobrepasa el sentido literal. Así lo refiere el autor antes

---

<sup>110</sup> Con respecto al llanto y a las lágrimas refiero el texto de Jorge Camacho (2006a, 6, 84) donde las compara con el agua y el dolor sublimado. Asimismo, con la intención por construirse un yo sentimental, donde coadyuvan lo femenino y masculino en una intención por llegar al uno, que es característico de los seres superiores, de los niños cuya cercanía a lo angelical los hace puros.

<sup>111</sup> Misma fuerza que mueve ahora el rechazo de la doble moral de nuestras sociedades, donde aún la fuerza pública mata a un afroamericano en las calles: caso Floy, que ha movido a todo el mundo para protestar contra la justicia masculina y blanca, cuyo poder aniquila y demuestra lo patriarcal persistente. Aún más, el abuso de poder con trasfondo de género lo hemos visto, en este año, con el asesinato de Vanessa Guillén, en los mismos linderos del poder: las fuerzas armadas estadounidenses.

mencionado, el cual acota que el acto de su condenación, escondía una intención por irse contra el padre:

Martí sabía, pues, que su provocación podía costarle muy cara, y eso tuvo que haber entrado en sus cálculos. Su disposición a morir muy probablemente escondía un deseo parricida. De haber sido condenado a morir hubiese logrado ambas cosas: arrancarse, con su muerte, a España y al padre de la sangre, y purgar la culpa de ese mismo deseo”. (Morán 2014, 63)

Incluso, esto lo filtra en la relación del yo poético frente al hijo, donde prima el amor filial, que se imbrica con la idea del padre “desierto” que necesita del “renacimiento” (Camacho 2006a, 35) que tiene los rastros en la tradición greco-romana del “padre republicano” (en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 290), pero con rasgos más sentimentales, que lo llevan a asemejarse a las flores, las mariposas o a llorar. Es decir, hay una tensión y una contradicción. Tensión (Camacho 2006a) porque el garante lírico pretende unir los opuestos para constituir una síntesis, pero a la vez, contradictorio, porque, en otros fragmentos de su discurso poético, aboga por la masculinidad hegemónica, que es lo que la crítica anterior a los setenta y ochenta (Rama, Vitier, Marinello...) han ponderado, incluso, para concordar con los presupuestos del régimen político-ideológico cubano.

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

En cuanto a una imagen ideal de padre protector y de cimiento de una emoción proba está en ciertas metáforas, donde el yo lírico recurre a la imagen del padre, con esa idea de generador o redentor; esto lo encontramos en las alusiones dadas al sol, al café, al verso, al cielo (241), al Dios cristiano, el creador, el libro. Asimismo, veladamente a los prodigios *generadores* del “Haschisch” o del vino de “Chianti” (210), cuya alusión ha sido acallada por la crítica, como bien lo analiza Jorge Camacho en el artículo “Los

imaginarios de la droga, orientalismo y sexo en el poema “Haschisch” de José Martí” (2011; Ripoll 1985, 17-9).

### *La voz poética como padre*

Cuando la voz poética martiana funge de padre, también podemos diferenciar dos variantes, donde filtra su propuesta para incidir en el comportamiento –*ethos*– de los que se veían en ese papel y que estaban más cerca de su proyecto de nación fraterna: en una realiza la función de sujeto y dialoga con un hijo propio, que hace de interlocutor y objeto; otra, cuando habla de unos hijos simbólicos, cuya connotación es más de índole patriótica y frente a los cuales se presenta como héroe o guía, pues predomina la consideración de iguales. Entonces le da mayor consideración al amor de hermanos, ese que Derrida asocia con el poder de los “amigos” en las sociedades fraternas masculinas (1998, 265)–; ya que, potencialmente, tienen el mismo ideal y comparten una misma sexualidad. Un carácter más paternal y protector se refracta cuando la voz poética pondera un nexo de emocional y convierte a aquellos en objetos de ese sentimiento; lo que les da el rol de complementos, dependientes, pasivos, carentes, subalternos: sinergia de las formas *logocéntricas* (1997, 211).

Este último también es rastreable cuando se dirige a muchas mujeres infantilizadas (hermanas, conocidas y novias puras), donde el yo lírico se enviste de ese carácter para aconsejarlas: acción referencial de la imagen de un padre putativo;<sup>112</sup> a la par, sucede con los pasivos o desprotegidos, a los cuales salvaría o reivindicaría, ya que serían sus “¡Hijo[s], por el pabellón!” (191). Este halo *paternalista* es relativo a los aprendizajes decimonónicos donde el amor y la dominación mezclan los límites, usados en el XIX; ya que, en esa época, las ideas darwinianas y positivistas veían la historia humana como un *continuum* donde estaban las razas primitivas, infantiles y salvajes (Camacho 2013a),<sup>113</sup> y las que por el desarrollo de la razón habían llegado a la virilidad; estas por ese estado

---

<sup>112</sup> Este mismo talante se puede rastrear en toda la correspondencia dirigida a María Mantilla, donde se configura el ideal de mujer y de un proyecto aleccionador para las niñas y la profesión de maestras, cuya planeación reitera el sistema ideado para la mujer decimonónica, donde se relevaba su función de madre-maestra.

<sup>113</sup> Con esa idílica naturaleza inconquistable y anhelada del “buen salvaje” John Crawford (1859) y Jean Rousseau, pero solo en esa construcción estética, donde por su creación en un basamento cultural, dejaba a un lado a la naturaleza<sup>113</sup> que realmente estaba fuera de la civilización y que era considerada como parte de la otredad temida –los instintos y saberes acientíficos– y, por lo tanto, justificable para su exterminio o su ridiculización. Esta construcción foránea impuesta en el ser de los otros, los de América, puede estudiarse en dos libros importantes: *El mito del salvaje* (Baltra 2011) y *Fealdad, una historia cultural* (Henderson 2018).

debían ser educadas para llegar a convertirse en las civilizadas. En sí, era el proyecto liberal que invadió las mentalidades modernas, donde no solo esto fue defendido en lo socio-económico sino en lo literario como lo explica Jorge Camacho en la introducción teórica de su libro *Etnografía, política y poder a finales del siglo XIX* (2013a) y que ampliaré cuando analice a los asimilados para el proyecto de Nación para ese lapso.

Cuando hace de padre de un hijo propio, su amor por este último es hiperbolizado al extremo que cae en muchas rupturas lógicas, que lo hacen investirse de actitudes y comportamientos que, para la escritura del XIX, no eran reconocidas como parte de la “masculinidad hegemónica”, término que utiliza Pierre Bourdieu (2000) para describir a las sociedades, donde, desde las mediterráneas –Cabilia– hasta las actuales, hay una defensa –perpetuación– de una lógica de dominación convertida en natural, en la cual lo simbólico justifica este accionar, cuyo fundamento está sexualizado y eternizado a través de unos mitos, que dan el poder al hombre, blanco, pudiente, como lo había analizado en un acápite de la parte inicial de este capítulo.

Así, todos estos cambios son recurrentes en *Ismaelillo*, donde su idealización del hijo se exagera al punto que la presencia del padre *viril* mengua frente a la descripción del cuerpo y del *ethos* del niño (Camacho 2006a). Igualmente escuchamos alusiones a un físico temeroso, frágil, debilitado y sumiso por el cariño, con actitudes muy sentimentales y femeninas (Camacho 2001a; 2006a, 53), pero solo frente a *su* infante: aquí denota esa doble faz del padre, luchador y amoroso: “Si se me *queja*,— / *cual de mujer*, mi rostro / nieve se trueca:” (60; énfasis añadido); “Mi mano, que así *embrida* / potros y *hienas*, / va, *mansa* y obediente, / donde él la lleva”. (59; énfasis añadido); rasgos definidos como homosentimentales, propios de unos proyectos fraternos –masculinos–, como lo citan algunos estudiosos como Emilio Bejel, Jorge Camacho, Sylvia Molloy. Sin embargo, está latente el ánimo de lucha y su labor intelectual, esta doble constitución de su *ethos* masculino martiano. Así lo expresa en este fragmento de versos de arte menor antes citados, en el que utiliza una de sus metonimias más aludidas “mano”.

Asimismo, la voz poética para relevar esta relación filial, versifica sobre un juego bélico, cuyo acercamiento cotidiano rompía con una costumbre generalizada para esa época, cuando los padres no mencionaban el contacto con sus niños en edades tempranas; este es escenificado en estos versos de arte menor, donde el adulto se transmuta en animal, por el amor-sacrificio ante su hijo: “De gozo yo ebrio, / me espoleaba /mi caballero: / ¡Qué suave espuela / sus dos pies frescos! / ¡Cómo reía / Mi jinetuelo!” (63).

Ahora, si nos enfocamos en las acciones devenidas en juego, estas no solo distraen, sino que, también, educan; pues hay la mención de otro, donde se hace un simulacro de luchas y enfrentamientos con el hijo, donde el infante aprende un comportamiento potencialmente *viril*, que, a su vez, prepara su cuerpo para el futuro —la guerra (“*libido dominantis*” Bourdieu 2000, 102),<sup>114</sup> idea mesiánica, la dominación, el poder—. Así, el padre cumple con su labor de preparación —adiestramiento—, para cuando su cuerpo cansado de la vida sea revitalizado por este nuevo ser; por ello desde un “yo” dice: “Su sangre, pues, anima / mis flacas venas:” (60). Incluso, si nos fijamos hay un alejamiento de los libros y de la pluma por la espada y lo lúdico, que es más relativo a la experiencia, es decir, a lo científico más que a lo imaginativo. Lo que el mismo autor cubano denominaba la “falsa erudición” en el texto de “Nuestra América” (Martí en Camacho 2013a, 212; 2006a; Martí 2012, 237).

En consecuencia, esta idea del devenir se explica con los versos donde manifiesta que él es hijo de su hijo (69), donde se invierten los papeles por esa posible obligación que tendrá el hijo cuando sea mayor (Camacho 2006; Santí 1986). A la par, hay un momento cuando reflexiona y evalúa lo que es la vida y su amor filial le hace pensar en evitar que su vástago pase por ella; entonces, exclama hiperbólicamente en un diálogo ficcional dirigido a su hijo en la representación del tú: “Pudiera yo, hijo mío, / quebrando el arte / universal, muriendo / mis años dándote, / envejecerte súbito, / la vida ahorrarte!—” (69).

Con esta relevancia en estos juegos y el hincapié en la proximidad filial, el yo poético no solo acentúa un comportamiento en los padres, sino en la actitud esperada para el hijo. En resumen, el garante de padre representa con más fidelidad el *ethos* masculino martiano, que imbrica al hombre afectuoso con el ser presto a convertirse en “héroe-guerrero-mártir”: un ser que comparte la casa y el campo de batalla (Camacho 2006a; Díaz Quiñonez 2003, 257).

Además de este *ethos*, en este garante se perfila un estado, donde el amor filial vence al carnal, aunque solo con este último se obtenga al hijo. Esta opción se reitera en muchas líneas versales del *Ismaelillo* y de los otros poemarios preparados por el autor o de edición preparadas póstumamente; lo que ha fundamentado el argumento de Díaz Quiñones, de Sylvia Molloy, Jorge Camacho o Ana Peluffo sobre la “expulsión” de la

---

<sup>114</sup> Por ello, en otro poema escuchamos: “Para el varón, el caballo, / a que se ensaye en la guerra;— / para la baby hacendosa el ajuar de la muñeca” (468), o algunos poemas dedicados a niña, amigas e hijos de amigos: “¡A mi querido Corbet!” (471).

mujer de la República ideal creada en la poética, en especial, en ese poemario tan amado por el escritor Martí y cuya intención que “hay que leerla con relación a la filosofía emersoniana y la “misoginia” de la época (Camacho 2006a, 180; Cámara 1998, 151).<sup>115</sup>

La incidencia de esta actitud combina una variante a los proyectos fundacionales del XIX, desde la visión martiana, donde el padre debía ser una figura activa en la educación de los hijos, en especial, del varón. Asimismo, deja explícito cierta aversión hacia la participación de lo femenino dentro de la “educación” infantil (Camacho 2006a, 73); pues solo el padre podría refractar lo viril en el varón (Schopenhauer 2011); criterio que subsiste en las sociedades androcéntricas, de hermandades cerradas.

Algunos estudiosos que se fundamentan en lo biográfico como Daniel Román (1993) o, en parte, Jorge Camacho (2006a) asocian este desapego con una experiencia vivencial del autor, donde se filtra el desamor sufrido por José Martí a raíz de la separación de su hijo José Francisco y de su esposa Carmen Zayas Bazán (Pujol 1989; Jiménez 1999), sin embargo, este se repite en el sistema simbólico, ya que ese es el dador de la época. Entonces, este alejamiento de la madre y la ponderación de la relación fraterna se escucha en estos versos: “Y yo doy los redondos / brazos fragantes, / por dos brazos menudos” (62). Así, en esa lucha, el placer conyugal es eliminado, por lo tanto, el par lógico fue convertido en enemigo (Camacho 2019a; 2006a; Santí 1986): reflejo de las sociedades instauradas bajo la visión *logofalocéntrica*, donde la imagen del héroe y ciudadano es central. Incluso, este juego tropológico lo usa para referirse a la llegada de la muerte, que feminizada es “esquivada” por el amor al hijo, cuestión que presentaré luego.

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

---

<sup>115</sup> Así se refiere al *Ismaelillo*: “Versos míos, no publique ninguno antes del *Ismaelillo*: ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros” (Martí en Morales 1994, 185).

Para acentuar este argumento, la voz poética *invade* la territorialidad cotidiana de la casa, ya que se ubica dentro de ella; para ello alude a esta espacialidad con la nominación de los objetos. Según Ana Peluffo, este recurso es demostrable en la ubicación de algunos de los poemas de *La edad de Oro* (1889). Aquí es la niña quien es la protagonista-aleccionada. Para el criterio de esta autora “Martí usa la alianza entre el padre republicano y la niña para redefinir la masculinidad y para asignar al padre un papel más protagónico dentro del espacio ‘femenino’ del hogar” (en Peluffo y Sánchez Prado 2010: 297).

Por ello, en algunas estrofas, se ubica en “el cuarto” y el escritorio, donde aparecen sus “libros”, pluma y “tinta”. Aquí podemos ser testigos de una construcción muy familiar de su acción de escritor y su relación próxima al hijo, cuestión que en la época era poco común y realizada por los padres, ya que dentro de la educación de esos años, esta figura permanecía alejada de la crianza, como lo escenifica en “La muñeca negra” (Martí 1978, 193) y en “Los zapatitos de rosa” (444), explicación que dije anteriormente; entonces, leemos: “Suavemente *la puerta/ del cuarto* se abre, / y éntanse al él gozosos / *luz, risas, aire.*” (66; énfasis añadido). “De beso en beso escala / *mi mesa frágil: // [...] // De entre polvo de libros / surgir radiante, // [...] / Venga, venga, Ismaelillo: / la mesa asalte. // [...] // Mis libros lance, / y siéntese magnífico / sobre el desastre, // [...] // ¡Venga, y por cauce nuevo / mi vida lance, / y a mis manos la vieja / péñola arranque, / y del vaso manchado / la tinta vacie!” (67-8; énfasis añadido).*

A través de esta predilección por estos espacios y situaciones (el cuarto, el escritorio), el yo lírico nos plantea una discusión al paradigma del XIX, que toma auge en su revista para niños y niñas, donde la figura paterna se convierte en un hacedor – educador– del nuevo ciudadano desde los primeros años, por eso, habla de qué libros deberían leer niños y niñas, así como de qué textos debería seguir la maestra. En especial cuando se dirige a María Matilla en una de sus cartas (Hernández Prado, 2000); ya que, la sociedad futura idealizada –proyecto de nación– en la poética solo debía estar constituida por hombres –*hermanos, amigos*– como lo plantean muchos estudiosos que denotan la optación por silenciar a la mujer del rol activo de la sociedad (Camacho 2019a; 2013a, 2006a, 2001; Díaz Quiñonez 2003; Molloy 2012; Peluffo y Sánchez Prado 2010).

Asimismo, si se me permite repensar el acto de educar al niño; este presenta una relación lúdica, donde se invierten los papeles,<sup>116</sup> pues en este caso, el niño se convierte

---

<sup>116</sup> Este actuar entra en diálogo con las pedagogías y didácticas que se están imponiendo en la actualidad.



en el “rey”, en el “jinete” (Camacho 2006a); es decir, es quien guía y al cual se le da el poder del devenir; pues, para la voz poética, los “¡Hijos” [son los] “escudos fuertes, / de los cansados padres” (81). En sí, estos cambios son los que ha desarrollado y ejemplificado el estudioso Jorge Camacho, al referirse al deseo del garante poético por lo histriónico, donde se recurre a la máscara y al “performance”, cuya simiente está en la metamorfosis, que también son empleadas por este autor y heredadas a los subsiguientes como Enrique Rodó, que a su vez estuvieron en Whitman, en especial, cuando se refieren a “la obra literaria” como producto estético (99).

Por lo tanto, con este comportamiento paterno, la voz poética rompió con ciertos presupuestos de la tradición cimentada para la “dominación masculina” (Bourdieu 2000), en tres puntos: la inserción de la participación paterna en la enseñanza-aprendizaje temprana de los hijos; empleo de los juegos como forma de didáctica; y reubicación del hombre en el interior de la casa. Es decir, lo que discutía era el alejamiento de los padres de la educación de los niños y que solo dejaran ese encargo a las madres. Irónicamente, es lo que loa en otros poemas sobre lo relevante de esta figura en su construcción viril, contradicciones del sistema filtradas inconscientemente en la voz poética. Por este predominio de este amor fraterno, muchos estudiosos lo asocian a la obsesión del XIX por las relaciones fraternas y “homoeróticas”. Según Jorge Camacho (2006a) y Francisco Morán (2007, 350-2), para José Martí este fue el tópico de la literatura heredera del romanticismo y que yo las rastreo en la herencia provenzal, donde la identificación con los iguales era lo relacional.

En sí, con estas propuestas, la voz poética criticó, desde un texto poético, la pedagogía de su tiempo; sin embargo, al momento de la recepción del mismo –que incluso fueron muchos años luego de su publicación–, se la silenció en pro del ensalzamiento de la imagen estética y mesiánica dada al niño (Santí 1986) y el encasillamiento de la mujer en la función de madre procreadora, cuyo espacio tradicional era la casa. Incluso, con esta táctica se evitó el deseo de ella por insertarse en lo público e intelectual, que según los criterios de la época interferían con su propósito natural, el embarazo, como lo certifican algunos autores que estudian este siglo, en especial, sobre la visión de la *subalterna* (Derrida 1998, 208; Arenal 2015; Schopenhauer 2011; Camacho, 2006a; Fornet-Betancourt 2009).

Este temor por lo erótico y femenino es un obstáculo entre la relación filial y homosentimental; llega a su hiperbolización máxima cuando la voz poética metaforiza una relación con la muerte. En muchos poemas, esta toma la configuración romántica

donde era antropomorfizada como la mujer amada y deseada. En este caso, la simbología, en la que prevalecía el eufemismo, adquiere tintes opuestos, así, la voz martiana recurre al diálogo y le suplica que “espere”; en este poema la transforma en una imagen temida. Esta doble figuración es mencionada por Jorge Camacho como un olvido de la crítica (2006a, 38). Refiero, para una lectura más detallada, a un trabajo sobre las feminizaciones (A’Lmea 2017). Por ello, la presencia y el cuerpo del hijo cobran poderío, acentuado con toda la cromática áurea que había explicado antes, cuando me enfoqué en el tratamiento del hijo. Este poema no está en *Ismaelillo*, sino que fue reubicado póstumamente en “Flores del destierro”, lo que nos devela la transmutación del hijo referencial a uno simbólico, más conectado al padre-héroe y a la visión de Patria:

Cada tarde aguardándome a mi puerta.  
En mi hijo pienso, –y de la dama oscura  
huyo sin fuerzas, devorado el pecho  
[...]

...Pienso en aquel a quien mi amor culpable  
trajo a vivir, –y, sollozando, esquivo  
de mi amada los brazos: –más ya gozo  
[...]

¡Hijo...! ¿Qué imagen miro? qué llorosa  
visión rompe la sombra, y blandamente  
como con luz de estrella la ilumina?  
¡Hijo...! ¿qué me demandan tus abiertos  
brazos? ¿a qué descubres tu afligido  
pecho? ¿por qué me muestras tus desnudos  
pies, aún no heridos, y las blancas manos  
vuelves a mí, tristísimo gimiendo...?

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

([1882], 99-102; énfasis añadido)

La veneración por esta imagen también lo hace contradecirse y aceptar, al mismo tiempo, el presupuesto de la “dominación masculina” (Bourdieu 2000, 12), donde el papel del padre es la de proveedor y protector, funciones obligadas dentro del hogar del paradigma del XIX. Es decir, no solo discute esta imagen, sino que la asume como se lo disponía en su tiempo, aunque este deber no congenie en su totalidad con su deseo de “echar” “versos” (167). Así, pondera el trabajo por el sostenimiento de su hogar; esa

elección le lleva a idear un mundo para su hijo y criticar el existente, donde no había lo necesario para esa consecución. Por consiguiente, el padre debe convertirse en héroe y, entonces, debe construir otra Patria; por ello, el advenimiento del guerrero o patricio es necesario. En otras palabras, esta sería la otra cara de ese *pater familias*, la pública, que fundamenta el garante poético y para todos sus iguales. Es la lucha por el proyecto fundacional, presente también en la lírica. En sí,

La identidad del héroe profético en Martí está, [...], 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. (Díaz Quiñonez 2003, 257)

### 1.2.7. El héroe y mártir

La creación del garante del héroe está determinada por el deseo de alabar, inscribir y potenciar este carácter, no solo en los otros considerados como tales, sino para proyectarlo en sí y en los que sigan el *ethos* heroico, como los signados para ser partícipes de su nación futura. Para lograr este cometido, según mi investigación, la voz poética presenta la constitución de este garante en tres estadios.

En el primero, la voz del garante lírico hace una selección de aquellas figuras que pueden ser emuladas como héroes o padres de la patria. Para ello, recurre a la concepción que en la época se le daba a este personaje, con su escenografía, tropología, carácter y comportamiento. Esta es una variante del padre, pero por su sesgo hacia lo heroico lo retomo aquí, como lo había anunciado ya.

En un segundo estadio, escoge esas características para proyectarlas en los hombres viriles de su tiempo y para todo aquel que, según su criterio, podían entrar en ese *ethos* masculino preferido propuesto para los integrantes de su proyecto fundacional, su República. En resumen, ellos refractarían lo sublime para el hombre justo, digno de ejercer como ciudadano y como persona.

El tercer estadio está referido a la construcción textual y autorreferencial de su imagen, que como un "yo" heroico –garante– resalta estas características. Entonces la inscribe desde una recurrencia mítica que le hace nacer ya con un sino especial y que, a

partir de su vida sacrificial, se corrobora como dentro de, lo que la crítica posterior, lo ha mantenido con ese halo.

### *Héroes muertos*

Para la primera configuración, la imagen más arraigada y esquematizada era la procedente de la tradición grecorromana, que tenía su cimiento en el héroe trágico, descrito tanto en la filosofía como en la tragedia. Recordemos que la veneración a los semidioses, héroes y guerreros proliferó en las sociedades patriarcales y reemplazó a la creencia de las antiguas sociedades matriarcales, tachadas de paganas, luego de la expansión del imperio romano, que homogenizó culturalmente a Europa (Soni 2009).

Así, este garante durante la historia fue constituyéndose con una cierta morfología que ha sido constante e, igualmente, reactualizada en las culturas humanas, debido a la fascinación que siente la humanidad por estos personajes y los deseos de imitarlo (Bauzá 1998, 180). Por ello, durante algunos momentos decisivos de la historia, se recurre a ellos para ser utilizados al servicio de ciertas ideologías y fines políticos. Su carácter persuasivo ha sido deliberadamente eternizado para justificar un cambio o implementación de una forma de ser o propuesta de nación. Puesto que “el héroe se impone al hombre de todos los tiempos y latitudes como una posibilidad de sortear los obstáculos, transgredir los límites, adscribirse al mundo de la fama y alcanzar, aunque sólo sea muy fugazmente, un hálito de inmortalidad, por cierto, vano” (163). Dentro de la constitución heredada, principalmente, del mundo helénico está su labor ético-moral, que lo hacía sobresalir del resto de mortales, pues su accionar estaba en pro del beneficio de los necesitados. Asimismo, esta se unía a la connotación propia de los latinos y referente al “dios particular de cada individuo, que velaba por él desde su nacimiento y que, por cierto, desaparecía con él” (12).

Al ser tan relevante esta figura, sus características perdurables han pasado del mundo simbólico al del arquetipo. Por ello, según Bauzá (1998, 34), se puede sintetizar una morfología y reconocer a los posibles electos para cumplir con este. Pues, no todos podían ser incluidos en el sino heroico. Para ello, el principal requisito es haber cumplido una labor ética y moral en pro de la humanidad, que incluso lo acerca a lo divino y, al mismo tiempo, lo aleja de lo humano. Así, dentro de los que participan de esta selección están, primeramente, los divinos (“hieráticos”), después, los sagrados, le siguen los profanos, luego, los héroes históricos, posteriormente, los héroes epónimos, para

continuar con los “númenes funcionales y culturales”, hasta los simples mortales, que luego de su muerte se les “tributa culto” o adoración como ha ocurrido con ciertos artistas o cantantes, personajes del deporte, de la política, etc. (34).

Asimismo, como “rasgos distintivos” (34), que hacen del héroe diferencial y con la que resalta del resto está su *inteligencia* singular que les hace cuestionar su mundo, por ello, *incumplen* con alguna restricción que los lleva a cometer un acto de *hybris*, que amerita una *némesis* (castigo), conectado con su exilio para buscar resarcirse (11). En este proceso se presentan las pruebas, donde se ponderan ciertas características sobresalientes o sobrehumanas. Incluso, poseer un don especial develado desde su niñez o al momento de su gestación, aun, un objeto único. En este momento, también, aparece la existencia de un *enemigo* que hace todo lo posible por deshacerse del héroe, pero no lo logra, ya que el fin de este es fundar un nuevo régimen y modificar el anterior.

Esto le da ese “carácter agónico” y de una naturaleza siempre en peligro de muerte. Su halo no solo afecta su deceso, que es violento y ocurrido, generalmente, antes “que éste haya empezado a perder su arrojo a causa de la vejez” (7), sino a su “progenie” (56), la que sufre algún evento trágico o, incluso, mortal. Esto evita que exista una descendencia humana, para así conservar ese deslinde con lo común y pueda ascender al sitial de mito (Camacho 2006a). Para recalcar esta singularidad, sus ascendientes también devienen de seres ilustres, aun, divinos.

En sí,

los héroes pertenecen al pasado, pero por el solo hecho de haber tenido actitudes y conductas sobresalientes, estos seres singulares han adquirido una categoría que vale por siempre, y escapan, en consecuencia, del plano de lo cronológico, y de ese modo *el héroe se adscribe a la intemporalidad del mito*. (13; énfasis añadido)

En consecuencia, para esta figura los sentimientos de la voz poética martiana son de alabanza y oblación. Dentro de estos garantes, la voz lírica también hace una selección para incluirlos en su “panteón”, los muertos que han dejado su “testamento”, para que un posible “quizás” construya “el porvenir”, cuando la herencia traiga el nuevo “nacimiento”, es decir, la “resurrección” para eliminar el “caos” (Derrida 1998, 45-7).

Así, según la voz poética, los dignos para ser emulados debían demostrar un amor *ágape* y un *ethos* viril sumo como lo prescribe este mito: amar la libertad para otros y el respeto, es decir, lo que luego se relacionaría con lo humanista. Entonces, aquí los más ponderados son aquellos que demuestran el sacrificio por el prójimo, muerte sacrificial

por la República: “virtud cívica de su sacrificio” (Rojas 2015, pos. 622); por lo tanto, recurre a la herencia heroica de occidente. Desde los poemas de su juventud y la redacción de su “Presidio político en Cuba”, igualmente, en su poema épico *Abdala*, la edificación de esta imagen imbrica estas dos realidades: la literaria y la vivencial, transmutada en escritural, donde también es factible una lectura sexualizada (Morán 2007; Camacho 2006, 191; Ette 1998).

Por consiguiente, no es de extrañar que recurra a lo heleno y a lo cristiano como fuente de esta actitud estoica.

Así, cuando cuenta con el hipotexto griego, reactualiza al titán Prometeo, al cual dedica muchos poemas donde resalta su actuar frente a los dioses en pro de la humanidad (Camacho 2006a, 168). Su heroicidad radicaba en estar encadenado en una roca lejana, donde sufría, eternamente, la extirpación de su hígado por el buitre como castigo por enseñar al ser humano el uso del fuego. En cambio, Martí lo haría en Dos Ríos, pero ya lo anticipó o autoinscribió en sus versos de juventud esa calidad de conmiseración (Ette 1999; 1998).

Entonces, lo leemos en un poema de “Polvo de Alas de mariposa”: “Todas las fieras se han dado cita / sobre mi alma,— / y como el hígado de Prometeo / mi alma no acaba. / Es que de dientes de fiera acaso / mi alma se nutre:— / y crece el hígado con las mordidas, / ¡y crece el buitre!” (433). Esta reactualización de este acto sacrificial, lo convierte en un digno dador de virilidad. Lo que ratifica la recurrencia de la memoria histórica en la configuración de la imagen del héroe, ya que esta actúa como un universal y una “necesidad” humana, por ello, su reactualización y constante regeneración en cada siglo (Bauzá 1998, 8, 180; Fernández 1998).

En el mismo campo de la divinidad, recurre a la tradición bíblica judeocristiana y tenemos la emulación a la imagen amada de Cristo, a la cual ensalza como el prototipo del sacrificio por la humanidad; para ello le dedica un poema de considerable extensión “Muerto” (316-8), donde lo alude como el ejemplo sumo del martirio. Además, aquí recurre a la configuración de la madre como el cimiento de ese actuar, cuestión que polemiza con ciertas líneas del cristianismo de la tradición apostólica romana e, incluso, con ciertos planteamientos patriarcales defendidos en ambos campos: los social y religioso: “¡Y porque el hijo por quien llora viera, / la nada con el hijo fecundara!— // ¡Oh, madre, mi María!— / porque hubieran tus labios de mi boca / el beso postrimer, y la sombría / existencia fatal que el polvo invoca” (318).

Si notamos en estos versos citados, hay un juego del garante lírico, donde utiliza diferentes perspectivas, reconocibles por la variación de las personas gramaticales, que es constante en este poema. Así, unas veces usa el “yo” en subjuntivo para impostar al Nazareno, que desde el cielo *promete* y decide la génesis: “¡Sobre la Eternidad yo me levante, / en la savia vital mi fuego encienda, / todo a mi lado resplandezca y cante, / a mis plantas lo ilímite se extienda, / y cuando el Sol alumbra y cubre el cielo / cantares traiga aquí para este duelo!” (316).

Luego, escuchamos el ensalzamiento de esta imagen y la labor en pro de los seres humanos, desde un “él”, testigo próximo, que narra: Esa euforia se transforma en un “yo” que habla a ese “tú”, en un tono cercano a la oración-admiración: “¡Hermano, hermano fuerte! / ¡Oh, padre, padre altivo, / que adivinó la vida de la muerte / y eternamente resplandece vivo! / [...] / ¡Oh, Sol que no anochece! / ¡Ojos de amor que eternamente lloran! (317). En los siguientes versos, se aleja de ese instante evocado y lo observa desde lejos, separación tempo-espacial: “¡Aquel! Fue grande Aquél; pero en la cima / de la grandeza paternal no hay monte / que de dolor de pequeñez no gima, / [...] / Hay cantos para ti: canta el mezquino / ser de la tierra el oro y el palacio, / a ti, padre divino, / el mundo entona el canto del espacio!—” (318). En este poema, en síntesis, rememora la vida de Jesús y enarbola su labor altruista, que es la que tanto admira e, incluso, quiso emular en su construcción textual, que ha pasado a constituir su presencia biográfica y autoinscrite (Mañach 2015; Camacho 2006a; 2001; Ette 1999; Fernández 1998; Vitier1982; Mistral 1989; Carbonell 1951...)

Asimismo, cuando el garante lírico cita a los “héroes epónimos” (Bauzá 1998, 34), es decir, a los devenidos de la tradición literaria (ficción) o que corresponden al mundo artístico, tanto histriónico como pictórico. Entonces, loa su labor y, muchas veces, cae en la construcción sexuada del XIX, donde, para divinizar a uno, debía demonizar y condenar al otro; pues era la única manera de enaltecer el valor viril. Entre estos al que dedica un extenso poema es a “Alfredo” (323-9), en el que el protagonista alcanza una sublimación hiperbólica, práctica eternizada antes y después del siglo del auge de las repúblicas latinoamericanas. Igualmente, tenemos poemas *cortos*, donde a través de la palabra se describe la imagen de esculturas y frescos, en los que el hombre viril próximo al eccehomo resalta e inunda la percepción del lector, al punto de persuadirlo con esa violencia de los cuerpos destrozados, como bien lo ha analizado Agnes Lugo-Ortiz en su ensayo “Sobre la poética de la violencia en Martí” (2010), ya que con este recurso se producía una catarsis.

### *Mentores*

En cuanto al segundo estadio, es decir, “a los simples mortales [con] existencia histórica” (Bauzá 1998, 34): los que no ostentan nada divino, pero, sí, demuestran que el *hombre* puede alcanzar la perfectibilidad con una labor altruista, la voz poética los alaba y loa. Dentro de este grupo están los patriotas cubanos y por refracción los latinoamericanos, a los cuales sacraliza. La característica aquí es su presencia histórica, pues ya están *muertos*, es decir, su heroicidad está consumada y es reconocible. Para la voz poética martiana, este padre ejerce de *mentor*.<sup>117</sup> Por lo tanto, para su construcción como sujeto del enunciado, le dedica más veneración. Entonces, en los poemas o las líneas versales dedicados a ellos recalca su actuar sufriente, que justifica su denominación sobrehumana, pues han saldado en vida pruebas extremas, además, resalta sus palabras *eternizadas*.

En resumen, como afirma Jacques Derrida:

En la medida en que [los ciudadanos] se mantengan fieles a la memoria de sus muertos, a los padres de sus muertos, es decir, a los espectros de sus padres bien nacidos, se atienen a ese lazo testamentario que no es, en verdad, otra cosa que su patrimonio originario. Una memoria monumental comienza instituyéndoles para decirles quienes son ellos en verdad. La memoria de sus muertos, a saber, de sus padres bien nacidos, recuerda nada menos que su verdad, su verdad como verdad política. Esta memoria inaugura la verdad, al igual que la recuerda o la reproduce. La necesidad obligatoria de este lazo de memoria constituye la condición de su libertad política. Es el elemento de su libertad, el sentido de su mundo como verdad de su libertad. (1998, 122)

Estos representantes sumos proyectan la virilidad loada y sirven de dadores de este *ethos*; por ello acentúa una narrativa mítica, que la voz poética escenifica, para persuadir y educar a los lectores posibles. Así, se lo puede rastrear desde el poema “Zenea”, un escrito de sus primeras producciones, donde esta presencia no solo le sirve para arengar a los poetas; sino, para hacer lo mismo con los jóvenes que buscan ser héroes. Por consiguiente, las palabras persuasivas son prestadas a la voz del enunciado y a través de ellas se arenga: “«¡Oh! ¡no lloréis así por mi partida! / ¿Si clamaba mi sangre la balanza / de mi patria querida, / que queréis que yo hiciera con la vida? / Osado peregrino, / han ahogado en mi sangre mi carrera: / ansiad para vosotros mi destino, / que libro vivo en la infinita esfera. / Con mis mismas espinas me coronó, / y al recordar el pueblo que violento

---

<sup>117</sup> Este acápite fue publicado en *El jardín de los poetas* (2020a). He incluido algunas correcciones lingüísticas.



/ robó el cabello de mi sien al viento / para quemarlo en su terrible trono,— / Su desastroso fin claro presiento, / lo miro con dolor,—¡y lo perdono!» (276).

Por ello, en la voz poética martiana estos maestros o próceres aluden a figuras comunes y hasta, incluso, desconocidas; pero con actitudes heroicas, que llevan a una identificación más cercana entre el sujeto del enunciado y el potencial lector.<sup>118</sup> Este recurso refleja la misma actitud que la de Eduardo Blanco quien, en la prosa recurre a personificar a Simón Bolívar y a otros héroes, en su *Venezuela heroica* (1881), a quien también admiraba la voz poética martiana, según lo cita Beatriz González Stephan (en Peluffo y Sánchez Prado 2010: 28-9).

Así, afirma que estos cuerpos guerreros son el *leitmotiv* de los escritores finiseculares que veían en estos referentes la marca de la virilidad, donde en el trasfondo está el resurgimiento de una tradición, en la cual es latente la añoranza épica; esa es la razón por la cual recurrían a la “ficcionalización del pasado, de la Independencia, mimetizándose con modelos de la Antigüedad” (González Stephan en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 34). Estos, a su vez, son descritos como de edad madura y pueden ser ejemplos de lo que la voz poética inscribe bajo la forma del *ethos* viril, en tal virtud, servirían de modelos heroicos paternales. Ya que, “Martí se había fijado desde muy joven el papel de celebrar en la escritura la gloria preexistente de los padres fundadores” (Díaz Quiñonez 2003, 259).

Así, una imagen impactante es la del padre “un bravo en la guerra, / envuelto en su pabellón” (190), que sale de la tumba y arremete contra el hijo traidor; ese castigo brutal corresponde a una justicia ética que rompe con las leyes naturales de la vida y de la muerte: “Álzase: y de un bofetón / lo tiende, muerto, por tierra” (190). Sin embargo, este acto cumple con un deseo por aleccionar a los lectores, que emotivamente son afectados, donde, incluso, los elementos de la naturaleza crean una escenografía catártica, pues aparecen “el rayo” y el viento”, como testigos que aplauden ese acto de amor patrio –casi catártico–, que si se lo analiza mejor es un filicidio: crimen que en este caso no es un cegador de una vida sino un acto de purificación y aleccionamiento (Camacho 2019b, 141-3) y que lo retomaré cuando analice a los traidores como los otros *feos*, en el último capítulo. “Por la tumba del cortijo / donde está el padre enterrado, / pasa el hijo, de soldado

---

<sup>118</sup> Según la correspondencia del pensador cubano –estudiada detalladamente por Francisco Morán (2014)–, hay un personaje que loa e, incluso, lo siente como padre, José María Mendive, sin embargo, dentro de esta configuración de estos poetas-héroes no hay una dedicación directa a su labor ni persona. De él solo queda para la posteridad en la poesía, una relación con la admiración dada a la segunda esposa de este con el título de “Micaela”.

/ del invasor: pasa el hijo. / [...] / el rayo reluce: zumba / el viento por el cortijo: / el padre recoge al hijo, / y se lo lleva a la tumba (190).

Con la utilización de esta imagen, la voz poética desea persuadir a los jóvenes, que dudasen y pudiesen sentir deseos de anexarse al enemigo; por lo cual recurre a escenas violentas, donde los cuerpos sangrantes y heridos son el logro sumo de esa persuasión, “esa economía visual” ideada con las palabras, que son un recurso recurrente en la creación martiana, rastreable desde el “Presidio político en Cuba”, según ha sido estudiado por Agnes Lugo-Ortiz (1987, 243-57).

A la par, el valor de un padre que sufre la nostalgia por el terruño y que libera a los hijos del sufrimiento de la vida en tierras ajenas, es cantado en el “Padre Suizo” (Camacho 2006a, 129). Este acto criminal es enfocado desde otra perspectiva por la voz poética. Aquí no lo condena, sino que lo alaba, ya que resalta su amor y su deseo por evitar el sufrimiento de sus hijos. Al igual que un verdadero *pater familias*, él dispone de sus vidas, pues solo él puede reconocer cuán inútil es la existencia lejos de la Patria, “de la vida sin fe” (103). Su impotencia se convierte en valor e, incluso, en sabiduría. Por ello, la voz poética asevera que él tiene la “luz de héroe, que el reino de la sombra / la muerte de un gigante estremecía!” (103; énfasis añadido). En este personaje poético o voz del enunciado, Jorge Camacho ha ponderado su relación “proteica” (2006a, 137). Es decir, denota lo ético que sobrepasa a lo social y de derecho –ley–.

Así, es tal su veneración de la figura de estos padres-amigos que, en un poema de *Versos sencillos*, habla con las representaciones en piedra de estos personajes como “memoria del pasado y el origen” (Derrida 1998, 122;), donde se expresa su amor filial u homosentimental (Morán 2007, 353; Camacho 2006a, 211). Aun, estos cobran movimiento y dialogan con la voz poética, donde no es extraño sentir cierto aire recriminatorio para sus compatriotas que ya han olvidado su amor cívico y que brindan con el enemigo: “Sueño con *claustr*os de *mármol* / donde en silencio divino / los *héroes*, de pie, reposan: / [...] / ¡Hablo con ellos, de noche! / ¡Están en fila: paseo /entre las filas: lloroso / [...] / que hablan la lengua podrida / de sus rufianes! ¡que comen / juntos el pan del oprobio, / en la mesa ensangrentada! / [...] / ¡Oh *mármol*, *mármol* dormido, / que ya se ha muerto tu *raza!*»” (199-200; énfasis añadido).

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

Asimismo, en este grupo entran los jóvenes que han sido emulados (asesinados) por sus ideales patrios. A ellos los convierte en mártires y ensalza su actuar; también, los pone de ejemplos a seguir por los otros jóvenes que no tienen objetivos. Aquí, incluso, la voz poética con un “alma embelesada” (276), dedica muchos poemas y líneas versales para loar esa actitud cívica, de *guerreros*, no solo en sus poemas de madurez, sino que es rastreable desde sus primeras poesías, donde los llena de furor patrio, como el “jefe” que anima a sus futuras tropas o al pueblo, como lo escuchamos en poemas como: “¡Venid!, ¡venid; mi sangre bullidora”, “¡10 de octubre!””, “A mis hermanos muertos el veintisiete de noviembre”, “A un joven muerto”, “¡Plaza al soldado...!”. Ellos aparecen como cuerpos dolientes, pero gustosos de dar su vida por la Patria y por los ideales sumos, que, en sí, reflejaban un *ethos* altruista (Camacho 2006a).

Por ello, la voz poética resalta que sus actos se presentan “con su fuerza y heroica valentía / tumbas los campos son, y su grandeza / degrada y mancha horrible cobardía” (266). En *Abdala*, este mismo tema y con la misma topología de sacrificio hacia la Patria, donde privilegia este amor antes que el dirigido a un único ser –aunque este sea la madre–, es enarbolado en el personaje principal de esta obra de teatro. Igualmente, dentro de estas figuraciones participan los niños, que tenían la edad anhelada –más cercana a lo celestial-divino– y, a su vez, aprenderían nuevos valores –con una buena educación–, pues aún no habían sido corrompidos con la *mala* civilización.

Dentro de este mismo grupo, pero con una variante relacionada con un estado de contemporaneidad, está la alabanza a los héroes vivos; es decir, a aquellos que ya cumplían con el *ethos* viril martiano y cuya calidad de “Homagno” era indiscutible. Estos poemas no constan en sus primeras poesías ni en sus textos publicados, corresponden a sus textos de edición póstuma, en especial, a las cartas rimadas. Aquí plasma su admiración y deseo por seguir sus pasos o por agradecer tanto su amistad como su filiación política a la nación, porque, “en el altar de la gran *Amistad*, [l]a singularidad nacional da el ejemplo de la amistad o de la fraternidad universal, el *ejemplo* vivo, el más vivo, el único que en este punto está vivo” (Derrida 1998, 26). ““Esta nación, considerada, así como el asilo del mundo, es realmente más que una nación; es la fraternidad viva””. (Derrida 1998, 265). Por eso, el mismo autor cubano lo ratifica en esta frase: “La fraternidad no es una concesión, es un deber” (Martí en Ette 1999, 44).

Estos habrían estado con una función: ser ejemplos para los jóvenes, que, como escuchas atemporales que se regirían por “una economía” “*teleiopoética*” (50),<sup>119</sup> un cumplimiento de aquello anhelado y dado por hecho. Entonces, serían aleccionados para ser parte de esos hombres añorados fraternalmente para ser partícipes de su República idealizada. Es decir, a quienes lo seguirían como iguales –hermanos, amigos, discípulos, compañeros, compatriotas o hijos–. Así tenemos poemas dedicados a ellos: “A Juan Bonilla”, “A Serafín Bello”, “A Néstor Ponce de León”, Federico Corbett, doctor Ulpiano Dellunde, doctor Juan Guiteras, Nicolás Domínguez Cowan, patriota Jesús Badín, Enrique Estrázulas...

Por lo tanto, en la época, con esta imagen venerada y fundacional, se convirtieron en las representaciones más emuladas para persuadir a los lectores, pues eran “el futuro de la patria” –mito adánico–.<sup>120</sup> Esta concepción generalizada para los escritores del XIX, nominados como fundacionales por sus deseos de edificar una nueva Nación, perduró, incluso, cerca de mediados del XX, en proyectos tardíos, pero con la misma intensidad, así se lo evidencia en el texto del boliviano Antonio Díaz Villamil, *La niña de sus ojos*, donde la protagonista, Domy, cumple con esta utopía; aquí, este autor lo hace a través de un personaje femenino, con lo cual difiere con la propuesta de héroe; pero, el autor filtra su admiración al líder cubano en una cita que dice la protagonista; entonces, demuestra su admiración a esta voz de autoridad y con la cual justifica la “asepsia” del pueblo indígena. (A’Lmea 2017).

---

<sup>119</sup> “Por economía, y para formalizar con una palabra esa economía absoluta de la finta, esta generación por injerto conjunto y simultáneo, sin cuerpo propio, del realizativo y del constatativo, llamemos *teleiopoético* al acontecimiento de tales frases, la «lógica» de este sobrevenir, su «genética», su «retórica», su «historia», su «política», etc. *Teleiopoios* significa en muchos contextos y órdenes semánticos aquello que (se) *vuelve* absoluto, perfecto, acabado, terminado, consumado, cumplido, lo que *hace* llegar algo a su término.” (Derrida 1998, 50)

<sup>120</sup> Frase repetida en numerosa publicidad política y educativa de muchos países hasta hoy siglo XXI; lo que relega a la edad dorada a la marginalidad.

### *Autoinscripción de su heroicidad*

Cuando se dedica a la *edificación de la heroicidad* para sí, esto lo hace consciente e inconscientemente a lo largo de toda la configuración de su “yo”, que comprende toda su producción poética (Camacho 2006a, 2001a, Ette en Camacho 2006a; Mistral 1989). Por eso, para mi trabajo lo organizaré bajo una intención por crearse una imagen, pues comparto las aseveraciones de Ottmar Ette sobre la autorrepresentación heroica (1998, 225, 236), que no solo le serviría para justificarse ante un lector potencial (la corona, su madre, sus amigos, los patriotas cubanos y la Historia; sino para arengar a los seguidores de su proyecto de Nación (los jóvenes atemporales latinoamericanos). Ya que la propuesta fundacional martiana no debe cimentarse solo en la prosa, así lo demuestran los versos con carga “de compromiso social” (Morales 1994, 225): “Pero cuando se siente en la mejilla / todo el rubor de un pueblo avergonzado, / un solo verso queda: un brazo alzado / que al honor a los hombres acaudilla. // ¡Jamás! No hay hielo que esta audaz poesía / pueda apagar, ni viento que la lleve; / ¡Jamás! Porque el dolor, como la nieve, / mantiene en fuego el corazón que enfría (462). Eso lo demuestra la ardua lucha por su vigencia en las propuestas de refundación latinoamericana, puesto que:

Si la nación se construye a través de la narración, el narrador principal de Cuba ha sido Martí. Aunque esté ausente, siempre está presente, ya que otros, como ventrílocuos, asumen su voz. Es narrador y es texto también. Su cuerpo es un cuerpo textual que se ha escrito, reescrito, editado, publicado, republicado, anotado, citado, requetecitado, musicalizado, dibujado, fotografiado, esculpido, bibliografiado, traducido, interpretado, censurado. (Fernández 1998, 157)

Por lo tanto, este deseo también es rastreable en la lírica, puesto que, como afirma Rafael Rojas (2015), Emilio Bejel (2012, 28) y Ottmar Ette (1999, 37), la producción poética es el resultado de una reflexión e *intencionalidad*, como ya lo había mencionado en un acápite anterior. Según han investigado estos estudiosos, a esta le corresponden momentos de alejamiento de su vida pública, donde potenciaba la soledad. Por consiguiente, podía dialogar consigo mismo y evaluar sus actos como ser pensante (intelectual), aun, edificar con más coherencia la construcción de su “yo” individual, es decir, su voz enunciativa. Al respecto, Jorge Camacho ha denotado la edificación de figuras de hombres que los inscribe como “superior[es]”, asociados con una tropología topológica, donde “la montaña” o “el gigante”, por su altura, se refiere a aquellos dignos de imitarse (2006a, 50), que luego devendrán en el neologismo de “homagno” (50), que

no solo es el reflejo deseado sino la oblación a los héroes muertos, donde prevalece la idea del pasado, las herencias y el imperio de la masculinidad.

Al detenernos en la autoinscripción, con todas las características del garante heroico, obliga a la voz poética a hacer uso de referencias europeas ya constituidas como una morfología asignada para esta imagen, cuya esquematización se había hecho a partir de los textos de la tradición europea y de los eventos independentistas; y de lecturas sugeridas, en especial, por la influencia de su maestro Rafael María Mendive, un escritor del *segundo romanticismo cubano* (Schulman 1970; Morales 1994, 127; Morán 2014, 63; 2007). Además, recurrió a la experiencia personal, cuyo caso tuvo muchos paralelismos con ese personaje. Aquí, para mi trabajo, deseo resaltar que en la constitución de esta imagen hay un grado de *aceptación y reactualización*, de igual modo, existen momentos cuando lo *discute*; lo que devela la concepción del XIX para la constitución de lo masculino.

Según mi investigación, he encontrado dos etapas de iniciación donde justifica la labor de héroe. Una referencial y una mítica. La primera es leída en sus poesías iniciales y demuestran el amor de un joven a la Patria y su camino tormentoso. En la segunda, se reestructura esa experiencia para convertirla en un sino heroico, que cumple con una narrativa, que va desde el nacimiento hasta el deceso. Esta quedaría plasmada en sus poemarios publicados, donde dedica poemas y líneas versales a la construcción de su yo como un garante –ser– signado por el dolor, la reflexión o inteligencia, además de poseedor de un *ethos* creíble para no solo convencer con la palabra, sino con las acciones. Estas se enmarcaban en lo heroico, cuya presencia era necesaria ante la situación de su tiempo, cuando invadía un estado de crisis, que exigía una intervención independentista y altruista, pues esa era la labor obligada para quienes preveían el cambio.

Ya que, esta última sintetiza la imagen atemporal con la cual se recuerda a esta voz poética; entonces, me detendré en esta configuración. Como lo había dicho anteriormente la iniciación tenía dos fuentes. Una referencial y otra mítica. Así, la primera, según mi análisis, obedecía a los aprendizajes del XIX y la tradición heredada para este garante; pues, si notamos tanto la imagen de héroe como la de varón siguen los presupuestos patriarcales dados a la masculinidad. Entonces, en ambas construcciones la iniciación está configurada hacia el alejamiento. El objetivo es dejar la niñez y enfrentarse a los retos masculinos, para encontrar su sitio frente a los pares (García 2015, 20; Bourdieu 2000, 40). Esto, en las culturas humanas, lo efectúan con juegos que imitan la

guerra, el uso de las armas y el conocimiento-dominio de la Naturaleza, además de la cognición de su sexualidad.

Sin embargo, si analizamos este proceso, notamos que inicia con un enfrentamiento al poder del padre, donde tanto el héroe como el futuro varón deben cuestionar su poder. Esta protesta a la voluntad del progenitor lo convierten en un ser “rebelde” o “revolucionario” (Bauzá 1998, 149; Martí en Morán 2014, 63), pues evalúan el sistema vigente y lo cuestionan, con el propósito de refundarlo o crear su propia Patria, convirtiéndose así en un nuevo Adán (Vidal 1978; Santí 1984).

En el caso de la voz del garante martiano, la elección es crear una nueva nación, lo que deja en un segundo plano el dominio sexual. Por ello, este reto público lleva a la voz poética –si se me permite recurrir a ciertos datos de su vida– a la acusación sufrida por sus “convicciones”, el envío a las canteras de San Lázaro, el padecimiento del presidio político en Cuba y, luego, la expatriación a España, lo que procuran la cognición del dolor, la injusticia y, posteriormente, su reacción altruista y lo recalca en su *poiesis* como dador. Este evento es lo que en la morfología de lo heroico se denomina como el “*phónos akoúsios*, es decir, una muerte [o protesta] accidental, por lo que deb[ería] sufrir un castigo que determina el exilio” (Bauzá 1998, 34; Martí en Morán 2014, 63). También, antes expliqué el criterio de la voz poética sobre lo sentimental en lo varonil.

Así, en su poesía, este *castigo* es utilizado como fuerza motora para enfrentarse a ese poder; es decir, en esos momentos de juventud, plantea la necesidad del cambio. Para ello, se propone un nuevo sistema, donde los ideales viriles son exacerbados y deben sobreponerse a los masculinos, definidos como próximos a lo animal o tergiversados por intereses inicuos –generados en los imperios–. Esta reacción contra este tipo de masculinidad fue defendida y promulgada en el XIX; esto insertó variantes y paradojas en la constitución de esta imagen, como lo analizaré en párrafos siguientes.

Por consiguiente, a partir de esta perspectiva, el modelo masculino digno de emular *aparentemente* no podía ser el vigente en el XIX y enseñado por la Corona española, derivado de la relación soberano-súbdito, ya que este transgredía las libertades y el respeto, porque daba solo beneficios. Por ello, su mirar se centró en el carácter estoico y democrático, que devenían de los antiguos principios herméticos, revividos en los próceres y héroes grecorromanos, que defendían los ideales de sapiencia, cuyo objetivo era defender el bien común, la comunidad fraterna, la *polis* o “la Patria”, con sus representantes y hacedores, los ciudadanos, “hermanos”: personas (Derrida 1998, 98). Sin embargo, la forma social del XIX tenía la misma raíz u origen, por lo tanto, estos ideales

replicaron la línea platónica, que desde la antigüedad ha llevado consigo la diferenciación sexual y del trabajo, donde se negaba el derecho y la trascendencia al par tachado de *suppléant* (subsidiario) (Derrida 1967, 208).

Por esa percepción hacia ese modelo de padre –la del imperio español–, su reacción se vuelve altruista y humanista; ya que este sistema se convirtió en un dador de esa *rebeldía*, que aviva en la voz poética un amor *ágape*, donde prima un alma fuerte e increpadora de justicia para su tiempo-espacio, así como, para el futuro. Por ello, utiliza la escritura para fomentar ese logro y protestar contra la experiencia vivencial del dolor ajeno. Entonces, escuchamos en algunos de sus primeros poemas un reclamo, por ello recurre a una voz impostada de un testigo-infante, que a través del “yo” y del “él” expresa la potencia de encono y compromiso futuro (Camacho 2007): “yo vi cuando era muy niño,” (268) y recalca algunas injusticias sufridas por otros seres humanos: “Un *niño lo* vio: tembló / de pasión por los que gimen: / y, al pie del muerto, juró / lavar con su vida el crimen!” (192).

Es así como, el cuerpo victimizado, muerto o resucitado en el espacio del poema devela esa reacción en el testigo del ansia por la justicia y la lucha, es decir, lo que dieron y justifican su carácter empático y altruista. Estas inscripciones referenciales y extremadamente dolorosas, que potencian en la voz poética esa conmiseración por el sufrir ajeno y el clamor de justicia los ha dejado eternizados en su texto “Presidio político en Cuba” –de poca divulgación–, también en *Abdala* y en otros poemas de esta etapa, que han sido publicados póstumamente, en los cuales los convierte en sujetos del enunciado e incentivadores de ese dolor. Estos son un poeta asesinado, una niña muerta, un esclavo negro y martirizado, un anciano y un joven injustamente apresados...

Incluso, algunos de estos temas fueron rehechos en *Versos sencillos* (1891) como “el poema XXX”, donde retoma el cuerpo negro sufriente o en “Versos libres”, “Pollice Verso”, donde aparecen algunos cuerpos que había en la prisión; lastimosamente, esto no ocurre con otros en los que develan un carácter refutador y defensor hacia la mujer; en uno de ellos, por ejemplo, en “Dos honras” (344), canta el trato selectivo de la justicia, que es diferencial para hombres y mujeres.

Aquí, la voz poética rechaza la actitud jurídica y social. Los dos sujetos del enunciado tienen un mismo motivo: la necesidad de alimentar a su madre, mas, el hombre recurre al crimen y la mujer se vende; el primero es perdonado, mientras que la segunda es condenada tanto a la cárcel como al improperio. Las dos faltas humanas y morales son evaluadas por el sistema de distinta manera, recurriendo a una discriminación sexual, ya



que la *moral* es masculina (Bourdieu 2000, 43; Derrida 1997, 200, 222). Lo que recalca la voz poética y, a partir de esta presenta, su discusión al paradigma del XIX y de aquellos que seguían un sistema sesgado. Rasgos similares se pueden leer en “Magdalena” (309-15), donde el hombre es enfocado como el hacedor de la desgracia femenina, debido a una esquematización injusta del sistema social, incluso, en unos poemas dedicados a sus hermanas los tacha de “lobeznos” y les advierte de su carácter destructor (264), como lo dije anteriormente. Asimismo, en una ráfaga de este amor altruista lo defiende en estos versos, donde los pobres son vistos de víctimas: “Nadie jamás inculpe a los sedientos / sin calmar con el agua sus afanes: / nadie inculpe jamás a los hambrientos / sino acabando de ofrecerles panes.” (312) Por eso, asevero que lo social es el primer dador de su interés por fundamentar su heroicidad; por lo tanto, su reacción pone como enemigo de su narrativa a los traidores de la patria o los *viles*, que no solo rompen con los ideales de respeto y de libertad, sino que convierten a algunos seres humanos en *víctimas*: cuestión que lo analizaré en el último capítulo.

Estos contados casos han quedado entre sus producciones inéditas y no han tenido la divulgación necesaria ni por la historia ni por la crítica, ya que, se prefirió los poemas que seguían lo reglamentado en el XIX y que, en los textos publicados, el garante lírico creó con una intención pedagógica contra lo mujeril y en defensa de lo viril. Pues pertenecen a una etapa donde esta optó por el amor al conocimiento y el alejamiento de lo volitivo o lo referente a la carne –tentación–, propugnado en una “visión neoplatónica” (Morales 1994, 51). Aquí su labor era la de iluminar –guiar–, para ello su cuerpo exagera lo alado y lo sideral. Para cuya metaforización existen un número considerable de poemas y versos, los reactualizados constantemente por la crítica.

Asimismo, lo que ha perdurado en los recortes y antologías es el sentimiento que más encono dio a la voz poética y que resaltaba su imagen de héroe y mártir, el amor altruista envuelto en el dolor sacrificial, que más que el acontecido en sí, se refiere al de los otros seres humanos, que transformados en víctimas incentivan el accionar del héroe; al punto de que este se convertiría en el *leitmotiv* en su poetizar. Por eso, en algunas líneas versales hace una diferenciación entre los victimarios y los sufrientes, que son parangonados con Cristo: “¡Los menos por los más! los crucifixos / por los crucificantes! En maderos / clavaron a Jesús: sobre sí mismos / los hombres de estos tiempos van clavados:” (154). Los primeros son los enemigos de su narrativa y de su proyecto futuro de República, a los cuales los animaliza como lo interpretaré en el capítulo tercero; a estos, los aleja de sí y de los dolorosos.

En esta etapa de la construcción de su yo heroico, recurre a los dioses, héroes, próceres y demás seres que hayan demostrado una virilidad heroica, para aprender de sus acciones, como lo había validado en el análisis del primer estadio del héroe. Es decir, toma la voz de los mayores; es un tipo de veneración a los “ancianos” como alusión al “epitafio” (Derrida 1997, 115): cuestión reconocible como característico de los humanistas renacentistas, que entró en discusión con el ensalzamiento a la juventud de los modernistas y que también se escuchan en otras líneas versales de los herederos de Darío y de la misma voz martiana, como lo había ejemplificado en el análisis realizado cuando me dediqué a la simbología del niño.

Por ello, escuchamos poemas donde dialoga o alude a ciertos paralelismos con estas figuras: “Yo, —embriagado en mis penas,— me devoro, / y mis miserias lloro, / y buitres de *mí mismo* me levanto, / y me hiero y me curo con mi canto, / Buitre a la vez que altivo *Prometeo*.—” (274-5; énfasis añadido). Aquí, la voz poética cumple con ser la víctima y el victimario, cuestión que devela la doble naturaleza humana y que este trasciende solo cuando vence a lo animal; es decir, deja las “corazas de batalla, y hornos / donde la vida universal fermenta!” (110) o asciende de lo infernal a lo sideral: “Empieza el hombre en fuego y para en ala” (209).

Contrario al héroe de la antigüedad, en especial, a partir del mito de Heracles o Hércules y de otros, en los cuales primaba la fuerza corporal, la venganza y la violencia, en la recreación que hace la voz martiana, estas cualidades son modificadas. Así, la inscripción de este cuerpo heroico no tiende a lo físico, sino que pone hincapié en lo espiritual, trascendental por la variante de lo neoplatónico. Incluso, esta imagen está ponderada en *Abdala*, así escuchamos: “Que prepare su gente, —y que a sus lanzas / brillo dé y esplendor. ¡Más fuertes brillan / robustas y valientes nuestras almas” (Martí s.f., post. 16), pero en la poesía, su optación es más por el cuerpo frágil y débil de poeta o de santo. De este cuerpo, lo mencionado insistentemente será el pecho, como lugar del corazón y las entrañas, como fuente de lo plexo, que encierra la vitalidad del alma y es el motor de la materia.

En esta configuración, las pruebas que debe enfrentar fortalecen el espíritu, por ello, los rivales son los sentimientos negativos que la vida le ofrece, ya que esta, según la voz poética, es un lugar para sufrir: “la vida es la ancha arena, / y los hombres esclavos gladiadores,—” (94); “¡Atleta potentísimo, al Liceo! / ¡Soberbio lidiador, vuelve a la arena!” (509). En consecuencia, afirma en muchos poemas esta calidad, donde se recalca las imágenes de cuerpos heridos y estado agónico, reflejo del fin trágico que espera al

héroe o al guerrero (Lugo-Ortiz 2010), lo que le daría esa transfiguración de un simple humano a uno extrahumano (Bauzá 1998). Así, lo escuchamos en “¡Plaza al soldado...!” (508). Entonces, esta imagen es la potenciada en la narrativa heroica, que trabaja en pro del sistema hegemónico del XIX. En sí, en esta constitución se imbrican los ideales cristianos y heroicos; por ello, en la crítica posterior se lo reconoce como humanista, líder, apóstol y mártir (Guadarrama 2003; Vidal 2014; Piñeda 1980; Velázquez 2015).

Si nos detenemos en esta labor de las enseñanzas que recibe y cómo debe comportarse para consumarse como héroe, están en poemas donde algunas voces del enunciado le recalcan que la venganza no es el camino, porque esas son cualidades del “enemigo”, el otro animalizado. Así lo escuchamos en el poema de juventud “A mis hermanos muertos el veintiocho de noviembre”, que se recalca en muchos pasajes de su creación. Igualmente, el enaltecer el orgullo y la soberbia son pasiones que la voz poética aprende a condenar; aunque no está exento a pasarlas, ya que éstas son las pruebas. Por consiguiente, en algunos poemas se las presenta, asociadas a algunos personajes de la tradición griega, que le enseñan o le ayudan a reflexionar, debido a que esos fueron sus retos.

Cuando, la soberbia lo invade, así muestra su desafío: “Y me sentí potente como el rayo, / y al águila robé las fuertes alas / y al viento su correr, y al sol sus galas, / y al esfuerzo afanoso de mi vuelo / dejé la tierra y me subí hasta el cielo. / Y al henchir de altura, la vista mía;” (284). Pero, aprende que este sentir debe superar si su intención es el altruismo; así se lo hace saber un “anciano modesto” en el poema: “Las campanas! Su fúnebre sonido”: “¿Por qué de tanta brillantez armado / a mi sencillo trono te presentas? / ¿Acaso tú, mortal encadenado, / romper la serie de mis obras cuentas?—// [...] Haz un árbol, un mar, un continente / y luego que hayas hecho [...] / tiende a mis plantas la *soberbiafrente*, / que si fuiste capaz de hacerlo un día / antes que tú lo hicieses, yo lo hacía.” (283; énfasis añadido). Igualmente, a través de la evocación de la imagen de Sísifo —por su acción—, reitera la constancia que debe tener el héroe frente al sufrimiento, esto se lo puede leer en “Monte abajo” (257). Incluso, las almas de las víctimas vuelven al mundo terreno para advertirle que en el corazón debe reinar el perdón hacia el *enemigo*: “10 de octubre” (265).

Tampoco faltan alusiones a los actos de Cristo, con cuya labor dialoga, pues es el ejemplo sumo del sufrimiento y sacrificio; por ello, en algunos poemas, su cuerpo toma

algunas descripciones del Nazareno (Camacho 2013b),<sup>121</sup> pero de manera indirecta, por consiguiente, emplea la tercera persona, como ocurre en el poema: “En los tiempos...”: “El anduvo una vida asombrosa: / si se erguía, el hierro humeante / en el calor de su dolor nutrido / por los ambos costados se salía / y en los brazos clavábase triunfante: / si reclinarsse y reposar quería / de las artes de los hombres / sorprendentes y extrañas, / con todo su peso el hierro oprimía / en sus..., en sus nobles, en sus *castas entrañas*” (226-7; énfasis añadido). Aun, se recurre a su simbología de “pez”, en especial, en la inscripción que le hace su madre en “Yugo y estrella”: “*Pez* que en ave y corcel y hombre se torna,” (112).

Como lo había mencionado ya, la iniciación del varón participa del *descubrimiento de su sexualidad*, cuestión que ocurre hasta hoy, donde hace uso de todas las libertades y recurrencias para la comprensión de este “placer” corporal (Schopenhauer 2011, 38). Generalmente, en este aprendizaje está la intervención del padre o de los iguales (García 2015; Bourdieu 2000; Derrida 1998). Esta práctica también está relacionada con el héroe, que debía demostrar su potencia masculina; sin embargo, en el caso de la voz poética este actuar es refutado y repudiado en la configuración de este garante. En este momento, la construcción retoma el cuerpo del asceta o del santo para escenificar los enfrentamientos que tiene que pasar el alma para lograr la trascendencia (Morales 1994, 242; Díaz Quiñonez 2003). Esto también recuerda una de las confesiones de Jean-Jacques Rousseau, filtradas en esta inscripción: “Además, había notado que la frecuentación de las mujeres empeoraba sensiblemente mi estado. Esta doble razón me había hecho formar resoluciones que a veces había mantenido bastante mal; pero en las que persistía con mayor constancia desde hacía tres o cuatro años.” (citado en Derrida 1997, 199)

En resumen, es factible reconocer dos momentos: uno no intencional que se describe en sus primeras producciones. Aquí, la virilidad heroica está filtrada por un criterio de *amor purus*, que le hace cuestionar y repudiar lo sexual, hasta cuando lo experimenta en todos sus estadios, donde pasa del admirador y enamorado hasta el esposo como lo analicé en un acápite anterior.

El otro es intencional, que es el que más líneas versales y poemas generó; es el que ha quedado en el recuerdo asignado a esta imagen martiana, pues, es uno de los temas recurrentes en los textos publicados (Ette 1998). Mas, cuando pasa este paréntesis y

---

<sup>121</sup>Asombra que su veneración a la figura de Cristo, se haya convertido en odio en los que le siguieron en el estado revolucionario.

cambia su objetivo de amor de uno humano a uno altruista, representado “por los hombres de la Patria” –Cuba–; entonces, retoma lo asignado para este garante socialmente establecido, en el cual se manifestaba el repudio hacia lo sexual y la victimización del hombre, pues, en este momento, lo importante era potenciar lo viril en sí, y en los héroes que formarían su República *fraterna*, como fue la propuesta del XIX para la masculinidad. Con esta táctica, recuerda a los poetas árabes moralistas que hacían “del virtuosismo poético [una táctica que] giraba en torno a las relaciones masculinas y temas como la religión, el intelecto, la virtud y el deseo, y, a menudo, se le daba el nombre de *taghayyur*” (Henderson 2018, 89).

Así, el garante textual lo deja sentado en el poema XXVI de *Versos sencillos*. En este caso, su amor se transforma en lo que Jorge Camacho, Sylvia Molloy, Emilio Bejel, Aníbal González Pérez, siguiendo a Gabriela Mistral (1989), han denominado como lo homoerótico de la voz martiana (Camacho 2006a; Morán 2007), que, en sí, fue una táctica persuasiva del XIX, en la cual se protegía la masculinidad de los excesos (González Stephan en Peluffo y Sánchez Prado 2010), como lo ampliaré en el capítulo final. Por ello, en ese tiempo se persuadió a los hombres sobre la continencia y la defensa de su energía. Lo que procuró la proliferación de agrupaciones masculinas o logias, donde la amistad, la fraternidad y lo homosentimental fue el nexo más asiduo (González Stephan en Peluffo y Sánchez Prado 2010). Por lo tanto, una de las formas persuasivas era la demonización del par opuesto, que en la época perfilaba a convertirse en rival, pues buscaba reubicarse fuera de lo doméstico; cuestión que analizaré en el capítulo final.

Sin embargo, esta optación, en algunos hipertextos modernos, es transmutada. Un ejemplo de ello, lo tenemos en la película *El ojo del canario*, de Fernando Pérez Valdés (2010), en la cual, los dos amigos –Martí y Fermín Valdés– se masturban frente a la naturaleza, donde se deja claro la intención de fundamentar la *hombría* del héroe frente a los otros hombres con su pertenencia y dominio, principalmente, *el* espectador (testigo cómplice de esa misma focalización).

Pero, como lo demuestra la misma voz poética en sus escritos líricos, esta perspectiva no fue la defendida en su escritura, en especial, cuando desea relevar el garante de mártir; ya que, la propuesta martiana no se relacionaba con el fortalecimiento del cuerpo, sino con el del alma; es decir, abogó por defender la primacía de la *presencia* en la constitución de la masculinidad. Por ello, el cuerpo fuerte y vigoroso es remplazado por uno débil y agónico, donde las heridas emocionales rasgan constantemente el *corazón* sangrante (disyuntiva del XIX como lo había analizado en la parte inicial de este

capítulo). Por lo tanto, la sexualización no es loada, sino la virilización, un tipo de masculinidad idealizada donde ese *ethos* se distancia de las necesidades físicas y materiales para *escuchar* o enfocarse en las espirituales-universales (Morales 1994, 243), como ya lo había analizado previamente, cuando me detuve en la determinación del *ethos* masculino martiano.

Así, esta virilidad primigenia y más psíquica que corpórea-sexual es determinada desde su retrato a su madre y el “Presidio político en Cuba”, donde explica cómo en la cárcel aparecen mujeres que asisten a los presos y parece ser que es testigo de *visitas conyugales* nada privadas, según su respuesta (Martí en Morán 2014, 64). Con esta reacción recuerda “la repulsión [heredada] que le causa[ban] las obscenas Propétides” a Pigmalión las mujeres y, por ello, se guardó “célibe” (De Diego y Vázquez 2005, 285). En consecuencia, en el caso del garante poético, la relación entre lo viril y lo sexual se manifiesta más como rechazo, así, también, lo ratifica Francisco Morán, al referirse a la correspondencia martiana, donde queda explícito este sentir, en especial, en sus primeros años:

La única nota de repulsión hacia la cárcel en esta carta la suscita la aparición del cuerpo de la mujer. Para Martí solo “algunas” de las mujeres que van a la cárcel son “decentes.” Debe advertirse el rechazo explícito a la mujer que nada, profetiza también, hará que cambie. Frente a la mujer, entonces, figurativa y casi podría decirse que literalmente, el cuerpo de Martí se endurece, se torna inaccesible, se convierte en piedra, en estatua. *La petrificación de la carne nos lo muestra elevándose sobre lo bajo: el cuerpo y sus deseos.* En los primeros meses de la experiencia carcelaria, el fervor patriótico se afirma en relación *directamente proporcional al fervor misógino.* (Morán 2014, 64; énfasis añadido)

Por lo tanto, en el yo lírico martiano, la percepción sobre la mujer guardaría esa antagonica representación, que coincidiría con la imagen ilustrada, de la España borbónica; la preferida sería la imagen mariana o la madre-matrona del ciudadano (A’Lmea 2017; Molina 2013; Cámara 1998; Maingueneau 1996). Dos modelos preferidos por el garante –el artista y político– del XIX y, por lo tanto, por el *ethos* masculino de la voz poética.

Es el mismo que se configuraría en su producción posterior cuando deja clara su intención por la imagen de su *ethos* viril, donde el cuerpo estaba al servicio de un ideal altruista y debía ser ofrendado en las *piras* del honor y la gloria, ya que su figura debía aproximarse a la de los héroes o patricios de la antigua Grecia, heredados a través de las lecturas y los textos, donde su figura emulada creaba una concepción de la masculinidad, que vencía cualquier conexión con la femenina o con la tentación sexual; es decir,

ponderaba una sociedad conformada solo por hombres (G. Cortés 2004; Derrida 1998; Díaz Quiñonez 2003; Bejel 2003). Es lo fraterno de los sistemas que tienen como marco hegemónico al sujeto masculino; es decir, vencía a las concepciones matriarcales relacionadas con los albores de la génesis humana, donde el centro era la figura y diosas femeninas. Tan en boga en las reeducaciones devenidas luego de la Ilustración (Molina 2013; Díaz Quiñonez 2003; Cámara 1998).

Al ocuparse de la *construcción mítica de héroe*, la voz poética crea una narrativa donde presenta su misión como un sino, que le viene dado desde su nacimiento y que continúa con cada acto de sufrimiento y dolor que debe sobrellevar, donde comprueba su carácter especial, que está dentro de lo que ha inscrito como el *ethos* viril emulado, hasta, incluso, preluir su deceso honroso (Camacho 2006a).

Opuestamente al criterio demostrado en contra de lo femenino erótico, dentro de la consolidación de la virilidad asumida para sí, mención relevante tiene la labor de la madre (Camacho 2006a). Esta figura como dadora de su heroicidad se contrapone con la figuración misógina de otros momentos (Cámara 1998). Según mi análisis con esta elección cimienta una configuración para la imagen femenina maternal, que estuvo en diálogo y aceptación con los presupuestos anhelados en el XIX para la mujer y que son rastreables tanto en *El Emilio* como en las Confesiones de Jean-Jacques Rousseau, como lo ha deconstruido Jacques Derrida en “Ese peligroso suplemento...” (181-208).

Así, a este objeto de amor filial le da un sitio preponderante. Sin embargo, esta imagen es construida desde la focalización de la misma voz poética. Por ejemplo, el poema donde premeditadamente se realiza esta narración mítica es en “Yugo y estrella”, incluido en “Versos libres” (en *Poesía completa* 112). Entonces, crea una narrativa ocurrida en el día de su nacimiento; en ese momento la madre le indica lo que es la vida terrenal y las opciones que puede elegir tanto para ser “buey” o para optar por el rol de “homagno”.

Aquí, la función de héroe le es dado tanto por una parte humana como por una fuerza moral. Recordemos que, para los héroes clásicos, el origen de los semidioses era mixta y su destino ya venía fijado por esa búsqueda de la consagración de esa divinidad mezclada o, temporalmente, detenida hasta que se cumpla la purificación de esa parte terrenal; construcción que también es empleada por el discurso hagiográfico<sup>122</sup> para

---

<sup>122</sup> “Dentro de la producción biográfica sobre este autor, lo que abundan son aquellas que acentúan su calidad de santo y de figura canonizada, que no solo son una “manipulación política de su figura [...],

describir a los santos que sobrepasaban lo humano terrenal (Díaz Quiñonez 2003; Guerrero Espejo, 2005; Mañach 2015; Aveleyra-Sadawska citado en Cabrera 2014; Santí 1986).

Sin embargo, si escuchamos detenidamente este verso, aquí pone como al otro progenitor a “la creación” –predominio de lo femenino– y no habla de un padre; cuestión que caería en una ruptura lógica. ¿Pero por qué optó por este olvido, si desde sus primeros versos había tomado a uno de los representantes mayores del sistema patriarcal, el héroe? Si analizamos con detalle este es plausible en la mítica judeo-cristiana, donde la concepción se dio solo con la mujer y el espíritu santo. Pues, este imaginario funciona como paralelismo comprendido gracias a lo arraigado en la memoria de los lectores de antes y después del XIX para los cuerpos mesiánicos.

Aquí, en esta narrativa, la voz poética deja que este personaje materno –dador–, a través de su palabra, lo inscriba; aunque pondera el valor del *libre albedrío* del ser humano. Mas, con el calificativo de hombre virtuoso dado por ella, lo persuade para un destino heroico. Es lo que Bauzá, Mircae Eliade ha relacionado con esta imagen ritual y simbólica, aun, Jorge Camacho, la ha relacionado con la imagen creada por Martí, ya que, en sí, así deben comportarse las víctimas propiciatorias que sufren y se sacrifican por los demás. Son lo que terminarán muertos por esa misma luz que llevan (2006a, 103): “Cuando nací, sin sol, mi madre dijo: / —Flor de mi seno, *Homagno* generoso / de mí y de la *Creación* suma y reflejo, / *Pez* que en ave y corcel y hombre se torna, / mira estas dos, que con dolor te brindo, / insignias de la vida: *ve y escoge*” (112-3; énfasis añadido).

Toda esta construcción se la hace a través de una evocación de un tiempo vivido, pero recordado en la memoria del sujeto del enunciado, la madre. Lo que trae al lector intemporal a un espacio irreal, la mente de ella dentro de la de la voz poética, donde se simula un diálogo, aparentemente de *un recién nacido* que llega al mundo ya en la *adultez* y con una carga reflexiva *sobrehumana*. Es el halo que perduraría en la imagen recordada por todos los latinoamericanos; pero supone un trabajo posterior a su nacimiento y con determinada intención (Bejel 2012, 93): una por hacer de sí alguien especial, un “raro” o “desconocido” en palabras de Rubén Darío (1905, 218-34). Lo que recalca la edificación de una imagen *mítica* (Bauzá 1998, 150).

Incluso, como lo había aludido ya, cuando me dediqué a la configuración del garante de hijo, la imagen creada para sí demuestra un *ethos* decisivo y enérgico, donde

---

[sino una forma de] desdibujarla, falsearla y hacer nuevamente un uso desleal del escritor” (Guerrero Espejo 2005, pos. 104, 108).



no solo conoce el destino deparado para sí, sino que lo acepta con voluntad y arrojo, a tal punto que no solo elige una opción: su singularidad está en que se asigna ambas. Así, usa la una como instrumento para elevarse de los demás y la otra, para “iluminar” a esos con aquella puesta en su “frente” (Bauzá 1998, 136). No le importa que, al usarla, *muera antes* (sacrificio). Por eso dice: “—dame el yugo, oh mi madre, de manera / que puesto en el de pie, luzca en mi *frente* / mejor la estrella que *ilumina* y mata” (112-3; énfasis añadido). Es decir, tomaría ambas insignias, la una le serviría para dar a la voz poética una posición elevada, lo que lo apartaría del suelo y también del común (Camacho 2013b, 9). Desde esta nueva ubicación usaría la estrella en su cabeza para iluminar. Esto reflejaría la imagen de *fundador* de una nueva era; lo que metafóricamente se asocia a un faro. Incluso:

[d]entro de la misma línea está la imagen “luz en la frente”, que expresa un complejo de valores: ilustración, alegría, excelsitud espiritual y la serenidad y satisfacción que produce la abnegación: «Con un poco de luz en la frente no se puede vivir donde mandan los tiranos. [...]»

Un destello, una visión instantánea de la verdad, presta a *luz* una nueva dimensión de su significado: conocimiento y veracidad. Aquí, otra vez, vemos vinculado el valor simbólico a las inclinaciones personales de Martí, que ve la vida como una lucha en que el hombre ha de colocarse del lado de la verdad. [...]

Tropos auxiliares de *luz* son *alba* y *aurora*. Su valor intelectual está condicionado por analogía natural con el proceso fisiográfico de los ciclos solares. Así, en virtud de un ensanchamiento lógico de valores en que lo físico se transmuta en espiritual, los dos símbolos denotan remozamiento y regeneración. (Schulman 1970, 175)

Asimismo, para acentuar este carácter de *prodigio*, está el recurso de la imagen del niño que nace con la sabiduría del viejo (Camacho 2006a). Esta simbología combina dos elementos antagónicos de la lógica y cronología, pero fue inscrita desde los griegos como *púber senex*, como ya lo había mencionado. Entonces, en la época, siempre el poeta conservaría un halo suprahumano, así lo filtra en el poema “A mi madre”, donde su “yo” juvenil se enviste simbólicamente con la sabiduría y se muestra como un ser reflexivo, que puede evaluar el valor de la nostalgia. Por lo tanto, esta “inteligencia superior [...] le posibilita solucionar acertijos y problemas” (Bauzá 1998, 35). Así, en algunos versos tanto de los poemarios publicados como de su “Poesía dispersa”, reitera lo de la *brillantez* escondida en su *cabeza* y la finalidad que tendrá contra sus oponentes: “La carne más honrada amarillea— / y esconde el joven la radiosa frente / porque su brillo el déspota no vea!” (514).

Este mismo tópico de la estrella o de la luz como un elemento externo que cae o llega a sí, lo reitera en varias líneas versales para recalcar su *halo diferencial* o como dice Rafael Rojas, “un dictado providencial” (2015, pos. 1042): “Yo he puesto la mano osada,

/ de horror y júbilo yerta, / sobre la *estrella apagada* / que cayó frente a mi puerta” (169; énfasis añadido). También en el poema XXVI. O en Flores del destierro”: “Mi título al nacer puso en mi cuna, / el sol que al cielo consagró mi frente. / Yo solo sé de amor. Tiemblo espantado / cuando, como culebras, las pasiones / del hombre envuelven tercas mis rodillas; / ciñen mis muslos, y echan a mis alas,—” (211).

Este sitio especial se recalca con el predominio del verbo saber, como lo había analizado cuando me dediqué al garante de intelectual, que está imbricado con lo característico del héroe y, por lo tanto, con la masculinidad.<sup>123</sup> Es decir, todos los atributos relacionados con esta figura y que, a la vez, lo inscribían con la actividad intelectual, política, fundacional y de ruptura tanto filosófica como ideológica; ya que la luz está imbricada con la razón y la calidad de maestro, según la connotación divulgada desde antes del XIX, mas, acentuada en la Ilustración.

Ahora, en cuanto a la inscripción de *su carácter sacrificial* está regada por toda su poesía, en especial, en los textos publicados, por lo que esa es la fisonomía que ha perdurado en la mente de los lectores y es la que más exégesis ha tenido por parte de la crítica, que aceptan este deseo del garante poético y lo usan para respaldar la masculinidad heroica. Aquí, su intención no solo es crear su cuerpo y su comportamiento, bajo un *ethos* masculino de mártir y santo, sino que evidencia “las guerras” que tiene que sufrir “el alma” para lograr esa ascensión (Camacho 2019a; 2006a; 2001a).

Según Arcadio Díaz Quiñonez (2003, 255-79), estas “guerras” son tres: una en pro de la patria, cuya visión idealizada le hace crear otra utópica para el hombre; otra pensada en el logro de la ascensión del alma al mundo de las ideas, del conocimiento, de lo celeste; y la que más reafirma su virilidad y su santidad o heroicidad, es la que tiene que enfrentar con lo material, el cuerpo, por consiguiente, en muchas líneas versales deja cimentada esta escisión y lo negativo queda traslucido en la tropología, donde se lo relaciona con lo animal; además de este con lo rastrero o del subsuelo.

En este mundo coercitivo para el alma están los “deseos y las pasiones”; entre estos el peor es el deseo sexual; por ello, hace una diferenciación de los sentimientos en este poema corto de 1881: “Los celos, despiertan sierpes; / los amores, mariposas; / y los

---

<sup>123</sup>Es lo diferencial de la construcción de héroe devenido de la herencia griega y recurrente en el discurso hagiográfico.

deseos, cerdos;— y la patria / águilas poderosas.—” (519); como lo escuchamos el de la Patria es el sumo, por ello, usa el símbolo alado.<sup>124</sup>

Ahora, para superar este suplicio recurre a la demonización del par femenino, recurso estilístico, moral, político y religioso latente desde siglos atrás, pero intensificado por la visión romántica, por ello, retoma “argumentos del decadentismo” y de lo “hagiográfico” (Díaz Quiñonez 2003, Rojas 2012, González Pérez 1987, 39; Cabrera 2014), como lo había analizado en la parte del amor *purus*. Sin embargo, la lucha no está en apartarse de él sino el enfrentarlo constantemente para salir, en cada encuentro, victorioso, pues la vida es la “arena” donde el hombre se prueba al infinito, con la idea de la muerte, pero, a la vez, huyendo de ella, e, incluso, amándola, como muchas de las metáforas empleadas por los poetas de la época. Con este tópico está “Pollice verso” (92-5). Para la muerte, la voz martiana tiene poemas, donde simula encuentros y coqueteos, pues recurre a la feminización como parte de su simbología (A’Lmea, 2017).

Así,

La identidad del héroe profético en Martí está, [...], 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. (Díaz Quiñonez 2003, 257)

Sin embargo, esta constitución sexual para los hombres no ha tenido tanta divulgación como la que el garante martiano realizó sobre el *ethos* de la mujer; cuestión que la crítica ha relevado ya que defiende el deseo de las sociedades *logocéntricas* donde la sexualidad como libre expresión es solo para la presencia; mientras que para la supeditada es la dependencia del otro, educación propugnada desde antes del XIX.

Ahora, si analizamos este repudio de lo femenino, choca con otras feminizaciones que son alabadas o puestas como antagónicas. Este es el caso de los otros, inscritos como la causa de su existencia, los débiles, los necesitados, los excluidos del sistema que reciben el trabajo del héroe y que deben reconocerlo con una retribución: la idealización (Camacho 2013b). Estos, en esta división sexuada, toman la función del par demonizado; asimismo, lo femenino ponderado y divinizado como la Patria, la madre, los cuerpos

---

<sup>124</sup>Águilas en su poesía representa el sumo ejemplo de lo alado, tanto por su tamaño como por su belleza y color claro de su cabeza; en estas siempre representa una idea positiva y poderosamente espiritual (Schulman 1970). Sin embargo, se vuelve un símbolo negativo cuando lo utiliza, en la prosa, con los Estados Unidos, cuyo ícono es esta ave.

angelicales o infantilizados. Incluso, cuando los mismos héroes asumen un cuerpo debilidad y martirizado de santo, su aspecto irónicamente opta por un paralelismo con una figura afeminada. Esto se explica por las contradicciones de la tropología *logocéntrica*, que no permite inscribirse como diferente al contrario sin caer en esa misma definición, porque lo necesario es un elemento que le permita salir de esa dicotomía; mas, esta imposibilidad le supedita al propio sistema, aunque pudiera apelar a un tercero, ya que, con otra perspectiva, es admisible la trilogía, cuya sinergia funciona como lo perfecto.

Aquí, la oposición cuerpo *eccehomo* frente a espíritu fortalecido e irradiante de *virilidadmoral* es el reto de los hombres de la república martiana (Morán 2014; Bejel 2012; Cabrera 2014; Camacho 2006a; Díaz Quiñones 2003; Bourdieu 2000; Derrida 1998). Por ello, en muchas líneas versales deja claro su moral y su ser, que tiende a lo alto e iridiscente. De ahí que en esta etapa cundan alusiones al alma y pocas al cuerpo, aunque de este último hay una insistencia por crear imágenes vívidas sobre el corazón herido o despedazado; igual, las “manos” como metonimias de las alas van a conectarse con lo sideral o sus habitantes, las aves y los ángeles, como lo había explicado en un acápite anterior (Schulman 1970). Correlativo a esta idea suma, está el uso de los espacios elevados y exteriores a la ciudad, lugares idílicos que toman la naturaleza para metamorfosarla con alusiones irreales –provenzales: textuales–. En cambio, cuando el garante martiano se refiere a las horas, hay una preferencia por las nocturnas, donde el espíritu tiene que salir airoso: al amanecer.

Entonces, escuchamos su propósito de vida: “¡Y para mí, porque a los hombres amo / y mi gusto y mi bien terco descuido, / la *tierra melancólica* aparece / sobre mi frente que la vida bate, / de lúgubre color inmenso yugo! / La frente encorvo, el cuello manso inclino, / y, con los labios apretados, muerdo.” (“Copa ciclópea”, 107). En esa misma ponderación de su labor, está la presentación martirizada de su cuerpo y su espíritu por los ideales, cuya inscripción de *eccehomo* están en algunas líneas versales, que, a más de causar impacto como aseveraban Agnes Lugo-Ortiz y Emilio Bejel, son una autoinscripción que no solo queda en la memoria histórica, sino que sirvieron para autoafirmar en el mismo “yo” un proyecto de vida y también se filtra en el *ethos* viril martiano, como lo expliqué antes, en ese acápite. Por ello, hay muchas figuraciones de sí como cadáver o muerto.

Estas imágenes necrófilas (Camacho 2006a) para sí están desde sus primeras producciones y que se popularizaron para la figuración del poeta en esa época, incluso,

esa imagen se rastrea en la creación posterior; en estas todavía no se relaciona con la *anticipación*. Sin embargo, las de su madurez guardan un deseo catártico para los lectores y persuasivas para sí mismo como las ejemplificaré en un párrafo siguiente. Entonces, escuchamos: “Roto vuelvo en pedazos encendidos! / Me recojo del suelo: alzo y amaso / los restos de mí mismo; ávido y triste / como un estatuador un Cristo roto: / trabajo, siempre en pie por fuera un hombre,” (151). “El hierro, amigo mío, / se funde así; y el bondadoso herrero / me iba a decir, ante las anchas tazas, / cómo se funde el hierro. Y yo, que sufrí tanto / ayer, posé en el yunque / mi mano ya insegura; y dije al hombre / ¡yo sé cómo se funde!” (425). Asimismo, un cuestionamiento sobre la muerte y si habrá quien le rinda honores y cante sus hazañas está en el poema: “Cuando en la calle anchurosa”, donde se dirige a los futuros poetas que lo recibirán como “testamento” (Derrida 1998), dice: “¿Quién sonreirá? ¿Qué poetas / dirán mis cuitas? // Quien en la dura agonía / de un alma que amor no espera / cantará en la noche fría / palabras de primavera.” (419)

Por consiguiente, para ponderar su acto de inmolación directa, hacia una interlocutora abstracta, pero que potencia su amor altruista, la Patria, que feminizada toma un cuerpo maternal, como lo analizaré en el último acápite del siguiente capítulo: “[...] ¡oh patria amada! / ¡Como mi corazón, mi cuerpo es tuyo! / ¡Que los gusanos *que me coman sean* / los que tu suelo mísero fabrican! / ¡Mi cadáver al fin, patria adorada, / te servirá, ya que no te pude servir! / ¡Así seré sustento de tus hijos / y tizón de tus *tiranos!*— / ¡ No se lo digas, no: negarme asilo / aun en mi cuerpo mísero podrían!” (249; énfasis añadido). Estas son similares a las que hacía cuando se inscribía como el amante provenzal, pero en este caso cambia la *pira*: “¿Que de qué manera / mi féretro has de hacer? Pues yo lo hiciera / de ella, de sus perlados / brazos, y de sus senos perfumados.” (428; énfasis añadido). Ya que, en esta segunda etapa, la muerte es la obsesión de la voz martiana, así lo ha perfilado Ottmar Ette cuando se refiere a que “The semantic relation between the body’s blood, the visual dimension, and Martí’s writing takes us to the *heart* of his poetic and his coception of the role of the body in poetry” (1999, 41).<sup>125</sup>

Asimismo, para dejar sentada su imagen positiva y moral, la voz poética recurre a inscripciones directas y aclaratorias de su esencia, por ejemplo, afirma con ímpetu en algunas líneas versales su autoinscripción, así escuchamos: “Yo soy un *hombre*

---

<sup>125</sup> La relación semántica entre la sangre corporal, la dimensión icónica y la escritura de José Martí nos lleva al centro de su *poiesis* y su concepto de la función preponderante del cuerpo en la poesía. (Traducción de la autora)

*sincero...*” (167); “Yo soy bueno...,” (187); “Oculto *a mi pecho bravo* / la pena que me lo hierre: / el hijo de un pueblo esclavo / vive por él, calla, y muere (169). O “en mi pecho milagroso” (195), “Yo que no ando en carnes”, “La libertad adoro y el derecho. / Odios no sufro, ni pasiones malas: / Y en la coraza que me viste el pecho / un águila de luz abre sus alas” (214)... En esta inscripción, incluso, alterna lo característico a un hombre de ideales con lo cotidiano de un hombre de su tiempo: “¡Pensativo, febril, pálido, grave, / mi pan rebano en solitaria mesa / pidiendo ¡oh triste! ¡al aire sordo modo / de libertar de su infortunio al siervo / y de tu infamia a ti!— // Y en estos Suéleme, Pedro, en la apretada bolsa / faltar la monedilla que reclama / Con sus húmedas manos el barbero.” (96). En estas reflexiones sobre lo que es y su legado, hay un resquemor sobre la obra estéril: “Ya no me quejo, no, como solía, / de mi dolor callado e infecundo: / cumplo con el deber de cada día / y miro herir y mejorarse el mundo. (214). Incluso, hay momentos cuando se ve como *muerto* en vida: “Domingo triste” (217), “En gran verdad, es que aquí/ no hay más que un muerto, y soy yo” (494)...

Sin embargo, no es de extrañar que emplee la tercera persona para referirse a sí mismo como lo figura en el poema XXX de *Versos sencillos*. Igualmente, sucede en “A Ubaldina Barranco y Benjamín J. Guerra”, líneas poéticas que recurren al retrato: “Un hombre purificado / por la *virtud* de su pueblo, / con sus manos de sol vivo / fabrica una flor de hielo / y la pone en los umbrales / de sus dos amigos tiernos.” (475-6). A la par, en una de sus analogías compara el dolor (del héroe) y el alivio (de la amistad): “No hay pena cual la de amar / a un pueblo solo y cautivo, / que vive, clavado vivo, / a lo lejos de la mar: / ¡Ni se de alivio mayor / al corazón que se abrasa, / que el sol y el café en la casa / de la amistad y el amor! (478)...

Todas estas reiteraciones tienen el fin de consolidar una imagen persuasiva que no solo delinear los atributos que son propios del héroe (Bauzá 1998), sino que cual líder ejemplifica en sí lo emulado para el Ser anhelado para el nuevo proyecto y que pondera la virilidad. Por ello, Rafael Rojas y Emilio Bejel aseveran que esta imagen es solo relativa al texto, ya que el personaje solo tiene su autorreferencialidad allí (2012, 30). Asimismo, esto entra en el deseo por crearse una imagen para la posteridad (Camacho 2006a, 103; Mistral 1989).

Igualmente, a la par que su cuerpo agónico, hay líneas versales que preludian su muerte y lo hace con un sentido heroico y honroso, que lo presenta con un halo “extraterreno” (González Pérez 1987, 45) y queda como un acto *visionario*, cuestión que, en sí, las he clasificado como formas de inscripción propias, que al ser dichas se

convirtieron en verdad, ya que la misma voz poética se persuadió para cumplirlas en la vida real: “Yo quiero *salir* del mundo / por la puerta natural: / En un carro de hojas verdes / a morir me han de llevar. / No me pongan en lo oscuro / a morir como un traidor: // ¡Yo soy bueno, y como bueno / moriré de cara al sol!” (188; énfasis añadido). ¡Yo quiero, cuando me muera, / sin patria, pero sin amo / tener en mi losa un ramo / de flores,— y una bandera!” (198). Si notamos, la muerte está imaginada como un proceso envuelto en honores. “Como una bestia encorvada, / a un yugo vil, aro, y ruego, / y como un águila herida / muerto en silencio” (411).<sup>126</sup>

Por último, una de las características de héroe que apunta Bauzá es la sufrida sobre su descendencia; esta también es reconocible en el héroe martiano, cuya tragedia familiar se refracta en su voz poética y cuyo dolor le hace crear un poemario exclusivo y sobre el cual vierte su sentimiento sumo en una esquila a su amigo Manuel Mercado. Esta pérdida es cantada casi con exclusividad en *Ismaelillo*, pero, según mi interpretación, la reiteración de esta carencia está presente en muchas predicciones de los poemarios editados póstumamente. Aunque, en la vida real no se da el deceso de su hijo José, en sus textos queda inscrita esa realidad; lo que ha justificado que algunos críticos creen que su hijo biológico se había muerto en su infancia, incluso, han supuesto que se llamaba Ismael (Henrique Ureña y Rubén Darío citado en Santí 1086; creo que hay otros).

Por lo tanto, como lo he analizado, esta figuración cumple con todas las características morfológicas dadas al héroe, lo que nos indica que para el XIX como para los años subsiguientes esta imagen replicaba un esquema universal. Sin embargo, ciertas rupturas fueron introducidas por la voz poética, en especial, cuando alude a su nacimiento; proceso donde interviene la madre como dadora de su halo sobrenatural. Táctica similar la efectuó cuando hace de la musa, una figura que en la tradición era femenina y en su poetizar la transforma en masculina.

### 1.3. La victimización del hombre

La victimización del hombre es parte de una tradición estética, pero que tiene sus raíces en la historia humana; pues, en los albores de la génesis de las sociedades antiguas, la vida estuvo siempre en peligro y la sobrevivencia dependía del miedo a lo desconocido y a la *naturaleza*. Lo que produjo que, en las narraciones orales, se cree un mundo mítico,

---

<sup>126</sup>Ver también el poema “De noche, en la imprenta” (365).

que era el culpable de tomar la vida humana, pues lo veía como su alimento. Por ello, muchas de las religiones tenían entre su ritualidad el aplacar esta sed de estas fuerzas desconocidas a través de sacrificios humanos, los cuales con el advenimiento del cristianismo se dejaron de practicar –mito y razón (Bartra 2011, 177)–. Sin embargo, persistió la idea que el hombre como raza, era propenso a convertirse en víctima de algo superior.

Para mi trabajo, me voy a ocupar de este recurso como una figura estética que ha servido para justificar acciones positivas y también para crear demonizaciones que afectan con sus generalizaciones a ciertos grupos humanos, pues son falacias y desviaciones que fundamentan los estereotipos y arquetipos (Henderson 2018).

Cuando nos detenemos en la construcción de lo heroico y hagiográfico, el empleo de la victimización deviene en un recurso recurrente. Así, el primero transforma a quienes deben defender en víctimas, que son los objetos: entonces, el héroe se enviste como sujeto, que debe luchar contra un enemigo; aquel que “conservaba atributos externos que reflejaban su mala naturaleza” (Henderson 2018, 90): esas son sus pruebas, que demuestran su victoria conseguida. Igualmente, en la vida de los santos se usa la misma narrativa, pero, en este caso, se invierten los papeles: el santo es la víctima, pero no objeto, ya que debe enfrentarse a ese *enemigo* para conseguir la victoria. En esta escenografía, los “otros” se convierten en los monstruos o demonios que retan a estas víctimas y que demuestran su grado *fe* y *santidad*.

Como vemos, estas dos narrativas retoman el enfrentamiento heredero de las antiguas costumbres, donde el enemigo –el otro–, generalmente, relacionado con la *Naturaleza aniquiladora* –instintiva– o representante de esta, adquiere el sitio de *productora* del temor o el miedo: explotación de “una correspondencia entre fealdad y mal” (Henderson 2018, 90). Ahora este enemigo puede ser tanto humano como animal (o monstruo) o un hombre animalizado, por ser este “otro” considerado como “feo” en las sociedades, en sí, es el *enemigo* en esta narrativa; cuestión que lo explicaré en el capítulo tercero.

Así, en esta lógica, el sujeto ya como héroe-defensor ya como víctima-héroe está facultado a proteger(se) y *aniquilar* a ese “Otro-a”. Por lo cual, está justificada la autodefensa. Recordemos que este argumento *implícito* está en las culturas para mantener la comunidad –existencia– y ha sido embestida para condenar a *muerte*, *desaparición*, *subordinación* a quienes han sido tachados bajo esa *naturaleza* o *certeza* (Inquisición, Holocausto...). Incluso, esta autodefensa está respaldada en el código jurídico y así el



exterminio por el bien de la comunidad es permitido estado de “excepción” (Espósito 2011, pos. 1958).

Hay una victimización en la que me quiero detener: la generada en la narrativa provenzal y en la romántica.

En la primera, el sujeto masculino simula ser una víctima de la Amada, que, por desdeñarlo, lo sume en la tristeza. En este juego amoroso, el amado-sufriente pondera este carácter para demostrar el amor expresado que llega a lo hiperbólico.

Este sentimiento está más próximo al sacrificado, por eso, aquí el amante es mostrado como el sufriente, cuya alma y corazón están “enajenados” y, por ello, siente que “el mundo llora, y sufre, y muere”. Tema explotado también en la configuración de la mujer fatal como lo analizaré en el capítulo segundo, aunque aquí doy un previo desde la perspectiva de lo masculino. Esta imagen la escuchamos en el poema “Árbol de mi alma” (141), donde el cuerpo masculino llega a ese femenino de la amada o una feminización en súplica.

En la segunda se cumple una determinada escenografía: alabanza – ensalzamiento–, admiración, deseo-erotismo, desilusión, repudio, que he sintetizado como la narrativa *logofalocéntrica* (A’Lmea 2018-2019). Cuando se exagera este último estadio –el repudio–, entonces, transforma al objeto Amado en el otro monstruoso, productor de los males; es el “otro” *funesto* que hay que olvidar o aniquilar de la memoria. Así, la escritura y descripción de este momento doloroso de *desamor* hace que la voz poética o lírica se ubique en esta emotividad y desde allí cuente y cree al objeto, con toda esa carga negativa.

Aquí, bajo ese criterio, es cuando el ser masculino –en la realidad ficcional de santo o mártir– es convertido en víctima de un enemigo. Es así como se activa la autodefensa y el instinto de conservación, instituyéndose una creencia persuasiva, inserta en muchas culturas de oriente y occidente, como lo ampliaré en el siguiente capítulo; aun, estos justifican feminicidios.

Este recurso en la voz poética hace que cante en muchos poemas la situación del hombre como víctima de este *monstruo*, como lo hacían como tradición desde lo provenzal, retomado por los románticos. Este recurso, reactualizado, está en la producción de su etapa de madurez, cuando la intención del amor *ágape* y filial lleva a ponderar una homosociedad con un “homohoeroismo” (Morán 2007), necesitada de ser educada para una defensa a través de las indicaciones del sabio-héroe-mártir; cuestión –rol– que estuvo en muchas obras de la literatura anterior al XIX –aun en el texto bíblico–, pero que en ese

siglo tomó auge con respaldos científicos y filosóficos (*Emilio, Sophía, El arte de tratar a las mujeres...*), donde se continuaba la eterna lucha entre la naturaleza y la cultura; es decir, lo instintivo y la razón, cuerpo y alma, materia y trascendencia. Recordemos algunas de las obras donde este tópico empleado tanto en la poesía como en la narrativa de ese siglo, que *ejemplificaban* la perdición del hombre era por causa de una mujer: *La Dama de las Camelias, Doña Bárbara, Lucía Jerez...*).

Así, en esta estética *logocéntrica*, las voces poéticas recurren a imágenes de *eccehomo*, donde el lector es persuadido hacia cierto sentimiento de empatía al uno y rechazo contra la otra (Camacho 2019; 2006a). Este recurso, como lo defiendo en mi trabajo, es muy empleado antes y después del XIX tanto en lo estético como en lo ideológico y defendía un ideal de hombre y de mujer que, en sí, persuadía a través de la *catarsis* sobre el lugar de cada uno.

Dentro de la poética martiana, esta victimización no solo obedece a este marco romántico y hagiográfico del “linaje patriarcal” (Díaz Quiñónez 2003, 265, 278), sino que es traspasado al efecto que se vierte a los enemigos de los seres humanos, en concreto, los patriotas, que sufren por causa de otros hombres, que se convierten en “lobos del hombre” por intereses inicuos y que transforman en mártires y Cristos a los victimados, como los aludí en el acápite de héroe. Mas, en esta parte deseo analizar este cuerpo sacrificado por causa de una figuración femenina –la muerte–, ya que los poemas con este recurso han tenido más recepción, debido a que abundan en los textos publicados de este autor, por lo que, se han convertido en parte del legado recordado y reactualizado en todos los formatos: cinematográficos, musicales, cómics, etc. (Bosch *et al.* 2013).

Con respecto a este papel, debo anotar que hay dos tipos de víctimas masculinas cantadas en la poética martiana. Aquellos que, en función sujetos del enunciado, son inscritos así; y, el otro es cuando este papel es descrito para el garante poético. Dentro de los primeros no solo están mártires anónimos, sino que este rol también es cumplido por personajes literarios e histriónicos. Frente a estos cuerpos dolorosos, la voz poética se describe como empático y clama una reacción similar en el lector: una de justicia.

Así, lo tenemos, por ejemplo, en el poema “Alfredo”; este cuerpo de *eccehomo* se asemeja al de mártir, donde su dolor es en el alma y en el cuerpo. Recordemos, la función de este sentimiento está tanto en la literatura romántica –ya empleado, aun, en la poesía provenzal– y modernista como en la producción martiana. Aquí, en estos versos bajo esta intención, siempre el contrapunto está en la presentación de este *enemigo* que lo martiriza y goza con ese acto. Figuraciones que las analizaré en el capítulo segundo y que han

develado cierta misoginia en la estética del XIX y marca esa violencia de los sistemas patriarcales (Camacho 2006a).

Igualmente, cuando habla de hombres sufrientes por este *bello enemigo monstruoso*, su empatía *masculina* los consuela y como “un amigo” o pares (Derrida 1998, 122), que sufre y que debe sobrellevar ese sentir. Así, al convertirse en el defensor de sus iguales, su sesgo se vuelve negativo hacia la otra femenina, como lo analizaré en el acápite de la mujer fatal del capítulo segundo.

Sin embargo, aquí, resalto cómo las configuraciones retoman los estereotipos sexuales, donde “él” es el sujeto tentado, el dolorido, el traicionado...: una generalidad pesimista, que justifica un estereotipo social vigente para proteger las regencias masculinas hegemónicas: “He visto vivir a un hombre / con el puñal al costado, / sin decir jamás el nombre / de aquella que lo ha matado.” (168). Donde incluso le aconseja: “no *empañes tu vida* / diciendo mal de mujer!” (196; énfasis añadido). Ya que en l época,

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*”: [...] (Díaz Quiñonez 2003, 12)

Aprendizajes de ese tipo de estética predominante en nuestras culturas planetarias, donde se explicita un determinado fin para el hombre, el mantenerse como presencia y dentro de esta resaltar su derecho innato a la perfectibilidad, donde *lo sexual* aparta al par de esa consecución, puesto que, ese privilegio no es para “el suplemento” que debe satisfacerse con ser su imagen subsidiaria, ya que el otro es el uno completo.

Ahora cuando, se pone en la función de víctima, ocupa un símbolo pocas veces usado para sí: el de “vivienda”, entonces, a través de una narración, cuenta cómo le salieron alas cuando conoció a una mujer, pero luego, fue *traicionado* y vio sus alas en tierra y ahora solo es una ruina: “Las ruinas de mi vivienda: / desde entonces pasar miro / pueblos y hombres en la tierra / como estatua que sonrío / con sus dos labios de piedra.—” (392).<sup>127</sup> El tema no es criticable, sino la reticencia que ha tenido este motivo, al punto de convertírsele en “mito erudito” (Bourdieu 2000, 19), pues deja de ser una construcción textual, para convertirse en un signo de violencia y sometimiento.

---

<sup>127</sup> Recordemos que el mármol es símbolo de lo heroico. Entonces aquí en estos versos filtra ese carácter.

Por consiguiente, en el marco del baile y con la representación de las “mujeres bellísimas” como las tentadoras (Camacho 2006a), tenemos este poema, donde esta idea se acentúa con el empleo de las flores, que pasan de ser adornos de las vestimentas para ser ellas mismas y atraer el alma del hombre, cuya “castidad” es afectada, pues ellas se asen a él: más próximo a la idea de *engullir*: “Goce en buen hora espíritu mezquino / al son del baile animador, y *prenda* / su alma en las flores que el flotante lino / *de mujeres bellísimas engasta:—*” (274).

Este mismo suceso se da en el poema, “Aquí tengo una copa magnífica labrada” (503-4),<sup>128</sup> que incluye versos libres y en prosa, juega con ser un maestro –uso de la tercera persona– y luego cambia a ser el mismo maestro –toma la primera persona–. En su constitución de “yo” manifiesta su esencia especial, aludido como “vino”, uno que, al ser bebido por los otros, los lleva a la “reflexión” y a añorar lo que fueron. Sin embargo, algunos se espantan y ya no quieren “vino de su copa” (504). Pero, como víctima, pierde las “joyas” de esa copa –lo saquean–, ni siquiera cuando beben el vino que ofrece, llegan a esa experiencia de entelequia (Camacho 2006a; 2006b). Entonces, escuchamos su lamento: “¡Ay! las mujeres han / bebido,— y se han ido; pero cada una me ha robado una / piedra preciosa. // Y aquí estoy, en mitad / del camino. Ya me voy a morir. // ¡Todavía aquí hay joyas para / muchos ladrones: quien quiere / mi copa? (504). Igual tensión de esta pérdida de su ser está en el poema: “Todo soy canas ya...” (252) donde se representa con la castidad de un ángel, lo que ha devenido en justificar los atributos de apóstol y santo.

#### 1.4. Virilizaciones de entes abstractos: *el verso, el estilógrafo*

El antropomorfismo es una figura retórica, donde se comparten las cualidades identitarias de los cuerpos humanos a animales, abstracciones o, incluso, a objetos. Este recurso ha sido y es empleado en la literatura para crear tensión en el lector sobre lo dicho o creado y, así, persuadir –analogía– o ironizar. Al emplear el lenguaje y la simbología hegemónica, no deja de apartarse de la sexualización, que tiene como sujeto al ser masculino. Entonces, el garante lírico, para su consecución, recurre al *ethos* viril martiano, donde priman las cualidades más honrosas.

---

<sup>128</sup>Aquí la procedencia de su “copa”, su cuerpo es de Francia, lo que se contrapone a una afirmación de “Nuestra América” donde el garante lírico no valora lo de procedencia europea.

En el caso martiano, este recurso literario, según mi investigación, recae en dos elementos: el cálamo o estilógrafo y el verso. Para el primero crea un solo poema, mientras que tiene cierta dedicación constante para el último, debido a su pasión por el poetizar, demostrado en la figuración de la poesía y el arte como manifestaciones del alma y de las ideas; un tipo de “desdoblamiento” (Camacho 2006a, 82).

Para el primero están estas líneas: “Yo tengo un paje muy fiel [...] / [...] al salir, me limpia y bruñe / mi *corona de laurel*. // [...] Salgo, y el vil se desliza / Y en mi *bolsillo aparece*; / vuelvo, y el terco me ofrece / *una taza de ceniza*. // [...] / Si escribo, *sangre derrama* / mi paje en la *escribanía*. // Mi paje, *hombre de respeto*, / al andar castañetea: / hiela mi paje y chispea: / mi paje es un esqueleto” (181). A través de estos diálogos, la voz lírica expresa ciertas confesiones que develan su inconsciente sobre algunos temas, que están regados por su poesía, pero que aquí aparecen con una subjetividad develada: “[...] ¡Oh verso amigo: / muero de soledad, de amor me muero!!! [...] ¡Te digo, oh verso, que los dientes duelen de comer de *esta carne!* (97; énfasis añadido).

Para el verso hay constantes alusiones, su aparición compite con la feminización empleada para la poesía y la estrofa (A’Lmea 2017; Camacho 2006a, 127). Extraña que haya pocas menciones al poema, al que no lo sexualiza ni metaforiza tanto como a este otro. Debo notar que a este le da distintas figuraciones, incluso, la de hijo, pues para él está “la casta soledad” de madre (213, 532) y el “café” de padre (527). La más empleada está relacionada con la del amigo, que aparece algunas veces, ya que es una de sus imágenes masculinas más loadas: “La dilatada sombra. ¡Oh verso amigo: / Muero de soledad, de amor me muero!” (97). “Yo te quiero, *verso amigo*, / porque cuando siento el pecho / ya muy cargado y deshecho, / parto la carga contigo. / Tú me sufres, tú aposentas / en tu regazo amoroso, / todo mi amor doloroso, / todas mis ansias y afrentas,” (202; énfasis añadido). Con este amigo dialoga y poetiza este actuar: “¡Verso, nos hablan de un Dios / adonde van los difuntos: / verso, o nos condenan juntos, / o nos salvamos los dos!” (202).

Algunas veces hace que este “amigo” sea dedicado a las damas, recurrencia más en su poesía de juventud, cuando el amor erótico está en la disyuntiva de lo femenino como anhelado o como estético-idílico. Cuestión que el garante martiano de las últimas producciones, de madurez, reniega por considerarlo no apto para el poeta, que debe cantar a los ideales patrios; pero, este sentir hacia lo femenino o feminizado, sí es factible encontrarlo: “Cuando viene el verso / *no se sabe bien*: / pasas tú, –y el verso / *pasa también*” (429).

En este juego metafórico, el verso también funge de enamorado-esposo; irónicamente, en esta narrativa, la voz poética toma el papel de la Amada: “Solo, estoy solo: *viene el verso amigo, / como el esposo diligente acude / de la erizada tórtola al reclamo. / Cual de los altos montes en deshielo / por breñas y por valles en copiosos / hilos las nieves desatadas bajan— / Así por mis entrañas oprimidas / un balsámico amor y una avaricia / celeste de hermosura se derraman. / Tal desde el vasto azul, sobre la tierra, / cual si de alma de virgen la sombría / humanidad sangrienta perfumasen, / su luz benigna las estrellas vierten / esposas del silencio! —y de las flores / tal el aroma vago se levanta*” (114; énfasis añadido). En este cambio yo no denoto una androginia, que sería un tercer sexo, como la unión o síntesis, sino una optación por vestirse con las características del otro. Ya que, la idea del tercero no era aceptada desde el XVIII, por la proliferación de los *lechuguines* y el *dandy* en España.

La única vez que lo asocia a la violencia sobre sí, es en estas líneas: “El verso aquel que a *dentelladas* duras / la vida diaria y ruin me *remordía* / y en ásperos retazos, de mis secos / y codiciosos labios se exhalaba, / ora triunfante y melodioso bulle,” (126; énfasis añadido).

Luego, en otro poema, pasa a ser un mártir: “Que como crin hirsuta de espantado / caballo que en los troncos secos mira / garras y dientes de tremendo lobo” (131).

Pocas veces lo presenta como “muerto”, para hiperbolizar el amor provenzal: “El verso muerto a tu presencia surge / como a las dulces horas del rocío / en el oscuro mar el sol dorado, / y alzase por el aire, cuanto existe / cual su manto en el vuelo recogiendo, / y a ti llega, y se postra, y por la tierra” (125). “¡Un verso, que es viviente, un ángel muerto / ya sin vida y color: su extraña esencia / como un perfume al vago viento escapa!” (253).

En otro caso, juega con los dobles opuestos, donde el verso vestido de la razón es a la vez de ciudad y de campo: “De una ilustre princesa, o gratas nieves / repartiendo a las damas. De espadines / sabe mi verso, y de jubón violeta / y toca rubia, y calza acuchillada. / sabe de vinos tibios y de amores / mi verso montaraz; pero el silencio / del verdadero amor, y la espesura / de la selva prolífica prefiere:” (148)... Por eso, en su defensa de la nueva poesía está el irse “Contra el verso retórico y ornado / el verso natural. (209).

Para este estudio, he dejado de lado las metaforizaciones y animalizaciones dedicadas al verso, pues he dado primacía a la simbolización que obedece a la

masculinización, pero existen, incluso con relaciones a la fuerza como parte de la virilidad: “¡Tengo mis versos, que son / más fuertes que tu puñal!” (194).

Asimismo, esporádicas antropomorfizaciones, da el garante lírico a otros elementos, tanto concretos como abstractos, cuyo desarrollo es mínimo, por lo que no los he considerado. Sin embargo, menciono a alguno: “el remordimiento” (417). Otros no llegan a conformar un cuerpo, pero sí les da un carácter (etopeya). Caso de este empleo están en el *libro* que hace de padre (metáfora), con él dialoga en el poema “Hervor del espíritu” (241).

En sí, para esta virilización, toma la masculinidad hegemónica defendida para su tiempo, pues, en cada época, esta intención acalla las diferencias y niega que:

la masculinidad no es una esencia ni universal ni natural ni constante, sino un ensamblaje fluido y cambiante de significados, actitudes y comportamientos que varían significativamente según los contextos (de edad, raza, clase social, religión, opción sexual...) en los que se desarrolla y que se refiere a relaciones de dominio, marginación y complicidad entre las personas.” (G. Cortés 2004, 42).

### 1.5. Travestismo de abstracciones o sustantivos femeninos

Hay una metaforización que no ha sido tan estudiada, pero que tiene una incidencia en la construcción textual y por lo tanto en la refracción de la cosmovisión del XIX y los escritores de la época. Esta se apoya en la transformación del género gramatical, ya sea por sus auxiliares o por el cambio de lexema final. Así se deja sentir el imperio de la *presencia* como ser activo y con poder; lo que llevaba a dar esas características dominantes a estas palabras para cambiarles de intensidad o de rol.

Esto aparentemente podría ser una falta de concordancia, pero pragmática y estilísticamente no es así, pues denota un deseo por darle una cualidad que se la ha aprendido como perteneciente al otro género. En el yo lírico, esto sucede cuando al sustantivo femenino, le da un adjetivo o le pone un atributo o complemento circunstancial que le da cualidades masculinas. Generalmente sucede cuando la voz lírica quiere masculinizar palabras que en el léxico español pertenecen, al contrario.

Para desarrollar este trastrocamiento gramatical y ponderar su pertenencia al otro género, el garante lírico se apoya en adjetivos y complementos, usados para esta idea de fuerza (“gallardas”, “viril”...), como ya lo había explicado. Atributos que social y biológicamente pertenecen a lo masculino. Por lo tanto, en esta licencia no solo se refleja un deseo propio sino una intención social de poder, ya que lo masculinizado tiene

solvencia, pues su función es de presencia: está más próxima a las esencias, es decir, al ser. Si analizamos es la falencia que tienen las sociedades *logocéntricas* al imponer sus ideologías homogenizantes y es lo que se filtró en los presupuestos de los proyectos de nación del XIX y que aún subsisten en los discursos y textos del XXI como naturalizados, por eso, no se reconocen estos empleos.

Un ejemplo lo tenemos en el caso de la “estrofa”, a la que *viriliza* para acentuar tanto su procedencia –producción– como su intención, incluso, para recalcar esto dice “su viril estrofa” o “estrofa dura” (126). A estas utilizaciones, Jorge Camacho ha signado como las “transgresiones”, “representaciones transgenéricas” o “deseos de androginia que desea dar el garante lírico a estos elementos (2006a, 12, 66, 221), aunque sí parecería una unión, pero, según mi criterio, prevalece un sesgo erótico, donde el hablante se pone como el par deseante –con poder–, es decir, con ontología e identidad diferencial. Recordemos que en la época había una diferenciación entre la poesía realizada por un creador masculino y una femenina. Entonces, inconscientemente, la voz martiana del garante poético filtró <sup>129</sup>esta disputa en la selección terminológica y tropológica. Este deseo sucede generalmente en su poesía de madurez –la publicada– cuando su intención es recuperar para la patria y hacia el amor fraterno el alma del hombre y alejarlo de las tentaciones del amor erótico y la pasión (Camacho 2019; 2006; Ette 1994); es más bien la elección por un “erotismo cerebral” (Camacho 2006a, 221).

Otros casos tenemos en “la gallarda delincuente” (398), “gallarda niña” (333, 482), “tórtola gallarda” (381) o “mi amiga gallarda” (534), que adquieren el valor masculino por proximidad y pertenencia. Aquí, lo que les da consideración es esa calidad de “fuerza” o de virilidad, que hace reconocible un sitio social como ocurre con el acuerdo del matrimonio.

En conclusión, en este capítulo he ejemplificado en la poesía en su totalidad que la voz martiana opta por crearse una imagen, la cual ha quedado fijada dentro del texto, donde hay aspectos que la crítica los ha eternizado como parte de su biografía; son aquellos usados para justificar la visión de su cuerpo y de su comportamiento hacia la proyección de un líder, héroe y mártir. Muchas de esas construcciones han sido mencionadas y analizadas en parte de la producción de este autor. Como Camacho lo ha hecho en la poesía publicada y en parte de la recopilada póstumamente (2001a, 2006a).

---



Asimismo, el garante lírico apoya una narrativa donde pondera a los hombres deseados – sus amados ayudantes, hermanos para Morán (2014)– para su proyecto de nación: una sociedad donde el sentimiento de *storgé* los fortalecería para edificar esa Patria utópica, donde las masculinidades que no cumplían debían educarse –asimilarse– o eliminarse. Por lo tanto, estos debían cumplir con un determinado *ethos*, estipulado por esta voz lírica como una virilidad anhelada. Asimismo, esta masculinidad dialoga, se contrapone y reactualiza formas vigentes en los presupuestos del XIX. Para ello, la voz poética recurre a una forma de aleccionamiento, donde se enviste de algunos roles –garantes– para incidir en los comportamientos masculinos y denotar aquello loable o no (padre, hijo, intelectual, amante, galán, héroe...). Por lo tanto, a través de la poesía de esta voz lírica quedaron cimentados algunos “gustos” y “preferencias” sobre: el ser hombre, el amor y las relaciones al interior de la misma: es su cosmovisión que le sirvió para persuadir. Los recursos empleados para esta consecución toman aquellos heredados de la tradición neoplatónica y que aludía a lo trascendente (blanco, alado, sideral); meta que tenía sus selecciones y sus ayudantes o amigos, ya que, en el proyecto de nación martiano, réplica de una sociedad fraterna, esa era la sinergia. Con este ejercicio deconstructivo no juzgo a los héroes del pasado, sino que argumento sobre la existencia de una parte de la crítica y de los lectores, que actualiza el pasado, en especial, lo referente a la construcción sexual y del trabajo como construcciones loables para ser eternizadas en los discursos del futuro.



## Capítulo segundo

### Lo femenino y *mujeril*: preferencias del XIX filtradas en la voz poética martiana

¿Qué de qué manera  
mi féretro has de hacer?  
De ella, de sus perlados  
brazos, y de sus senos perfumados.  
(Martí 2013, 428)

Toma este hierro, —y a la moza infame  
que oscureció mi espíritu soberbio  
para vergüenza de mujeres frívolas  
¡márcale bien en la frente con el hierro!  
(Martí 2013, 436)

En este capítulo, analizaré e interpretaré la imagen textual femenina figurada por la voz poética martiana. En este caso me preocupa el cuerpo y el comportamiento —el *ethos* como lo he signado en este trabajo—, aplicados a esta construcción, donde, para su desenvolvimiento, el garante lírico le crea espacios y tiempos —escenografía— determinados.

Asimismo, bajo la propuesta que defiendo en mi trabajo sobre la utilización de una narrativa dentro de la producción martiana, indago y valido el sitio asignado a este otro femenino. Puesto que el garante lírico como sujeto activo tiene el poder de autoinscribirse; es la *presencia*, así como lo validé en el capítulo anterior. Entonces, esa misma potestad la realiza con los otros cuerpos aludidos en este mundo, los sujetos del enunciado. Por consiguiente, esta intención es la que me sirve de punto de análisis, ya que filtra e interactúa con la propuesta y ubicación de aquellos en los proyectos de Nación del XIX, en específico, en el martiano. En estos, unos eran vistos como ayudantes y otros como oponentes, por esa razón, no se los incluía o se los debía asimilar en busca de una unicidad en una comunidad fraterna.

De igual manera, me interesa las discusiones establecidas por este yo lírico con la topología de la época y con la empleada en otras anteriores, a las cuales muchos estudiosos, entre los más actuales que han seguido esta perspectiva están Aníbal González Pérez, Jorge Camacho, Inés Guerrero Espejo, Rafael Rojas, Francisco Morán... Su aseveración es relacionarlas con las formas del “decadentismo”. En sí, con lo dicotómico excluyente, que inventaron al comportamiento y el cuerpo femenino. Ya que su deconstrucción nos devela maneras cimentadas en las metaforizaciones que no solo han

sido parte de un tipo de estética, sino que han devenido en incidir en el imaginario asociado a la mujer real. Incluso, estas son replicadas en algunas alegorías que toman el género gramatical para cimentar feminizaciones. Mucha de la cual se empleó en la mayoría de los proyectos fundacionales para persuadir sobre el ser femenino, una identidad que podía ser modificada a partir de la recurrencia de un relato, donde se la investía de un rol determinado.

### 1. Figuraciones para lo femenino y mujeril en el XIX

Primero, debemos recordar que la historia en diferentes momentos ha creado una narrativa, la cual respalda para su funcionamiento. Esta está supeditada bajo una tipología que ha sido recurrente: la división del trabajo y la sexualización (Bourdieu 2000). Entonces, lo femenino o lo *mujeril* –como lo designa la misma voz poética como reflejo de lo popularizado en la época–, dependen de unos presupuestos defendidos en el sistema vigente. En este hay un dador –social, ideológico: simbólico–, que otorga a uno el lugar de activo, centro y amo, es decir, de presencia o sujeto. Mientras que, en esta lógica, al otro le toca la posición subalterna de objeto, porque se vuelve en el receptor del deseo, poder y saber de aquel que manifiesta su focalización. Esta es la narrativa que manipula los cuerpos de hombres y de mujeres para que cumplan con esa historia que domina el Ser y el no ser de la humanidad, como expliqué en el capítulo anterior.

Así son manipulados para reconocer sus diferencias y valores dentro de ese todo que defiende su estatus quo, gracias a esa ficción que, generada como única, se respalda en una urdimbre, donde cada elemento es invariable. Para este logro, acalla y elimina cualquier alusión a una posible diferencia o movilidad y hace que internamente los mismos elementos crean esta sinergia y la defiendan con la promesa de una existencia dentro y fuera del sistema (Bourdieu 2000, 139). Bajo esta concepción, los juegos de los pares mantienen una lógica que obedece a una *presencia*, que funge de generador y núcleo; mientras, que los que se apartan y se los considera como ausencias, *vicarios*, (Derrida 1967, 185) pierden toda participación, sin embargo se pueden, a su vez, convertirse en otros centros en una hibridación infinita marcada por la cadena de relaciones trasmutadas por microcualidades que las hacen diversas e irrepetibles.

En consecuencia, esta concepción inscrita en los cuerpos y en las almas se refracta en los lenguajes; por lo tanto, en el arte –tanto verbal como icónico– produce una tropología o simbología (discursos). Así, la creación de esta selecciona metonimias, que

generalizadas e, incluso, convertidas en arquetipos, velan por la permanencia de esas identidades en lo biológico y en “lo textual” o “artístico” (Galindo 2016, pos. 1121; Bourdieu 2000).

Si nos detenemos en la tropología relativa para la mujer, esta, desde la antigüedad y acentuada en la tradición judeocristiana, la ha encasillado en dos arquetipos, que perduran hasta ahora. Esta segmentación ético-moral se imbrica con la división binaria de bueno y malo, amada y repudiada, deseada y temida. Así, lo *angelical* y *diabólico* inscribe lo funcional de este objeto y crea segmentaciones de su cuerpo donde se asientan, *idealmente*, estas esencias (Guerrero Espejo 2005, pos. 2197). Incluso, ponderan cierta *naturaleza* innata sobre una inclinación y pertenencia hacia uno de los lados de esa división. Lo que corrobora la sectorización del trabajo y la sexualidad en el texto social, aun, los derechos a una participación y a una trascendencia (*presencia ontológica*).

Así, fue eternizada a través de uno de los sistemas legales que más ha perdurado e incidido en las sociedades antiguas y modernas: el derecho romano, donde la dicotomía amo y esclavo validaron las relaciones del trabajo y lo sexual. Como lo expliqué en el capítulo primero, la figura del *pater familias* representaba al sujeto, que, investido del poder masculino, el único para ser ciudadano, fundamentaba la democracia, donde los otros, mujeres y niños o no deseados eran dependientes (semi-personas). Incluso, para la mujer, este sitio fue más ínfimo al del esclavo, pues se signó su vida como sin *función* ni *utilidad*. Bajo estos criterios de *vicariedad*, estos “otros” fueron *invisibilizados* o, aparentemente, asimilados –“inmunizar”– como parte del uno dominante para “complementarlo” (Derrida 1997, 185; Esposito 2011, pos. 1162; Bosch *et al.* 2013, 262; Fornet-Betancourt 2009, 13).

Para el siglo XIX, los creadores del Modernismo retomaron y reactualizaron esta estética decadentista (González Pérez 1987, 39). Esta ha filtrado esta división jerárquica y excluyente, donde es rastreable la violencia y el silenciamiento en pro de una verdad, que devela un *deseo* social e histórico, propugnador de la simbología de “la dominación masculina” (Bourdieu 2000). Fue plasmada en sus obras, consciente e inconscientemente. No es de extrañar, entonces, que bajo la *escenografía del amor* se haya filtrado esta inscripción identitaria. Esta sinergia obedecía a la violencia de la estética *logofalocéntrica* comola he signado en este trabajo, ya que se centra en una masculinidad hegemónica y el silenciamiento o asimilación de lo otro, denominado femenino, tal como lo expliqué en el capítulo primero. Así fueron dos las tipificaciones en ese siglo: el ángel del hogar y la mujer fatal.

*El ángel del hogar*

En cuanto al primer arquetipo, se ponderó con ese nombre en el XIX, como estratagema para controlar la *anarquía* que se había dado en la época de la Independencia en Hispanoamérica (Fornet-Betancourt 2009, 14). Hacía una mimesis de la imagen de María Santísima, cuya devoción tuvo su mayor ahínco en la Medioevo; entonces, reproducía todas sus características dadas desde la Iglesia: virgen y madre sacrificada. La una devino en lo *angelical* exigido, ya que era lo más cercano a ese atributo, en lo terrenal; la otra delimitó su cuerpo y actuar a lo relativo a la función biológica (Galindo 2016, pos. 379; Espigado Tocino 2012, pos. 1917).

Los *sabios* de la época acordaron incidir con este *convencimiento* en la educación de las clases acomodadas, “clases alta” (Montagut 1046 pos. de 5190). Por ello, esta mujer era adiestrada en ciertos parámetros que servían tanto para dar las primeras letras a los hombres como, más tarde, para que pudiesen ser las gobernantes de sus casas y, a su vez, fungieran de consoladoras de los hombres –un híbrido entre madre-esposa–, para que ellos no saliesen a buscar *vicios* afuera. Así, la *maestra* fue la que investía todo ese poder; por lo tanto, ella debió ser educada para ese rol fundamentado en ese nuevo orden, donde la mujer *jugaría* ese papel *preponderante*, la de “complemento” (Guerrero Espejo 2005, pos. 1385; Fornet-Betancourt 2009, 13; Derrida 1968). Con esa persuasión emotiva, se logró muchas adeptas y se controló las insurrecciones femeninas que buscaban cambios sociales –el voto– en favor de su reivindicación política y social con un derecho a la educación y a la participación como sujeto de derecho (Bosch *et al* 2013; Fornet-Betancourt 2009; Galindo 2016, pos. 41; Espigado Tocino 2012, pos. 2166; Arenal 2015).

El gran propagador fue el clero, que a partir de argumentos justificados en la Santa Iglesia Católica –o protestante en otra esfera– y en los padres de la Iglesia, que, a su vez, citaban pasajes bíblicos, en especial, de los evangelios (San Juan, San Marcos, San Pablo, San Mateo) más que de la vida de Cristo, es decir, tradiciones judías, griegas y romanas, resaltaban la subalternidad de la mujer al hombre como algo *natural* y divino (Jiménez 1999). Incluso, este argumento fue reforzado con la ciencia, donde se valoró la diferencia biológica y psicológica<sup>130</sup> –cerebro menos desarrollado (Arenal 2015; García Dauder, S.

---

<sup>130</sup> “Dichos estudios pretendían demostrar que la mujer era intelectualmente inferior al hombre como resultado de su especialización reproductiva, donde concentraba la mayor parte de sus energías. Eran precisamente estos mismos argumentos los que el Darwinismo social empleaba para enfrentar las demandas feministas de acceso a una educación superior y a una mayor participación en la esfera pública. Los psiquiatras insistían en que el esfuerzo intelectual continuado tenía consecuencias fatales en la mente de las

y Pérez Sedeño E. 2017; Guerrero Espejo 2005, pos. 1724; Bourdieu 2000, 116; Dottin-Orsini 1996, 403)–, que la signaba dentro de “una incapacidad atribuida al «bello sexo»” (Guerrero Espejo 2005, pos. 1988 de 3709; Schopenhauer 2011, 28). Entonces, el cuerpo femenino se convirtió en objeto de estudio para argüir sobre su dotación menor e insuficiencia para algunos campos que comprendían el saber, lo científico y de liderazgo (García Dauder y Pérez Sedeño 2017; Galindo 2016; Espigado Tocino 2012, pos. 2122).

Con este supuesto *poder* dado al rol de la mujer y la creencia –en ellas– de que su intervención era importante, se implantó el *ethos* del *ángel del hogar*. Esta representación con su respectivo *ethos* no fue enfocada para las mujeres obreras o campesinas, cuyas labores seguían la anterior designación de *siervas* y *esclavas*, que dominaba antes que los romanos adoptasen la cristiandad (Guerrero Espejo 2005, pos. 3099).

Ahora, rastremos rápidamente estas herencias. Solo hay que recurrir a la tradición escrita y legada por los textos clásicos (Plutarco, Platón, Aristóteles...). Muchos de sus pensamientos, fueron retomados en el Renacimiento, cuando se los releieron –por eso se llamó neoclásico– y adoptó-adaptó a los posteriores (Santo Tomás de Aquino, Lutero, San Agustín, Kant, Schopenhauer, Hegel...), principalmente, en la Filosofía (Fornet-Betancourt 2009; Bosch *et al* 2013; Galindo 2016; Espigado Tocino 2012; Montagut 1046 pos. de 5190).

Esa *tradición* se convirtió en la preocupación de pensadores como fray Luis de León (XVI), fray Antonio Arbiol (XVII) y otros, que en lengua castiza hicieron su sentencia (Espigado Tocino 2012). Además, con las de un pensador francés de influencia *transoceánica* y *transtemporal* como ha sido Jean-Jacques Rousseau, que en la Ilustración dio la luz a los hombres y la *carencia* o *suplementariedad* a las mujeres, incluso, contradiciéndose<sup>131</sup> (Galindo 2016; Derrida 1967, 181-208; Espósito 2011, pos. 286). Ya que conjuntamente con otros pensadores hablaban de una redefinición en el trato de las clases masculinas, en busca de una modernización de las sociedades para alejarse de un supuesto *salvajismo* y deterioro civilizatorio, que defendía la desigualdad de clases; mas apoyaron el trato peyorativo de la mujer, como parte de una *sabiduría natural* (Galindo 2016; Fornet-Betancourt 2009; Espigado Tocino 2012).

---

adolescentes, por no hablar del impacto en su sistema reproductivo.” (Rodríguez Pastor en Artiaga, M. 2006, 273)

<sup>131</sup> Cuestión que algunos autores no lo reconocen y ven como positivo la educación de la mujer bajo los lineamientos del XIX, por eso, Hernández Pardo justifica los concejos dados a María Mantilla como los que darían *Luz para el siglo XXI* (2000, 95, 122).

Fue tan fuerte el influjo de este pensamiento –patriarcal, *androcéntrico* o *logofalocéntrico*– que muchas mujeres escritoras optaron por ser parte del mismo, al validar su función procreadora y respetar el argumento de *complemento del hombre* (Guerrero Espejo 2005, 148; Fonet-Betancourt 2009, 13; Cámara 1998), sin cuestionar que este está enraizado con un rol y actitud predeterminado desde otro que somete un cuerpo a su voluntad, como se lo hizo en el texto: *El ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer* de Pilar Sinués de Marco (Espigado Tocino 2012, pos. 2023; Fonet-Betancourt 2009; Guerrero Espejo 2005, pos. 1931) o en aquellas que al escribir optaban por lo sensitivo y para “desahogarse”, como según Martí lo hacía Luisa Pérez de Zambrana como lo ha relevado Madeline Cámara (1998), cuando se ocupa de la figuración de las mujeres escritoras en la época martiana y su sesgo de aceptación a esta y condenación a Gertrudis Gómez de Avellaneda, cuyo peso crítico ha relegado su lectura: “No *me pintes* más blanca no más bella; / *píntame* como soy; trigueña joven, / *modesta*, sin *belleza*, y si te *place*, / puedes *vestirme*, pero solamente / de muselina blanca, que es el traje / que a la *tranquila sencillez del alma* / y a la escasez de la fortuna mía / armoniza más bien. *Píntame* en torno / un horizonte azul, un lago terso,” (citado en Guerrero Espejo 2005, pos. 2126; énfasis añadido).

Con igual persuasión, escribe Josefina Massanés el poema “la mujer”: “Es la mujer incauta mariposa / que abraza el fuego en torno al cual se agita. / Es la mujer cual azucena hermosa / que el solano estival dobla y marchita. / Es la mujer precedera liana / que busca apoyo en la robusta encina; / *mísero ser*, cuya *razónliviana* / con *el saber de hombre se ilumina*. / Sigue, mujer, tranquila tu camino, / que si en *el hombre marchas apoyada*, / llegarás sin cansancio a tu *destino*” (citado en Montagut pos. 1537; énfasis añadido).

Así, este poderío se expandió con fuerza en el siglo XVIII, cuando ya estaban bien arraigados textos como la *Perfecta casada* (1583) y *La familia regulada* (1715), donde se esquematizaba la representación de las formas deseadas para la sociedad española patriarcal, cuya educación recibieron los escritores del XIX y que buscaban implantarla en su nuevo orden en América hispana, justamente, en la parte que concernía a la “educación sentimental” (Cantero 2007, 17). Este modelo se lo imitó sin modificaciones y estuvo vigente por muchos años subsiguientes al siglo XIX, aun, se replicó en la época franquista (siglo XX) (Guerrero Espejo 2005, pos. 1691).

Este *rescate* de las tradiciones se lo usó en América hispana, revistiéndolas de modernidad y como defensa de una identidad nacional, justamente para influir en los



grupos emergentes e inmigrantes de otras latitudes como del lado asiático o grupos a los que se los deseaba asimilar lingüística y culturalmente. En resumen, en estos textos, se dio un intento de una *economía* sobre los cuerpos, en especial, con el dispositivo de la sexualidad (Espósito 2006a), en este caso el *amor*, cuya definición de los roles de género es lo que explotan sobre este sentir y tienen en común todas las culturas y tiempos, cuyos planteamientos se fundamentan en este paradigma vigente en occidente y oriente.

En esta construcción se validaba la inferioridad de la mujer tanto biológica como moral, pues, como “hijas de Eva” (Jiménez 1999, 20), guardaban ese *karma* en su ser, que es puro “instinto” (Bosch *et al.* 2013, 32; Schopenhauer 2011, 33; Arenal 2015, pos. 799). Así, su cuerpo físico era el usufructo del deseo masculino y no podía expresar goce ni pasión; su sometimiento sexual era completo y solo obedecía a la realización de la maternidad (Galindo 2016; Guerrero Espejo 2005; Jiménez 1999; Cámara 1998). En ella, la vigilancia era más rígida, pues estaba en juego el *honor* del padre, del marido, de los hijos, de los hombres. Entonces, ellos podían *disciplinar* o disponer del cuerpo de la mujer de manera privada –violencia dentro de casa– (Bosch *et al.* 2013, Fornet-Betancourt 2009; Guerrero Espejo 2005; Jiménez 1999).

Se llegó a tal punto de sometimiento que se dispuso, en muchos casos, la extracción de su clítoris para eliminar cualquier sensación o “pasión pecaminosa” (Guerrero Espejo 2005, pos. 1182; Anzieu 1993; Jiménez 1999). Asimismo, debía estar siempre a disposición de su cónyuge y, por lo tanto, sus embarazos eran una “bendición divina”: no podía intervenir en su proceso. Si transgredía esa facultad innata, entonces, se iba *contra natura* y aquellas mujeres eran consideradas como representantes del mal, puesto que iban en oposición a los “designios divinos” (Guerrero Espejo 2005, pos. 1614); por lo tanto, eran herejes y debían ser juzgadas o repudiadas y su cuerpo pasaba a la disposición de la moral pública.

En esta creación, tanto real como ideal, su belleza debía ser *natural* y guardársela sin ningún “afeite” (485), por ello, el mundo metafórico empleado usaba el paradigma de la flora, explicación que ampliaré luego. La vestimenta no debía ser suntuosa pues a través de esta se determinaba su moralidad: la honradez se reflejaba en su hermosura y docilidad. Así con todas las cualidades (Galindo 2016), en sí, su *ethos* tenía que encarnar todo lo considerado como lo bueno, lo sacrificado, lo abnegado. Se la educó para anhelar e idealizar el amor romántico –“el príncipe azul”–. (Bosch *et al.* 2013, 48), es decir el matrimonio como único fin (Schopenhauer 2011, 44; Galindo 2016, pos. 667), como el “destino natural de toda mujer” (Arenal 2015, pos. 594); por consiguiente, desde jóvenes

debían repetir: “El matrimonio es el perfecto estado de la mujer en sociedad. Él es nuestra carrera. Él es nuestro porvenir; él es nuestra dicha; él nos proporciona el aprecio y la consideración social; él nos da estimación; él nos conquista un nombre” (Idelfonso de Estrada y Zenéa citado en Guerrero Espejo 2005, pos. 2039).

Asimismo, para este *ángel del hogar*, había una escenografía, donde se especificaban sus marcos espaciales y temporales. El principal era la casa que, como extensión de su cuerpo, debía ser bien cuidada. Igualmente, en el mundo exterior estaban signados lugares *honestos* o “sexualizados” (Bourdieu 2000, 76), que al ser públicos debían ser frecuentados en horas de día y con acompañantes que guardaran el *respeto*, *recato* (Galindo 2016; Espigado Tocino 2012).

Recuérdese que en esta construcción estaba presente una clase social, económica y una raza, cuyo poder representativo se deseaba reproducir como único paradigma de la raza humana (Guerrero Espejo 2005, 2264).<sup>132</sup> Entonces, para ella estaba la casa y el hogar, el uno como espacio físico y el otro como obligación moral. Ambos eran el “castillo del hombre”, donde la “mujercita” debía adecuarlo, cuidarlo, *adornarlo* y protegerlo con su honor, honra y trabajo, que iba desde las horas del alba hasta las altas horas de la noche (Fornet-Betancourt 2009, 15, 17; Guerrero Espejo 2005, pos. 2049; Bosch *et al* 2013, 105; Galindo 2016, pos. 302). Igual iba desde sus años de infancia hasta su vejez, pues pasaba de la potestad del padre a la del marido y, luego, al de los hijos: marcos temporales que unidos a los espaciales eran formas de *control* de este otro al que se lo asimilaba a la *presencia* masculina (Derrida 1967; Bourdieu 2000).

Ella entonces era la encargada de las “costumbres” como decía Faustino Sarmiento (1988) y los pensadores de la época con una supuesta innovación liberal (Guerrero Espejo 2005, pos. 2396; citado en Fornet-Betancourt 2009, 16-8). Todos estos aprendizajes eran cimentados en su mente de manera tan persuasiva –muchas veces a través del miedo y la violencia–, al punto que los defendían. Su conciencia entonces era *varonil*, porque pensaba solo en beneficio del hombre, puesto que “los dominados reproducen su propio dominio” (Bourdieu, 2000, 139). Es decir, aquellos comportamientos *naturalizados* coartaban sus libertades y las dominaban con ese “juez”

---

<sup>132</sup> “El prototipo de mujer, el ángel del hogar, es moral y físicamente bella: es pura, rubia, tierna, delgada, sensible, ojos claros, etc. En este sentido Dolores Fuentes explica cómo se produce una doble contradicción pues: ‘Lo que realmente construyen los textos, pues, es que sin belleza no hay virtud posible, aserto que contradice la idea que ellos mismos producen también de que no es la belleza lo que cuenta sino la virtud. A lo que se añade una contradicción más: aunque la virtud significa belleza, la belleza no siempre significa virtud, mientras que la fealdad conlleva siempre maldad’”. (Guerrero Espejo 2005, pos. 1823)

incorpóreo dentro de sí mismas. (Bosch *et al.* 2013; Espigado Tocino 2012). Este sistema también afectaba a los hombres, que los obligaba por su contrato de socialización o “*communitas*” como ha analizado Espósito (2006a) a actuar bajo esquemas que no podían transgredir, peor imitar o parecerse a las actitudes establecidas como de “ellas” (Bourdieu 2000, 82).

Así, para hablar de ella, en esa supuesta divinización, se usaba todo lo opuesto a lo terrenal o alejado de la ciudad, igualmente, de lo natural aquello que se consideraba como lo cercano a lo etéreo e iluminado, tanto en lo real como imaginado: aves y ángeles. Es el juego que en las sociedades *logocéntricas* se hace para convertir en vicario a la *huella*, el denominado como “significante” o “escritura” como lo asevera Jacques Derrida cuando habla del predominio del ser devenido en “[e]l signo, la imagen, la representación, que vienen a suplir la presencia ausente son ilusiones que hacen pasar una cosa por otra. A la culpabilidad, a la angustia de muerte y de castración se añade o más bien se asimila la experiencia de la frustración. *Hacer pasar una cosa por otra*: aunque se entienda en cualquier sentido, esta expresión describe acertadamente el recurso al suplemento”. (1997, 197)

### *La femme fatale*

En cuanto al segundo arquetipo, está el popularizado para ese siglo y denominado como la mujer fatal. Esta fue una herencia exacerbada por los escritores románticos, principalmente, en los escritos de John Byron; luego por los modernistas (siglo XIX), como Rubén Darío, Amado Nervo o Silva, quien tiene su poema “La muerte de Salomé” o “La Gitanilla”. Esta imagen aliaba la presencia de la bruja y la prostituta de la antigüedad (Bourdieu 2000, 69; Camacho 2006), que se había estereotipado en épocas anteriores y que tuvieron sus apariciones en diferentes tradiciones y culturas, donde la socialización creó el marco simbólico y propugnó esta construcción.

Incluso, ya había sido exacerbado en los temores de la Edad media y en el Renacimiento a través del libro *Malleus Maleficarum* (1486) de Heinrich Kramer, aprobado por la bula del Papa Inocencio VIII y que guio la aplicación de la *justicia* en la Inquisición. Entonces, bajo este paradigma social, su *ethos* más explícito fue el de ser una *devoradora* y una *vampiresa* (Dottin-Orsini 1996, 183, 227, 347), cuya afición estaba relacionada con la deglución de partes vitales del ser humano y, para ello, empleaba dos vías: la boca o la vagina (Anzieu 1993, 64). Su *alimento preferido* era la carne –

metonimia, el corazón– y la sangre de los *hombres*, tanto en su forma real como en la metafórica (dominación, ser esquilado en ánimo o dinero) (Schopenhauer 2011, 50).

Entonces, para este mito se edificó una narrativa donde se generó la victimización para los hombres (Arenal 2015; Peluffo 2003), pues ellos eran seducidos y quedaban a merced del dominio de este ser atractivo físicamente pero, a la vez, castrante e impositivo, situación masculina que en parte lo analicé en el capítulo primero (Galindo 2016). En consecuencia, sentían pasiones encontradas: repudio y subyugación por su belleza o temperamento. Así, por estas dejaron de ser consideradas como seres humanos y adquirieron otra esencia –a partir de la focalización de ellos–, ya que, supuestamente, no eran domesticables o *asimilables* a las formas *normales* (Dottin-Orsini 1996, 349).

La primera categoría donde se les encasilló fue la de *monstruos*, con cuyo paralelismo se exacerbaban las características de la *naturaleza* salvaje y terrorífica, que se había heredado de los albores de la humanidad, cuando el pavor por la sobrevivencia era una constante (Bartra 2011). Así, su *ethos* estaba relacionado con las dos aberraciones y prohibiciones, que preocupaban –preocupan– a la humanidad: la antropofagia y el incesto. Asimismo, la otra era “la animalización” (Camacho 2006a), con cuya representación se alejaban de cualquier derecho social y adquirirían los poderes de aquellos seres que representaban (transformación del cuerpo). Por ejemplo, era loba, zorra, pantera, gata, perra, serpiente o culebra, incluso, un animal mitológico, harpía (Dottin-Orsini 1996, 18), como lo analizaré más detalladamente luego.

Recordemos que, en muchas culturas, el tótem ha sido empleado para denotar ese temor y admiración hacia los otros que pueden subyugar y destruir. La misma característica cumple esta simbolización para el caso de la mujer. Es así como se las alejaba de la maternidad y se las aproximaba a lo placentero, corporal y rastrero, pues en ella, supuestamente, primaba lo instintivo (Galindo 2016).

Al ser denominada como otro –no asimilado–, adquiría dos funciones: la de objeto y la de amenaza. Con el primero el sujeto podía disponer de este cuerpo para explicitar sus deseos; con el otro, podía disponer de su cuerpo para vituperarlo e, incluso, exterminarlo, ya que infundía temor y aberración para la integridad tanto del sujeto mismo como para las sociedades; su existencia, por lo tanto, perdía respeto y poder legal –ser sujeto de derecho–, así, podía ser cazado, con la justificación de la *defensa propia* y la limpieza moral (Esposito 2006a).

La mujer fatal, entonces, *esencialmente* era la devoradora de hombres y para su seducción usaba la belleza física; este cuerpo estaba constituido bajo la construcción de

los deseos masculinos, donde se priorizaban los atractivos sensuales y sexuales. Toda esta representación obedecía a esa única focalización y ha tenido sus mínimas variantes a lo largo de la historia (Fornet-Betancourt 2009; Guerrero Espejo 2005; Dottin-Orsini 1996; Galindo 2016).

Como cualquier arquetipo, se delimita su escenografía, donde el espacio estaba en una habitación o un lugar público de la ciudad, frecuentado por hombres y donde se daba libertad a lo hedonístico (bailes, fiestas, burdeles); su tiempo, generalmente, era la noche. Allí, sus palabras eran determinadas por esos marcos espaciales y temporales, así como su expresión corporal. Es decir, se ejercía un determinado ordenamiento, una “economía sobre el cuerpo”, pero, aunque ella apareciera como la protagonista o el centro, detrás estaba un *destinador* –no siempre humano, sino simbólico o discursivo– que siempre era masculino, al igual que el destinatario o beneficiario. Su *ethos*, por lo tanto, obedecía a los deseos y fantasías del sujeto masculino, cuyo ego debía ser satisfecho.

En sí,

[s]egún las consideraciones teóricas vigentes, elaboradas por una larga tradición de filósofos y teólogos –todos hombres–, la mujer solo se concibe como objeto de amor y como madre. Como objeto de amor, y con la belleza como emblema, fue cantada e idolatrada por los poetas de todos los tiempos. Como madre, se le suponían las atribuciones de Madre Amable y Madre Admirable con las que se venera a María en el Rosario, y su cualidad máxima sería la abnegación. Para las mujeres que no estaban llamadas al santo oficio de la maternidad, quedaban los claustros –destinados a preservar su perpetua virginidad– o las casas de tolerancia –tan denostadas como al parecer imprescindibles– en donde podrían dedicarse al antiguo oficio de María Magdalena. (Galindo 2016, 12)

Ahora, si nos detenemos en aquellas definidas como *lasmalas*, en la literatura de la época, este *ethos* fue caracterizado por las *transgresoras*, como las he denominado, pues en la narrativa dieron existencia personajes como Cecilia de *Cecilia Valdés*, Rosaura de la *Emancipada*, Amalia o Lucía de *Lucía Jerez*. Igualdad de roles tuvieron *heroínas* románticas como *Madame Bovary*, *La dama de las Camelias*, *Ana Karenina* (Galindo 2016) y otras que, con la “coartada del amor” o “amor” “dominador” (Bosch *et al* 2013; Montagut 2015; Bourdieu 133), producían una catarsis en las lectoras para ponderar la sumisión.

Esta misma intención, en América hispana, similares o imitación de estas representaciones femeninas, se dieron en las novelas de principios del XIX, *Doña Bárbara*, *La vorágine*, donde el ser mujer se relacionaba con lo salvaje y la barbarie –con la connotación alejada de su origen griego y más próxima a lo no civilizado, propio de la

comunidad o sociedad humanas, casi cercana a lo animal—. No olvidemos la labor ideológica de la famosa *María*, de Isaacs (Peluffo 2003, Fornet-Betancourt 2009, 14).

Todas estas cumplían con el *ethos* de la mujer fatal (Dottin-Orsini 1996, 13) y, por lo tanto, tenían su universo ficcional que obedecía a un esquema: ruptura o discusión a los presupuestos patriarcales; alejamiento o expulsión del mundo honesto (hogar); vida de libertad alejada de lo socialmente establecido; castigo: sufrimiento por ser vituperada y tachada de libertina; muerte en la inmundicia por falta de arrepentimiento. Esta estructura tenía una intención “pedagógica” o “moralizante” (Molloy 2012, pos. 1167; Bejel 2008; González Pérez 1987, 138), ya que, en la época, las consumidoras de ese tipo de novelas eran las mujeres. A través de un ejercicio catártico, se lograba la persuasión, así, el dominio y aceptación de otra representación. Herencia de esta construcción la tenemos hoy muy vigente en el melodrama popular, la telenovela y las películas (Bosch *et al.* 2013, 18).

Sin embargo, hay que notar que dentro de esta clasificación se pensaba también poner a aquella que rompía con los cánones y buscaba su emancipación con estudios e “invadía el campo masculino” (González Stephan 1994) de las ciencias. Era aquella que tenía un comportamiento “contra natura”, *cuasimonstruoso*, porque adquiría una “virilidad” que rompía con su ser de la *belleza y pureza* tanto de su cuerpo como de su alma: se convertía en una *fea* (Guerrero Espejo 2005, pos. 2178). Esta correspondía a la mujer del norte; aquellas que en la época se denominaban como las sufragistas o era aquella mujer que escribía como un “hombre” y para la cual solo había el silencio y la “desautorización” como lo deduce, en los últimos años, Jorge Camacho (2001a, 2006a) Jacqueline Cruz o Inés Guerrero Espejo,

En principio, el poeta establece una dicotomía entre la mujer moderna y la tradicional, otorgándoles rasgos morales que corresponden, respectivamente, a Eva y a la Virgen María, dos mitos femeninos de larga vigencia en la cultura occidental. Sin embargo, niega en otros poemas la realidad de la segunda, con lo cual la dicotomía señalada se convierte en la oposición mujer real / ideal. Finalmente, anula el segundo término de esta dualidad, al otorgar a ambos tipos de mujer el calificativo de esclavas. (Cruz 1992, 37)

En consecuencia, estas dos fuentes le sirvieron a la voz poética martiana para crear su cosmovisión sobre lo femenino y “mujeril” —como signó la misma voz—, que filtradas en su focalización incidieron en su trato y en la creación de su tropología. Sin embargo, esta no es particular a la voz martiana, sino que es recurrente en la simbolización de muchos de los escritores decimonónicos, ya que ellos defendían, directa o indirectamente,

la masculinidad hegemónica, como bien lo ha rastreado en la literatura y en la pintura la autora Mireille Dottin-Orsini, en su referencial obra crítica *La mujer fatal* (1996), donde rastrea este empleo misógino desde la construcción de las mujeres bíblicas. Por ello, a este respecto les fue imposible armar una discusión; solo es evidente una reactualización y divulgación de un “mito erudito” (Bourdieu 2000, 18-9). Por eso,

el hecho de que el modernismo y la estética de fin de siglo priorice un tipo de mujer ideal, una mujer-niña, dice mucho de la ansiedad y los miedos que se escondían detrás de tales representaciones. En especial por el carácter amenazante que representó la Nueva Mujer y las formas en que la imaginación masculina reaccionó ante ellas. Si bien, la Nueva Mujer fue un modelo de rebeldía, estas otras niñas físicamente débiles o al borde de la muerte fueron su respuesta, su idealización. (178-9)

Prueba del criterio argumentado por la voz martiana sobre la invasión de algunas mujeres en campos fuera de su asignación lo tenemos en la declaración que hace el garante martiano en una de sus crónicas periodísticas, donde increpa al autor José Domingo Cortés, por haber dado más relevancia e incluido en su texto *“Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano* (1870) a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esta fue una escritora que salía del talante femenino permitido según los poetas de la época –“ternura, sentimiento, delicadeza”–, en cambio dejaba sentir otro tipo de expresión poética” (Guerrero Espejo 2005, 123). Rupturas que al contrario eran defendidas en los “bardos” como, en parte, lo practicó en su propia *poiesis*, cuando me dediqué a su representación de garante-poeta.

Contradicciones del discurso del XIX, que propugnaba para los hombres unas cosas y para las mujeres otras (Arenal 2015), ya que como también lo dijo Emilia Pardo Bazán, una escritora contemporánea de José Martí, de los Modernistas y de la Generación del 98: “Para el español por más liberal o avanzado que sea [...] el ideal femenino no está en el porvenir, ni aún en el presente, sino en el pasado. [...]. La mujer se ahoga en las estrechas mallas de una red moral menuda, muy menuda. [...]. [Para ellos], todo puede y debe transformarse; solo la mujer ha de mantenerse inmutable y fija como la estrella polar” (citado en Guerrero Espejo [1890] 2005, 110). Concordaría con lo que ha aseverado Jorge Camacho cuando interpreta a la novela: *Lucía Jerez*: “Si la mujer andaba “desquiciada” la opción que parece sugerir Martí es la de un constante alejamiento e insatisfacción y una búsqueda de un tipo de mujer más cercano a lo tradicional” (Camacho 2006a, 190).

En consecuencia, para leer las formas validadas y retomadas de las metáforas vigentes para el XIX en la voz martiana, es necesario recordar su calidad de sujeto amante y amado. En este, la emoción del amor evolucionaba de uno *purus*, a uno provenzal y romántico, ya que se investía como sujeto activo que *puede, quiere y desea*; para ello, el objeto amado tomaba la representación del “ángel del hogar”, como se lo prescribía en esa época. Asimismo, cuando en su sentir predomina el *storgé* y el *ágape* de los griegos, su carácter se enfoca en el amor a la humanidad, en pro del bien común; entonces, su sesgo hacia el amor erótico se convierte en repudio y expulsión (Bosch *et al.* 2013, 36). Lo que deviene en un odio hacia ese sentir. Esta coincide con la figuración de lo pecaminoso y femenino como la fuente de esa culpa, ya que la voz poética se inscribe en el *ethos* de santo, héroe y mártir, como lo analicé en el capítulo primero, por lo cual recurre a esta escenografía hagiográfica (Guerrero Espejo 2005, 15; Cabrera 2014), donde todo lo relacionado con “Eva” era motivo de tentación para el alma masculina; por lo tanto, la imagen de la mujer fatal se convierte en el estereotipo empleado.

Igualmente, en este capítulo, propongo para mi investigación comenzar por la producción de su juventud, por ser esta donde se establece el proceso de consolidación de esa voz en cada uno de los garantes pensados para sí. Sin embargo, si fuera necesario en algunos acápites partiré de la producción publicada, donde las imágenes de lo masculino y femenino son las más replicadas y están en la mente del lector atemporal, quien lo recibe como algo concluido, una *teleipoiesis*, gracias a la crítica, que no siempre puede alejarse de unos fines e ideologías, propios de lo *logocéntrico* (Derrida 1967; 1997). Además, este orden había sido explicitado a su albacea literario Gonzalo de Quesada y Aróstegui a través de una carta *cuasitestamentaria*.

## **2. Las metaforizaciones tradicionales en el XIX para el cuerpo y el *ethos* femenino: elecciones martianas**

Este recurso de la metáfora hace uso de la percepción del cerebro, así como de la atención y la categorización, de esa manera toma unos elementos sobre otros, partes o metonimias, dejando otras en el silencio o el olvido. A partir de estas *predilecciones*, se realiza la comparación, que a nivel semántico es descomponer y readecuar los semas del significado para con aquello ponderado, reconocer o asimilar al otro elemento (Beristáin 2006a, 310-17). Este ejercicio asociativo o de extensión –comparación– se establece en la mente (relación horizontal o vertical), donde gracias a aprendizajes previos o



simbologías sociales, se inciden en las semejanzas y diferencias. A su vez, se aprende a relacionar las metonimias y a ponderar unas sobre otras. Es así como se activa la comprensión del lector para reconocer los elementos reales y sustitutos, imitaciones y relevancias, propias de cada época.

En general, nuestro sistema de socialización ya está predeterminado para guiar la forma de ver, de escuchar, de entender, de expresar (Bourdieu 2000, 85): replicamos las imágenes dadas; pues es un dispositivo, donde se filtran signos ideológicos y de poder, pues están en consonancia con un discurso imperante, como lo había argumentado en el capítulo primero de este trabajo y, como bien lo explica Pierre Bourdieu (2000), es en las metáforas donde se trasluce el mundo simbólico imperante (20, 74).

Así, para los años cuando escribe José Martí, ya estaban arraigadas ciertas utilizaciones, pues –como él mismo lo aseveró en su prólogo al Poema del Niágara de Antonio Pérez Bonalde– “no bien nace, ya están en pie, junto a su cuna con grandes y fuertes vendas preparadas en la mano, las *filosofías*, las *religiones*, las *pasiones de los padres*, los *sistemas políticos*. Y lo atan: y lo enfajan y el hombre es ya, por toda su vida en la tierra como caballo embridado” (1985, 385; énfasis añadido).

Entonces, estas herencias estéticas de los siglos anteriores, al desear explicar el cuerpo humano, empleaban este recurso. Sin embargo, para cada uno de los sexos es diferente y se relaciona con la focalización que hace de centro: en este caso, la masculina, ya que es el *derecho* adjudicado a este en las sociedades *logofalocéntricas*. En el caso de la mujer, estas metaforizaciones la encorsetaban en la categoría de objeto para dominación y disfrute: uno de inspiración para una visión masculina, como lo había anticipado en el capítulo primero.

Así en estas construcciones estéticas, este ejercicio comparativo recurre a su cuerpo, que se lo segmentaba para parangonarlo con el mundo *natural*, pues, según el sistema simbólico androcéntrico, ella pertenecía a este por ser instintiva y dominada por lo volitivo, sensual y sexual. Por ello, de este también se hacía una metonimia, pues se optaba por aquellos seres que, según la escala evolutiva, estaban en inferioridad al *hombre*, la flora y la fauna, incluso, lo mineral, pues eran los únicos que, desde los principios de la historia, le habían servido de objetos –“entes”– de su cognición y le habían proporcionado el logos y la episteme de su *arqueología* plasmada en su *saber*.

Su cuerpo, entonces, imita características de esos mundos. Sin embargo, cuando se hace esta mimesis aparecen dos formas, en cuya diferencia deseo poner hincapié. En la una solo se recurre a un sema para realizar la comparación y con la otra se transfieren

todas las características del elemento natural, pues se desea recalcar la idea de transmutación o conversión. Esta variación podría no tener importancia, cuando analizamos la producción de los tropos; mas, sí hay una diferencia consustancial, pues cuando se emplea el mundo floral solo hay una carga afectiva –positiva–; pero, al preferirse el mundo de la fauna, este refleja los dos polos dicotómicos. Por tanto, deja traslucir la focalización de la voz poética y de determinado mundo simbólico, ya que, con estos seres, las metaforizaciones resaltaban cualidades tanto para ensalzar como para humillar.

En consecuencia, si la intención es darle completamente esa corporeidad, tenemos el recurso de la animalización, donde hay una diferenciación que pondera tanto el cuerpo como el *ethos* y esto da determinada ubicación socio-moral y ética. Ambas van a reflejar una carga emotiva en la construcción de la imagen de la mujer (Camacho 2006a).

### *Lo floral*

En cuanto a las usadas por algunos autores de la época y que, en muchos casos, han devenido en símbolos propios y, por lo tanto, pueden ser estudiados bajo lentes estéticos, filosóficos, psicológicos, antropológicos y de análisis discursivos y rastreables en la poesía toman el mundo floral o “lenguaje de las flores” (González Pérez 1986, 143), que, incluso, es el más empleado hasta nuestros días. En la voz martiana, por ejemplo, sobrepasa las doscientas menciones directas de la palabra “flor” como tal, además, de sus derivaciones.

En esta imitación o mimesis, las comparaciones toman como elemento real el cuerpo femenino y los semas característicos de las flores; no de todas, sino de las cuales causan agrado dentro del mundo canónico: la belleza, tanto de la forma como del color, igualmente, la fragilidad (Henderson 2018, 163). Con respecto al perfume de estas –sema obligatorio para el repertorio electo– se lo designa tanto para el cuerpo como para el alma, donde lo bello debe coincidir; es decir, procuran sinestias si se los usa en conjunto, pues se tiene lo visual y lo olfativo.

De este mundo genérico, las particularidades llevan nombres ya heredados del glosario europeo como, por ejemplo: rosa o rosilla (en la voz martiana, más de 200 veces), lirio (30), clavel (15), lila (82), violeta (9), jazmín (4), azucena (2 veces), amapola (2 veces), nardos (6), no me olvides (1 vez), las cuales tenían ya fijada su simbología, aun, previamente, a su utilización en el Modernismo. Estas recurrencias estéticas se han

transformado en una trama y se ha cimentado su empleo en el campo tropológico de la cognición occidental, pero la focalización de esta *estesis* pertenece a la experiencia e invención de una parte del género humano y de este, de un grupo racial, social y cultural. Por lo tanto, tras de una aparente *mejora estética* (divinización), se filtran cargas ideológicas, que inciden en la división biológica para silenciar la participación política de la mujer (Camacho 2006a). Así, lo arguye, Elena Galindo: “toda la tradición de alabanza de la belleza de la mujer no era, en el fondo, más que una forma de sublimar el hecho de que siempre se la había considerado un objeto de placer al servicio del hombre” (2016, 12).

Así con estos estándares de belleza, se encasilló el cuerpo femenino para *imitar* la debilidad, la blancura, lo luminoso, la belleza y ser incitadora del amor (*musa*) –nunca de la inteligencia– como metonimias de su ser (Fernández y Ortega 2008, 17-9). Del mismo modo, se la ubicó en los campos, bosques, o en lugares entre lo salvaje y civilizado, un lugar transitorio; pero con la idea de su dependencia de lo natural. Sin embargo, a la par que todo acto mimético, se acalló y marginó otros semas del concepto (falacia). Lo que perjudicó a la esencia de los seres humanos, que no poseían estos atributos y agredió psicológicamente a los otros que como único fin deseaban conseguirlo (Henderson 2018, 111), debido a la “dominación” de aquellos como también lo ha develado Bourdieu (2000, 17). Ya que, como característica de la *presencia*, marginaban a la *ausencia*, que ha quedado como *huella*. Es el denominado como “culto a la belleza” (Henderson 2018, 76).

Entonces, para los creadores del XIX, la designación del mundo floral está para metamorfosear los cuerpos tanto para aludir al “ángel del hogar” como para hacerlo con la mujer fatal. Así, solo se tomaba partes o ese nombre la remplazaba. Incluso, este elemento natural siempre devenía en una mejora, pues purificaba las emociones cuando se refería a la primera. Sin embargo, la relación explícita del cuerpo siempre estaba presente, ya que como alude Chevalier (2007) en su diccionario de simbología, las flores connotan el útero. Además, para este sustantivo, la variante de lo cromático, ya sea con un adjetivo o con otro sustantivo, era el determinante de las diversas representaciones de mujer. Por ejemplo, si se deseaba resaltar la belleza del cuerpo y del alma en su versión angelical, próxima a la muerte; por consiguiente, lo propio era lo blanco, para lo cual estaban las flores que tenían ese color, incluso, cuando se ponderaba esta cualidad se empleaba un epíteto que le daba iridiscencia o este reemplazaba al mismo cuerpo de la mujer.

Igualmente, podemos rastrear estas utilizaciones en la voz martiana, a las cuales las he resaltado con cursivas para denotar: “Y en lava y en llamas; / y *lirios* se quiebran, / Y violas se manchan” (82). “Otros de *lirio* y / sangre se alimenten: / ¡Yo no! ¡yo no!: los lóbregos espacios / rasgué desde mi infancia con los tristes” (101). “Sufrir! ¿Tú a quien yo amo, y ser yo el casco / brutal, y tú, mi amada, el *lirio* roto?” (104). “En frágil rama y en *menudas flores* / de la mujer el alma travesea:” (123). “¡Y las hirientes trovas de la pena, / y la manera con que gime el *lirio* / y el modo con que llora la *azucena!*” (305). Incluso la nacionalidad se combina para determinar la fuente de esas referencias: “Del repintado domine la chupa, / de hojas de antaño y de *romanas rosas* / Orlada, y deslucidas joyas griegas,—” (92).

Asimismo, en este juego tropológico, las flores también participaban de actitudes humanas, ya que, en sí, se conjugaban los dos cuerpos en uno; por eso, los nombres propios femeninos reiteraban esta alusión, cuyo paralelismo también usó como juego semántico la voz poética en el poema XLI de *Versos sencillos* (197), donde lo bueno y malo está representado por los nombres de ellas: “Blanca” y “Rosa”. Este contraste deseaba traslucir las pasiones remarcadas por los corazones de las mujeres representadas, también acentuado con la ubicación en lo etéreo por eso escuchamos esa mezcla de lo terrenal y lo celestial: “flor del cielo”: “De flores campesinas; tríos, dúos / de *ardientelirio* y *pálidaazucena*.” (157; énfasis añadido). “El cuerpo cede y ondea; / la boca abierta provoca; / es una *rosa* la boca:” (180; énfasis añadido).

Si el objeto comparado presentaba una sensualidad, próximo al ángel del hogar en su variante más sensual, los tonos rosados —“ruborizada”— hasta los rojos mostraban esa cualidad del espíritu, que daban primacía a su corporeidad, donde la belleza era lo potenciado y lo que seducía a la voz y al ojo viril o masculinizado: “Y ¡cual sueño de paz en el caliente / seno de mi doncella enamorada, / más *puro* que los *lirios* de su frente/ de su mismo *colorruborizada!*” (382; énfasis añadido). “En su cutis la flor que lo tenía. / — ¡Calla, mi amigo amor! que nadie sepa / que yo llevo en los *labios* la *flor roja* / que en su mejilla cándida lucía, / y el candor, y la *flor*, y el frágil *vaso*,<sup>133</sup> / mío es todo, puesto que *ella es mía*.—” (399; énfasis añadido).

Mas, si el cuerpo no solo servía de tentación, sino que dejaba traslucir un alma negativa, lo cromático electo era el “negro”. Cuestión que produce tensión en la combinación, pues, incluso, se cae en contradicciones lógicas. Como, por ejemplo, en

---

<sup>133</sup> Volveré a esta cita, para otro análisis.

estos versos, donde las flores pierden su sema de aroma para definir todo lo contrario, ya que la imagen de mujer que se desea ponderar les hacía perder su esencia. Aquí, incluso, se escenifica la antítesis de la época para hombre / mujer, con lo cual se acentúa el sentido con una cromática propia de la estética *logocéntrica*, excluyente y sesgada para unos y otras: “En lindo campo tropical, *galanes / blancos*, y *Venusnegras*, de unas *flores / fétidas* y *fangosas*<sup>134</sup> coronados: / danzando van: a cada giro nuevo / bajo los muelles pies la tierra cede! / Y cuando en ancho beso los gastados” (113; énfasis añadido).

En especial, en esta voz del garante poético esta idea de la *fealdad* de las mujeres no solo afecta a sus cuerpos, sino que alude a una de sus metonimias, la ropa, la que las representa como su propia carne, debido a la carga de la época, dada al interés puesto a este ornamento para categorizarlas (Molina 2013). Entonces, muchos de los escritores de la época dejaron inscrito que su posesión era su único interés, al punto que, aún, está en el arquetipo usado hasta ahora. En consecuencia, este gusto por los “trapos” quita brillo y altura ética al alma femenina;<sup>135</sup> entonces, bajo esta creencia la construcción de la voz poética filtra este aprendizaje y en la creación del *ethos* de su imagen de mujer deja ver esa metonimia donde solo se escucha la mención de sus ropas, cuyo elemento, en este recorte, se insiste por más de tres ocasiones: “Oh las *mujeres*, oh las *necias*, trajes / de *rosas sin olor*: —*jubón* rosado, / con *trajes* anchos de perlada *seda*:—” (127; énfasis añadido). Irónicamente, el vestido es un accesorio cultural, mas, en la visión masculina la preferencia del cuerpo femenino es a lo *natural*, es decir, se alaba su desnudez (Dottin-Orsini 1996, 199, 282).

En este juego tropológico, la voz poética también opta por los objetos para referirse a la mujer. Uno de estos y el más empleado es “copas”, “vasos”, para dar la idea de su cuerpo como ya lo ha analizado Ivan Schulman (1970) y luego otros estudiosos como Jacqueline Cruz (2010); pero en este caso me adentro a ese símbolo y con la carga con más ejemplificaciones en la poesía. Sin embargo, este símbolo no es exclusivo de ellas, pues también es vehículo para la metáfora del hombre. Asimismo, tenemos “cáscaras” y “coraza”, sin embargo, la adjetivación y el contexto determinan si es un hombre o una mujer, donde también se filtra lo relativo a cada sexo signado en la época, ya sea con la idea de fragilidad o de fuerza o virilidad.

---

<sup>134</sup> Recuerda al título de la novela de Vila, *Flor de fango* de 1895.

<sup>135</sup> Irónicamente, la ropa es muestra de civilización, que se contraponen a la desnudez de origen natural. En muchas líneas versales de esta voz poética o de otros, la ponderación de la naturalidad está en mostrarla sin la ropa. Sin embargo, cuando la mujer está desnuda se la tacha de salvaje, a la par, la preocupación por este accesorio también es condenado.

En este momento, me dedicaré a una que fue exclusiva para ellas y que aparece reiteradamente en el poema significativo de “Homagno audaz”, donde las mujeres son “las llaves”, un instrumento cultural, que da poder a su poseedor y al cual no se han detenido los estudios tan prolijos como el de Ivan Schulman. Igualmente, extraña que se lo use para definirla, ya sea por su forma como por su valor social, cuyo travestimiento rompería con una figuración lógica. Así, escuchamos: “¿La llave quieres, Jóveno, del mundo? / La llave de la fuerza, la del goce / sereno y penetrante, la del hondo / valor que a mundos y a villas, / cual gigante amazona desafía; / la del escudo impenetrable, escudo / contra la tentadora humana Infamia!” (128; énfasis añadido).

Asimismo, en este recurso estético-literario, los minerales sirven para crear semejanzas y alusiones. La más usada ha sido “perla”, cuyos semas de color, forma y textura han servido para este ejercicio comparativo; así sus derivados son explotados por los poetas de varias épocas antes y después del XIX; a la par, otras gemas que son aludidas por sus colores y refulgencia. Sin embargo, estas cargas semánticas son más pragmáticas; ya que se aprende en las diferentes sociedades el valor asignado, el cual tiende a referirse a lo axiológico, donde la clasificación cromática lo expliqué en las metaforizaciones, a los tonos claros para lo angelical y los pertenecientes a la gama del rojo a lo sensual. En cuanto al verde y al azul, se ha dejado más libertad, aunque lo verde se relaciona con lo terrenal y lo azul con lo celestial o frío. Recordemos la herencia que en esos años se dio a este último en la creación de Rubén Darío y sus seguidores.

Ahora, si nos detenemos en el empleo de “perla” en el autor cubano, aparece como verbo, sustantivo y adjetivo (41 veces). Su presencia refracta un halo natural, pues la intervención humana es mínima, si la comparamos con las piedras preciosas, que son objetos valiosos intervenidos por el trabajo humano y cuya utilización da a la metáfora una carga artificial. Así, cuando se las emplea para construir la metáfora se está aludiendo indirectamente a una belleza impostada; por ello, la preferencia de la voz poética hacia la piedra natural, como lo había reparado Aníbal González Pérez (1987). Entonces, solo hay pocas menciones de estas: “rubíes” (2 veces), esmeraldas (1 vez), brillante (2 veces); pero las ocasiones que aparecen dejan traslucir ese deseo erótico por cosificar al cuerpo femenino, cuyas metonimias las asemejan a su color; lo mismo ocurre con “brillante”, cuyo empleo es más adjetival y se lo ubica para intensificar otros adjetivos.

### *La animalización*

En cuanto al *recurso de la animalización*, este es un empleo muy explotado dentro del mundo simbólico y, por ende, en la literatura. Allí es evidente las preferencias de la *estética logocéntrica*, pues previo a la tradición judeocristiana, en muchas de las mitologías, los animales han servido como *tótems* tanto para resaltar como para condenar las cualidades humanas, recordemos el texto de Esopo, cuya lectura aún está en nuestro repertorio literario para la infancia.

Este recurso es explotado por la voz poética martiana para definir tanto a la mujer denotada como “ángel del hogar” y aquella signada como la “mujer fatal”. Así lo asevera Jorge Camacho, cuando alude a esta paradójica simbología, cuya herencia contradictoria la tenemos desde antes del XIX:

construy[e] una escala jerárquica de emblemas semejante a la teoría evolucionista, donde el elemento alado y espiritual, asociado a los valores angélicos y puros se contraponen a los valores demoníacos y bajos, como son los del gusano, el pez, o la culebra. [...]. [Estos usos filtran un] mundo simbólico [y ético-moral], [...] reflejo de la matriz social [...]. [, donde abundaba –y abunda, ya que seguimos en el mismo sistema dicotómico–, así tendremos] la pareja femenina / masculino, [que] corresponden [a] representaciones de mujer-ave / mujer-animal que se esconden debajo de esa apariencia engañosa. A una imagen idealizada y superficial de la mujer corresponden signos contrarios, ocultos pero verdaderos [para los aprendizajes logocéntricos y exclusivos para ellas:] esto es, la personalidad que la mujer “enseña” en los momentos difíciles de la vida: “la zorra,” la “culebra,” el “gato frío.” (2001-2002, 353)

Estas últimas aseveraciones también corresponden a la única novela de José Martí, *Lucía Jerez*, donde es explícita esta determinación de los roles de género que era aceptada e impuesta en las tramas de las novelas de la época, ya que debían pasar la censura “de los sacerdotes” y “padres”, por lo tanto, seguían una macroestructura, a través de la cual, se instruía a las lectoras de cómo ser mujer (*ethos*): proyecto educativo filtrado en la literatura, como lo aclara el mismo autor cubano, al transcribir el pedido del editor y su disgusto por este tipo de género ficcional en el prólogo de esta novela (Martí, 2005).

Sin embargo, al poetizar, recurre a estos mismos “tópicos decadentistas” (González Pérez 1987, 39). Así, cuando se enfoca en la configuración del “ángel del hogar” y sus variantes explicadas en este trabajo, retoma a las aves y a su constitución física para parangonarlas al cuerpo femenino. Todas estas alusiones al cuerpo y al alma usaban aquella capacidad negada para el ser humano, el volar, por ello, las aves eran las más idóneas. Mas, no todas, sino las que por su contextura estaban como presas, debido

a sus cuerpos frágiles, por ello, se usa palomas (26 veces), tórtolas (12), alondras (1), golondrinas (1). De igual modo, por la belleza y colorido, algunos insectos como las mariposas. De los terrestres casi no se intercalan con un halo positivo.

Entonces, estos cuerpos alados describen a la mujer impostada de “ángel del hogar”, concretamente en lo que he determinado como evasión del cuerpo, en especial, cuando recuerda sus manos. Para las otras usará partes o verbos metaforizados. También esta elección aparece en algunos títulos de poemas: “Tórtola blanca”, “Aves inquietas”, “Mi tojosa adormecida”, “El alma, como un ave, bate el ala”... Igualmente, la metonimia de las aves es su recurso más reiterado, porque es su simbología para hablar de la trascendencia humana; así lo han denotado Ivan Schulman (1970), José Olivio Jiménez (1983), José Guadarrama (2003), Raúl Vidal (2014) entre otros estudiosos que resaltan el valor humanista y filosófico legado por este autor y cuyo pensamiento configura su “yo” reflexivo.

De la misma forma, en estas alusiones a las alas y las aves están implícitos dos semas: el de ubicación –cielo, altura– y el del color –blanco y claro “áureo”–. Este último está fijado en nuestros recuerdos social (imaginario) y connota todo el paradigma relacionado con pureza y “eugenesia” (Derrida 1998), que han sido tan explotados en los diversos discursos mediáticos. Es lo que Paul Ricœur ha definido como las “metáforas muertas”, porque están en el uso cotidiano de la lengua, son un signo pues han dejado el mundo autorreferencial del poema, donde eran símbolos (1977; 2006a, 65).

En cuanto al uso de este recurso para definir a la mujer fatal, los animales usados como fuente comparativa son los que se encuentran en la tierra y en lo oscuro; es decir, los que moran en las profundidades de la tierra, lo desconocido, lo rastrero y lo no asimilado al dominio racional, pues en este *ethos* el calificativo más usado en la historia era el de monstruosidad, por su comparación con la *bruja* (Bourdieu 2000, 69). Pero, esta técnica tenía una carga peyorativa, pues se propugnaba un halo de miedo, temor, asco o repulsión para el cuerpo femenino.

De igual manera, se recurría a comparaciones con animales catalogados como tontos o no domesticables y en su versión femenina, incluso, servían de insulto, entre ellos, vaca, gallinas, gatos, perras, zorras, monas, etc. Estas animalizaciones aún hoy sirven en el discurso del insulto para denigrar la integridad de las mujeres, pues imitan características consideradas como de fealdad o torpeza (Dottin-Orsini 1996). Contrariamente, en el caso masculino, la mayoría de las animalizaciones emplean metonimias donde se resalta la virilidad, fuerza, astucia o inteligencia, así se usa toro,



burro, león, águila, elefante. En sí, hay una marcada diferencia en estas mímisis, lo que refleja la carga simbólica supeditada a una sola focalización, que está en el poder y que dispone cualquier construcción de la lengua, ya sea referencial o figurativa. Por eso, “[el garante creado por Martí]– va a deshumanizar a sus personajes femeninos cuando quiere expresar las pasiones bajas, la indocilidad y lo irracional de su comportamiento en estas situaciones límites (Camacho 2001-2002, 353).

El animal rastrero más utilizado tanto en la literatura como en la cultura, ya sea por herencia mítico-religiosa, es la serpiente, donde no es arbitrario relacionarlo con resonancias bíblicas. Es uno de los primeros temores de la humanidad, que incluso está en la memoria del cerebro *reptil*. En la voz poética martiana también es un uso recurrente; no solo aparece como sustantivo, sino que también se lo emplea como adjetivación y verbo, así tenemos estos versos: “oro que entre las rosas *serpentea*” (197; énfasis añadido); “los celos despiertan *sierpes*” (504; énfasis añadido). Aquí un antivalor está metaforizado con este elemento, que indica lo negativo del espíritu humano; lo que otros autores han clasificado con el nombre del bestiario martiano, asimismo, ha quedado como “animalización” en la lectura de Jorge Camacho (2013a, 193).

A la par, está el de “culebra”, cuya carga emotiva de temor y repulsión no ha variado hasta hoy. Este empleo lo escuchamos en el poema “Homagno audaz”, aun, esta voz del enunciado recurre a “cerdo”; el mismo uso lo tenemos en estos versos: “—¿Que me quieres? El brillo me lastima / de tus ardientes ojos encendidos! / —¿Que me olvidas? ¡Ya laten presurosos, / libres de *la serpiente* mis sentidos!” (300; énfasis añadido).

En síntesis, estas metaforizaciones, animalizaciones y cosificaciones cumplían con la división cuerpo / alma, que replicaba los atributos axiológicos malo / bueno. Entonces, si se predominaba el cuerpo su *naturaleza* era mala y si lo era el alma, entonces, lo *propio* (aprendido) era lo bueno. Esa era la forma de configurar a la mujer y fundamentar esos criterios como *originales* y *ontológicos* –relativos a los que ejercían de presencia, Derrida (1967)–. Aunque tanto *natural*, *propio* como *auténtico* son construcciones sociales dependientes de respaldos ideológicos de una simbología o estética *logofalocéntrica*.

### 3. Los estereotipos del XIX sobre la mujer filtrados en la poesía martiana

#### 3.1. Complemento, analogía y asimilación: el *ángel del hogar*

En esta poética, este tipo de mujer constituye el objeto predilecto deseado, aludido y metamorfoseado. Está en relación con su amor *purus*, tanto el demostrado a través de sus primeras poesías como aquel de su madurez. La cantidad de dedicatorias es numerosa, por lo que, no extraña que la crítica sobre este autor exacerbe esta inscripción y la haya eternizado, como una *teleiopoiesis*. Además, como lo dije en el capítulo anterior, esto obedecía a un deseo por incidir en el ser femenino. Aquí, están madres, hermanas, conocidas o sus primeras amistades.

Entonces, para estas descripciones, el garante lírico martiano replica las ideas heredadas de siglos anteriores al XIX. Así, se potenciaba el atributo extrahumano; por ello, el cuerpo tenía una valoración menor; de este solo se tomaba la calidad estética, que para ser tal debía poseer una proximidad con lo angelical, por lo tanto, su ubicación era totalmente sideral. En esta configuración se le reconocía un alma bella y pura, libre de cualquier contacto carnal, reflejada en la belleza de su cuerpo (Galindo 2016, pos. 103). Por consiguiente, se la presentaba como la perfección suma, es decir, próxima a la *divinización*. Esta solo era poseída por algunas y hacía de las elegidas el ejemplo para emular por las otras, en donde se filtraba sesgos de clase, de raza y de constitución física.

Sin embargo, muchas veces, ponderaba la una y otras veces, la otra; esta intensidad de su presencia, en esta voz poética, configuraría dos tipos de mujeres “anheladas”, que primarían en un momento determinado de su poetizar; es decir, se relacionarían con su experiencia personal, ya que la lengua es un acontecimiento y siempre depende de cómo interactuamos con el mundo sensible, defendido por Paul Ricœur en *Teoría de la interpretación literaria* (2006a) y con cuyos presupuestos concuerdo y me anexo. Adicionalmente, estaba la imagen de una sublimación de la mujer, que tenía que ver con su función de madre (Galindo 2016, pos. 90). En sí, en este garante poético, el ángel del hogar toma tres variantes como lo argumentaré a continuación.

##### 3.1.1. Evasión del cuerpo

Cuando la voz poética prefiere relevar una proximidad mayor con la incorporeidad, tanto como sujeto del enunciado o como sujeto de la enunciación, con la actitud de un amante *purus* —con toda la carga de género—, donde su interés está en *desear*

su alma como objeto. Entonces, mezcla lo fraterno, paternal y filial; por ello, usa la belleza del cuerpo para hablar de la otra impalpable –el alma–. Aquí, la actitud se muestra con una mirada casta y pura, como lo analicé en el capítulo anterior. Por consiguiente, lo que prima es la veneración de la otra, que, incluso, puede convertirse en su espejo, por ese halo celestial.

Por lo tanto, todo lo sensual es acallado, pero el interés metonímico no deja la sexualización como está en este tipo de simbolización que parte de lo masculino. Lo que validaba algunas metaforizaciones compartidas por otros poetas y escritores del XIX, ya que tenían una misma percepción estética como lo había dicho anteriormente. Así tenemos a algunos creadores más recordados e, incluso, considerados como voces de autoridad: Faustino Sarmiento, Enrique Rodó, luego, Rubén Darío y sus seguidores, entre los de América. También, el mismo discurso era constante en Europa, en los escritos, especialmente, de los franceses –Charles Baudelaire, Paul Verlaine...–, que luego influirían en las lecturas de los intelectuales del Nuevo continente y que corresponderían a las vanguardias.

### *Mujer estrella*

La mujer cuyo cuerpo es más cercano a lo angelical es el de la joven, más próximo a una niña, que es doncella.<sup>136</sup> Lo que se relacionaba con su calidad de *intocada* por varón o corrompida por las maniobras *mujeriles* o de la sociedad corrupta, pues para la concepción patriarcal el cuerpo femenino era un espacio de dominio y su *virginidad* era la manera de expresarlo (Dottin-Orsini 1996; Bosch *et al.* 2013, 101). Además, con esto se aseguraba la progenitura del *hombre de la casa*, la herencia consanguínea –apellido, paternidad– y económica (Esposito 2011, 30). Entonces, lo *angelical* también se convierte en parte de ese *ethos*, pues con esta metáfora se explota tanto lo corporal como lo moral relacionado con la divinización.

En consecuencia, antes y después del XIX, la imagen de la niña, fue un recurso recurrente, cuyo cuerpo recordaba al de Salomé (Dottin-Orsini 1996, 181, 184). Para Concepción Arenal, las mujeres “son el niño oprimido a quien se hace siempre guardar

---

<sup>136</sup> Recordemos en esta época victoriana, el cuerpo de la niña era la deseada porque al comprobarse que era virgen se evitaba cualquier enfermedad, que proliferaba en la clase más adulta y que se dedicaba a la prostitución. Este negocio de venta de vírgenes de menos de 13 años fue una costumbre muy popular en esta época, que incluso era ejercida por los mismos progenitores.

silencio” (2015, pos. 47). He aquí, un argumento, defendido por un autor de la época en quien se sintetizaba el pensamiento masculino hacia la mujer: “ellas mismas pueriles, tontas y poco perspicaces; en una palabra, permanecen toda su vida como *niñas grandes*, una suerte de estado intermedio entre el niño y el hombre adulto, *paradigma del verdadero ser humano*” (Schopenhauer 2011, 36; énfasis añadido).

En sí, este era un concepto sobre la mujer heredado como “mito erudito” (Bourdieu 2000, 19) de filósofos antiguos Aristóteles y Platón. Estos presupuestos se reactualizaron en el Medioevo, con justificaciones eclesiásticas que replicaban las tradiciones judeorromanas (Jiménez 1999, 23) y devinieron en mandamientos, respaldados en las Epístolas de San Pedro y San Pablo, donde, incluso, se abogaba por quitarle la palabra hasta dejarla *muda*. Táctica que también es denotada por el estudioso Bourdieu como parte de la violencia simbólica masculina (2000, 78).

Así, en muchos de los escritores de la época, la utilización de esta imagen se convirtió en un tópico. Igualmente es rastreable en la producción de la voz del garante poético martiano. Por ello, tenemos muchos versos y poemas donde se habla de niñas, de doncellas, de vírgenes; muchas veces, en función de hijas, de hermanas, conocidas, objetos amados o admirados. En estas inscripciones se recalca lo de su belleza: un cuerpo etéreo pálido, menudo, lánguido, débil, blanco y rubio, de vestidos vaporosos. Todo en un encuadre general, sintetizado como *lo bello*, ya que el cuerpo “ideal” (Bourdieu 2000, 87) era el de la “pequeña burguesía”, así, ese era el “cuerpo socialmente exigido” (87) que, a su vez, se implantaba acompañado de “una inseguridad corporal” (86).

Cuando la voz poética hace una determinación, entonces, se pone énfasis en las “manos”, porque, al igual que las alas, se las relaciona con la facultad de volar. Para acentuar la idea de luz y calidez combina con las metonimias del cuerpo, los adjetivos y sustantivos atributivos, que enmarcan el sema blanco o claro —cálido—, transparente, etéreo concebido como *natural* para esta representación. Sin embargo, esta no se aproxima aún a lo fantasmal, frío o hielo, sino a lo cálido protector para el sujeto masculino.

Para ejemplificar, escuchemos estas recurrencias en estos pocos recortes: “De mis batallas en la tierra miro— / La *rubia* cabellera de una *niña*” (119). “[...]. La *doncella* / con rosas *naturales* se corone:—” (121; énfasis añadido). “Y ¡cual sueño de paz en el *caliente* / *seno* de mi *doncella* enamorada, / más *puro* que los lirios de su frente / de su mismo color ruborizada!” (308; énfasis añadido). “¡Oh la *niña purísima* y *gallarda!*” (333; énfasis añadido). “Y pon, *bíblica niña*, en tu cabello / *Vergiss mich nicht*, la flor de

los amigos. // Dame en cambio tu voz: con *ella intento / cariño y libertad*.” (387; énfasis añadido). “«Ay! ¿cuándo vuelva yo, se me habrá ido / la *candorosa niña* que solía / en mis brazos hallar caliente nido, / y perfumar de amor mi fantasía?»—” (341; énfasis añadido). “¡Oh, los *ojos de la virgen* / que me vieron una vez, / y mi vida estremecida / en la cumbre volvió a arder!” (353; énfasis añadido)...

Debo aclarar que esta concepción para la mujer ya está en sus primeras poesías y las cuales fueron creadas antes de 1870; es decir, en su juventud. Incluso, antes de ir al presidio y que, luego, fueron recopiladas para realizar un retrato suyo como lo había explicado en el capítulo primero. Lo que nos indica el peso que ha tenido la estética sobre la experiencia; los imaginarios sobre lo que sucede en lo generalizado como concreto. Similar a lo dicho por Ángel Rama –Bourdieu y Esposito–, en la historia lo que prevalece y domina son las construcciones idealizadas sobre lo vivencial. Por ello, es necesario evaluar y *desnaturalizar* este criterio para incidir en una crítica simbólica e ideológica.

Detengámonos en el poema “El Ángel”, de las primeras producciones, en el cual, a través de un diálogo con un ser incorpóreo, el garante lírico martiano manifiesta su anhelo por conocer una entidad angelical que por su posición –“cielo”– es alguien divino, escuchamos la experiencia de la voz poética, cuya respuesta primero fue negativa. Pero luego “conoció” a alguien que obedecía a ese *ethos* sideral, en la tierra –“en el triste suelo”– y, cuando vuelve a dialogar con esa presencia suma, entonces puede afirmar que sí existían esos seres para los mundanos; por consiguiente, parte del “conocer” –ver–, como ocurre en las sociedades dependientes de lo *escópico*.

Aquí, se emplea la simbolización etérea que certifica la existencia de estos seres divinizados: “Más tarde te he *conocido*, / y al *conocerte*, te amé, / y en raudales de amor se han embebido / *mi esperanza y mi fe*” (269; énfasis añadido). Sin embargo, este ardid de divinización como lo definiendo en mi análisis anula en el objeto metamorfoseado cualquier reacción y posible compromiso con convertirse en *sujeto de derecho*.

En su madurez, esta mujer se transformó en la “mujer estrella”,<sup>137</sup> así según el garante lírico, para ella, el *comportamiento* característico (*ethos*) pone hincapié en lo incorpóreo –lo angelical–. Por lo tanto, los atributos relacionaban lo etéreo y luminoso, para resaltar la consonancia con lo moralmente ensalzado (Schulman 1970). Así la inscribe en estos poemas: “¡Y vio de su *belleza inextinguible* / una *niña* surgir a tanto *bella*, / que allí la tierra vio cómo es posible / brotar de una oropéndola una *estrella!*”

---

<sup>137</sup> Recordemos que la estrella tiene una función marcadora para el héroe, con la cual ilumina a los otros comunes.

(313; énfasis añadido). Igual idea lo filtra en: “La vi ayer: la vi hoy” (357), donde también usa el nominativo “*niña querida*”, “*niña mía*” y donde resalta su gusto con un marco florido y la metáfora fulgente: “Haya al fin *una aurora toda amores*, / y una vivida lumbre *toda estrella*” (357; énfasis añadido). Igualmente se alude en estos versos: “Y en la corriente infiel, como *una estrella / se refleja tu imagen*, Margarita” (479: énfasis añadido).

Generalmente, en la época esta comparación era un elogio sumo y sublime, sin embargo, detrás de esa *divinización* se escondía una esclavización (Henderson 2018, 76, 135; Derrida 1997, 197), ya que si no se cumplía con esta se caía en la fealdad, tan imputada en la época y cuyos rezagos los vivimos hasta hoy: “«Busco», dijo un ángel peregrino, / «una estrella que mora en cuerpo humano». / «Ángel ladrón, no te diré el camino, / todo de luz, de cierto hogar cubano»” (475).

En consecuencia, en muchos de los momentos de la creación de la voz poética, esta cualidad las recalcó en algunos sujetos del enunciado, donde aparecían como hijas o conocidas: “El coro alegre de *puras / hijas* que con invisibles / besos, le cercan y escudan,—” (234). “*Respeto a la infeliz mujer de Italia, / pura como su cielo*” (245). “Tú eres la *virgen: virgen* en la frente / por sólo el beso paternal sellada, / y para *el riego de mi amorpotente* / entre los velos del pudor guardada; // *virgen* sin huella del cansancio humano; / *virgen* sin mancha de impudor ni hastío, / que abierta llevas en la *casta mano / la blanca flor* que ansiaba el amor mío. // [...] // Te amo, porque no existe en ti la huella / de impuro ardor, y el corazón te hiera / la costumbre de amar que en la doncella / *aventura infeliz a amor prefiere:—*” (347-9; énfasis añadido).

Por lo tanto, para esta “mujer estrella”,<sup>138</sup> el principal atributo era la *pureza* –lo virginal–, por ello, esta alusión suma describía a este cuerpo vaporoso, signado en alma. Entonces, el amor para ellas era uno casto y puro, bien diferenciado en estas líneas versales: “¡Tu amor no es el amor! ¡Amor de tierra / dentro la cárcel corporal se encierra! / Hay otro, hay otro más: ése no acaba, / ni en *la corpórea seducción se graba*, / ni en un mísero cuerpo se limita: / ¡*Amor extraterreno!* / ¡*Allá el Padre Creador sabe su seno!* / ¡*Allá me sé yo bien dónde palpita!* / Pero también ¡si vieras / cómo forjo yo en ti *dulcesquimeras!* / ¡Vivir es una culpa: en ti yo un día / olvidado de culpas viviría!” (306-9; énfasis añadido). Así se inscribía a la mujer bajo el deseo de una perspectiva masculina

---

<sup>138</sup> Irónico que Emilia Pardo Bazán utilice la misma palabra para increpar sobre la posición de las mujeres en la mentalidad masculina, pero en este caso “estrella”, es indicativo de una fijeza e inmutabilidad que esclaviza y limita.

que, en cambio, para sí se daba libertades sexuales (contradicciones del discurso logofalocéntrico).

En sí, su físico era casi inexistente, [cuestión asociada a una especie de anorexia defendida en la época para visualizar ese cuerpo, donde, se replicaban las] “concepciones normativas [...] [para la] mujer [que] como ser incorpóreo que situaban el cuerpo en constante conflicto con el alma”. Entonces, lo característico era que la joven –casi infante– si estaba enamorada dejase de comer y para acentuar la connotación de virgen debía de padecer la “fiebre verde”, que no era sino “la repulsión hacia la carne [y] funcionaba como un índice de virtud.”<sup>139</sup> [...]. “El ideal de mujer era, por tanto, aquella que comía poco y de forma delicada, que rechazaba tanto la carne como el deseo sexual.” (Rodríguez Pastor, C. en Arteaga, M. 274).

En sí, hay una:

[e]norme vaguedad que se percibe en este tipo de descripciones en las que no hay nada concreto al mismo tiempo que distancia al lector, produce la sensación de que la mujer descrita, en realidad, podía ser sustituida por cualquier otra mujer bella. Esto nos hace pensar que el objetivo que se perseguía no era otro que el de evitar la individualidad, la evidencia de unos rasgos físicos definidos que revelasen la presencia de un cuerpo real. El cuerpo de la heroína desaparece para ser inmediatamente sustituido por consideraciones más espirituales acerca de su carácter moral. Este tipo de técnicas nos recuerdan a la pintura prerrafaelista que, durante la segunda mitad del siglo XIX, causó un gran impacto por el alto contenido erótico de sus retratos femeninos, cuando, en realidad lo único que hacía era envolver el cuerpo de la mujer en telas vaporosas, detalles y alusiones históricas y mitológicas. [En sí] existía una estrecha relación entre el ideal Victoriano de una joven dama y su reflejo en la ficción: la heroína de la novela. Su delgadez y esa palidez tan interesante se convirtieron en los típicos rasgos tanto en la ficción como en la realidad. (Rodríguez Pastor, C. en Arteaga, M. 276)

A la par, dentro de este *ethos* (comportamiento) también encontramos a algunas conocidas, a las cuales les dedicó poemas de sus primeras producciones –cuestión muy extraña en su poetizar de los textos supervisados en su adultez, pues *muy contadas* veces representó a la mujer como *amiga*, pues ellas eran las “niñas” que volvían a la voz poética en maestro –*Pigmalión o proveedor* del alimento del alma (Rodríguez Pastor, C. en

---

<sup>139</sup> “Muchos manuales de la época, por ejemplo, asociaban directamente la comida (sobre todo determinados alimentos) con la lujuria. Entre estos alimentos se encontraban la sal y las especias. [...]. De esta manera, se aconsejaba a las mujeres que ingiriesen dietas ligeras que “enfrien el ardor del cuerpo”; la leche y los productos lácteos se encontraban entre los alimentos que tenían estas propiedades. [...]. Las dietas carnívoras se asociaban a la precocidad sexual, a un flujo menstrual abundante e incluso a la ninfomanía. Durante la primera mitad de siglo XIX, muchos doctores incluso recomendaban dietas bajas en proteínas para retrasar la menstruación.” (Rodríguez Pastor, C. en Arteaga, M. 274-275)

Arteaga, M. 274-5)–, hermano o padre. Además, este sustantivo es determinado para las figuras de sus iguales, los amigos viriles (Derrida 1998). Sin embargo, a estas imágenes sí les dio *individualidad* porque tenían una función pedagógica, así, usó los nombres propios, a los cuales les hizo sinónimos de la virtud femenina y en su madurez le sirvió para inscribir sobre los cuerpos los deseos de la época. Por la relevancia de esta parte material, las analizaré en el siguiente acápite.

Con respecto a esta configuración, no concuerdo con la idea de Onilda Jiménez cuando habla de la “mujer de estrella” (1999, 66) y da a entender que es una forma martiana de “ensalzar a la mujer” –plano espacial elevado y ultraterreno–, pues acepta inconscientemente la focalización masculina y acepta la asignación de “ángel del hogar”, sin reconocer esa carga misógina,<sup>140</sup> propia del sistema simbólico masculino, regente del pensamiento humano en general. Incluso, con la carga del marco evolucionista y liberal del XIX, en la cual la raza blanca y eurocéntrica era considerada como superior, porque había llegado al punto más *perfecto* de la especie (Espigado Tocino 2012, pos. 2096).

En esta misma concepción de una corporeidad angelical, entran sus hermanas, que tenían la hermosura –“lindas”– y el halo angelical de las que pacientemente *esperan*; de la mujer que consuela y su mayor atributo es *perdonar*: “Linda hermanita mía: / versos *esperas* tú que te anunciaba / allá por la pasada noche-buena: / Te quiero mucho, y luego *me perdonas*, // [...] // Pensar un triste ornarse con coronas, / las más *bellas* serían / las que *tus lindas manos* me darían, / los *más consoladores* tus *laureles* / al *perdonarme* por haber perdido // [...] // Me une a *tu imagen* tan estrecho lazo, / que es cada frase para ti, un abrazo / y cada letra que te escribo, un beso.” (265; énfasis añadido).

Aunque, por su calidad de frágiles pudieran perder este don por un comportamiento *no apropiado*, de emociones *fuertes*; entonces, la voz poética encarna el halo de maestro, guía para instruir a esos “*dos ángeles*”. Así, lo leemos en el poema “Carta de madrugada a sus hermanas Antonia y Amelia” (264), donde recalca algunas veces esa calidad angelical. Aquí, incluso, se pone en el *ethos* de garante paternal donde demuestra un amor filial y para ello, les muestra que en la vida fuera de casa hay unos “lobeznos” que atentarían contra ellas. Una metáfora tomada de la estética provenzal y que la repetiría

---

<sup>140</sup> “No es poco común que los dandis sean asociados a características misóginas, especialmente, en los casos de Barbey d’Aurevilly y de Baudelaire. Quizás éste sea uno de los aspectos más problemáticos en la relación del dandi con las mujeres. Baudelaire configura el dandismo rechazando a la mujer por reconocer en ella lo natural y lo vulgar, pero, a su vez, la necesita para su contemplación y para apropiarse de su belleza. Esta belleza femenina radica en que no se diferencia el cuerpo de la ornamentación”. (Feldman en Darrigrandi en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 162)



cuando figuraba a aquellos no deseados y que se dejaban dominar por lo instintivo, en su estadio de creencia que la mujer podía ser víctima.

Asimismo, esta alabanza del alma pura de las figuras femeninas, lo podemos leer en el poema, dedicado a una conocida, “A Paulina”, a quien le une más lo fraterno que lo amoroso. Con este gesto la voz poética prelude, en sus años de mocedad, un *ethos* paternal y de maestro que es empleado en varios momentos de su poetizar, en especial, en sus textos publicados –los de madurez– y lo que ha pasado de lo textual a lo biográfico. Entonces, aquí no solo alaba, sino que la inscribe –persuade–, ya que, la palabra dicha es también acción (*illocution*), para así convertirse en una forma de ser que obedece a un deseo masculino hegemónico (Bourdieu 2000; Austin en Reyes 1994, 51). Por lo que para hacerlo e incidir en ese yo femenino utiliza poemas con los nombres<sup>141</sup> de las que reciben esa *flor poética*: “Como los nardos pálida, tu rostro / transparente y gentil, tu alma refleja; / ¡Qué al salir de la vida, tu alma pura / como la esencia de los nardos sea!” (454). Figuración que tanto en esos poemas de juventud como de madurez guardan la misma simbología; lo que demuestra que no hubo ninguna *evolución* con respecto a las metáforas utilizadas ni en la concepción de mujer como lo ratifica Olga Rodríguez Jiménez (2007).

Esta actitud de aleccionarlas también incluye un tipo de reflexión que, signada bajo el argumento social y simbólico masculino, alude al peligro de que ellas mismas se conviertan en su propio enemigo, al dejarse *tentar* e invadir por sentires negativos; ya que, para la tradición de la época, el cuerpo femenino por su vulnerabilidad al pecado y por ser instintivo podía ser víctima de su *naturaleza* (Dottin-Orsini 1996, 227). Nótese la paradoja defendida en uno de los argumentos del sistema simbólico masculino, en el cual para ella era lo divino, pero su naturaleza era hacia el pecado y lo sexual. Sin embargo, esta actitud no tiene una determinación de género en la realidad, pues esa es a la humanidad en general (Arenal 2015).

Merece la pena poner atención en el poema “Desde la cruz”, donde explícitamente, la voz poética expresa cómo debe ser la vida de la mujer desde que es joven hasta que es adulta, donde predomina el estereotipo del “ángel del hogar” anhelado. Aquí alecciona a una de sus conocidas, Virginia Ojea y le dice que de “niña” debe ser “Blanca y sencilla” como “las flores del naranjo” y “tallado en un pétalo, tu cuerpo”, donde lo característico sea la “sonrisa”. Luego, le prelude el amor que a la vez es “déspota

---

<sup>141</sup> “A Virginia”, “A Cocola, en sus natales”, “A Isabel Esperanza Betancourt”, “Mis Christmas”, “Para el álbum de la señorita Victoria Smith”, “A María Luisa Ponce de León”, “¿Qué quieres que te escriba?”, “Desde la Cruz”... (Ver los Versos de circunstancias).

altanero”, pero “Señor de nuestras vidas”, donde ella por ser una niña de alma pura como “paloma blanca”, puede ser víctima de los “cazadores”, que le “fascinarán”.

Entonces, “caerá amando, / trémula, de rodillas”. Y esa fiera”, “un león” que será el hombre, deberá domarlo con “ternura” porque “ceder es dominar: sé siempre tierna: ¡Jamás serás vencida! / Cuando en el seno de tu esposo rujan / las fieras de la vida: / las pasiones —panteras, los deseos— / chacales—¡la caricia / apresta, niña blanca! ¡Doma potros / y fieras la caricia! // Pues amar ¿no es salvar? No es esa fiesta / vulgar de gentes nimias, / que de un vals en los giros nace acaso, / y, como un vals, expira, / ni un vago templo —de perfume extraño / morada vívida—” (453). Por último, le dice que para ser aquella *perfecta*<sup>142</sup> debe ser como “una monja”, que debe mirar su “cruz”,<sup>143</sup> donde está “Jesús”, por quien se debe sacrificar en las “bodas divinas”.<sup>144</sup>

Dentro de esta alabanza al alma femenina, solo una vez, el garante lírico dedica un único poema a una poeta, donde ensalza su alma y sus versos —una consideración positiva a su labor—, ya que devela los sentimientos que debía tener una producción escrita por mujeres, según la época (sumisa y sin reflexión). Así, en el poema “A Mercedes Matamoros” (450-2) hace un apogeo de las cualidades relacionadas con “la mujer estrella” en una actividad que, luego, condena para otras mujeres poetas,<sup>145</sup> como lo analizaré en el capítulo tercero. Entonces, habla de su actuar inspirado por “el águila” y escritos con las “plumas” de esa misma ave. Recordemos que, en la simbología martiana, esta ave, en casi la totalidad de su poética, está relacionada con lo alto y lo sumo (Schulman 1970).

Al darle esta constitución simbólica, ensalza la “lira” que tañe la poeta cubana, a la que le da un áurea blanca e iridiscente por haber cantado temas de la naturaleza y de su terruño y, con dolor para los olvidados de su tierra como si fueran héroes: los negros y los indios; aun expresa su elogio porque ella no rima a “extrañas regiones”.<sup>146</sup> La describe

---

<sup>142</sup> Igual criterio que en el libro *La perfecta casada*.

<sup>143</sup> Lo que alude a una comparación velada, donde el esposo es “Jesús y la Cruz”, es decir, este hombre pasa de ser una “fiera” o el salvaje Brema, que solo se tranquiliza frente a una mujer, es decir en “estado de naturaleza” (Bartra 2011, 330) a ser un hombre crucificado, en la imagen suma del altruismo (Bosch *et al.* 2013).

<sup>144</sup> Revisar las explicaciones sobre los cambios en las palabras y versos de este poema (en Camacho 2017).

<sup>145</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosario Acuña.

<sup>146</sup> Incluso, en la última estrofa hay una indirecta felicitación hacia quien ha hecho posible la publicación y al progenitor.

de “pura” “como las plegarias”, “altiva”, “sombria”<sup>147</sup> y “triste”, pero lo que más sucumbe el criterio del garante lírico martiano es su “*alma tranquila / de la doncella garbosa / en cuyos ojos anidan / blandas miradas de tórtola, / trágicas luces sombrías!*” (451; énfasis añadido).

### *Mujer ideal*

Ahora, en este punto, quiero poner hincapié en una imagen que ha traspasado de lo estético a lo real, a la par que sigue influyendo anacrónicamente en la figuración de la perfección y en la que la evasión del cuerpo se cumple completamente. Esta variante es aludida por la voz del garante poético desde sus primeras poesías e inscrita como la *mujer ideal*. Una figuración deseada para muchos de los creadores de antes del Modernismo (Camacho 2006a, 177), rastreable y cimentada desde antes de Petrarca y Alighieri como el símbolo de la perfección. Esta era aquella que se había deslindado completamente de lo físico y, por lo tanto, se había convertido en un *ángel real*. Esto ocurría cuando llegaba la muerte o el estado agónico y, por sus actos, era ejemplo para los otros seres humanos.

Entonces, según el estudioso Jorge Camacho, en la voz martiana, esta figuración es recurrente, al igual, que, en los escritores de la época como Darío, Silva (2006a). Aun, si rastreamos tenemos esas amadas que se suicidan o mueren trágicamente como en la obra de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* o en el texto de ciencia ficción de H.G. Wells, *La máquina del tiempo*. En la literatura latinoamericana tenemos *la Dama inmóvil*, de Amado Nervo y las idealizaciones necrofilias de Rubén Darío y Asunción Silva. Rasgos decadentistas que hacían del “mal del siglo”, “la tuberculosis” (González Pérez 1983, 117; 1986, 153) un tópico y un deseo inconsciente, plasmado en el arte, donde se lee ese deseo por eliminar a la *vicaria* tanto de lo textual como de lo real.

Este mismo autor, Jorge Camacho (2001-2002), afirma que la utilización de este cuerpo entre la vida y la muerte, retomaba el símbolo de “la bella *Mignon*”, el cual fue muy explotado en la literatura francesa, en especial, a partir de la recepción de la novela *Wilhelm Meister* de Goethe, publicada en 1796, en la cual la protagonista púber guardaba una similitud con un ser andrógino, tal cual se ha *normalizado* para definir, en el imaginario occidental, la naturaleza adjudicada a los seres alados y angelicales (Baxandal

---

<sup>147</sup> En un estudio de Jorge Camacho (2017), hay un reconocimiento de un cambio de palabras y la omisión de una parte de un verso: “como la patria sombría” y se ha escrito “como la inocencia, tímida” (70).

1978); aún “un tercer sexo” “puramente espiritual” (Dottin-Orsini 1996, 210), que para el estudioso Camacho corresponde a la optación martiana por lo “andrógino” (2006a)<sup>148</sup>. Recuerda a la figura de mármol eternizada en el mito de Galatea, “que parecía que estuviera viva y que sólo el *pudor* le impidiera moverse” (De Diego y Vázquez 2005, 285; énfasis añadido).

Esta inscripción dada a lo femenino también es rastreable en la única novela de José Martí, *Lucía Jeréz*. Si nos detenemos en los personajes como Sol del Valle y Ana, ellas guardan esa belleza angelical y sus cuerpos son casi etéreos (Camacho 2006a). Aun, Ana, además de guardar estas cualidades, es la que deja traslucir en sus parlamentos una conciencia dotada de *sapiencia*,<sup>149</sup> si analizamos con más detenimiento ella obedece al anhelo masculino de la época: el amor a las mujeres cercanas a morir, que tenía su fundamento real en la enfermedad del siglo como lo relaciona González Pérez (1986, 148; 1983, 116), cuando se refiere en específico al tópico usado por Casal. Esta necrofilia exacerbada en el romanticismo hace que estos personajes agónicos sean los protagonistas de muchas novelas, relatos y metáforas del XIX (Camacho 2006a) y a cuyo destino no podía escapar la mujer “perfecta” de Martí, como lo he interpretado en otro trabajo (A’Lmea 2020b), dedicado exclusivamente a esta novela. Al respecto de esta única obra martiana de ficción, Jorge Camacho explica que:

Martí se inspira en la literatura para hacer literatura, característica común a otros escritores modernos. Pero, sobre todo, llama la atención su insistencia en asociar el personaje de Goethe a las muchachas, primero porque dos de ellas van a morir muy temprano, como la Mignon, y segundo, porque [las] rodea [...] cierta atmósfera de ambigüedad genérica que llega a volverse amenazante. (2001-2002, 353)

La preferencia de la voz del garante martiano se inclina por esta *mujer ideal*, al punto que tituló a uno de sus poemas de juventud así (268), donde filtra su *emotividad* y preferencia. A su vez, inscribe su deseo –y el de una simbología hegemónica– en su determinación; entonces, a través de la macroestructura narrativa –como una crónica, pues en la poesía no deja esta mirada que es relativa al intelectual de la época– relata la

---

<sup>148</sup> Mistral alude a la especialidad de la figura martiana (“persona fascinante”), que toma de lo femenino, lo masculino y del niño en una intención “meridiana” (1989, 8). Aunque, ella resalta lo de las razas que conforman las vertientes del ser martiano.

<sup>149</sup> Lo paradójico de este argumento es que la mujer solo era sabia cuando negaba su sexualidad, por ello estaba enferma o sea se volvió un hombre; entonces, si el ideal femenino era la negación de su sexualidad, es decir, de su potencialidad de ser madre, por qué se fundamentaba que solo estaba para procrear y no para desarrollar algún nivel intelectual, ya que solo podía hacerlo si se convertía en hombre como lo había sugerido Platón, con un sentido de supuesto trato equitativo (Jiménez 1999) pero, en sí, en un deseo de inversión y no de reconocimiento de *différance*. Contradicciones de nuestros sistemas.

muerte de un alma “pura”, que por amor ofrendó su vida a su amado muerto. El pueblo guarda su cadáver y hay una “flor blanca” siempre en su tumba, puesta y cuidada por otra “alma” –metonimia constante de esta figuración– como recuerdo de aquel acto, que la convirtió en *virgen*, la del pueblo. Es tal esta obsesión que en algunos versos de madurez añora este acto *desfalleciente* y preferencial por la muerte en la doncella y así escuchamos: “[...]. Aquella *virgen / trémula* que antes *a la muerte daba / la mano pura* que a ignorado mozo;” (116; énfasis añadido). “Da todo el Sol de abril sobre la *ufana / niña* que pide al Sol que se la *lleve*.” (240; énfasis añadido). Así, la voz martiana replica lo que estaba en boga en la época, ya que, según “Litvak en el Modernismo la ‘niña virgen’ se convirtió en un tópico obligado” (citado en Camacho, 2006a, 178).

Por consiguiente, esta historia tiene esa idílica reminiscencia de los cuentos medievales y románticos, donde la muerte convertía en trágica la existencia de los enamorados, herencia a su vez del héroe griego, cuyo destino siempre terminaba con un castigo o *némesis*; así, resarcía el pecado o falta cometido (Bauzá 1998, 67). Aquí el personaje colectivo –masculinizado–, es el cual la toma como su trofeo y la idolatra, es decir, ella se convierte en un símbolo de protección. Además, la voz de la enunciación comparte ese *ethos*, cuando elige esa edad para iniciar la narración.

En resumen, para los creadores desde antes del XIX, incluyendo la voz lírica martiana defendieron esta imagen de mujer; así *naturalizaron* una “pureza” corporal y espiritual eternas, donde la juventud y lo virginal se mantenían con su deceso (Camacho 2006a). Esta imagen devendría en su madurez en la mujer *perfecta*, que nomina un tipo de mujer optada para su Nación fundacional, pero por su calidad de muerta, casi desaparece y se convierte en un recuerdo que se diluye. Esta era la idealizada para representar la concepción suma de la época, donde no solo perdía –ofrendaba– su alma, sino su vida, su existencia, por la valoración de su estado agónico que se hizo lo característico de la nominación “sacrificial” del “ángel del hogar”; lo que la divinizaba.

Bajo esta misma configuración y con un necroerotismo se manifiesta en el poema “IX” de *Versos sencillos* o en el similar inédito, titulado “María”, dedicados, según la crítica a María Granados (177-9; 382-8), donde la voz poética vierte toda su idolatría sobre ese cuerpo muerto, que incluso es el cual logra ese amor *purus*, que el vivo no llegó a obtenerlo: “Al *beso* de despedida / era su frente ¡la frente / que más he amado en mi vida! (179).

Según Daniel Román (1993), la pérdida de este amor fue uno de los grandes dolores que sobrellevó la voz poética y que lo inscribían como un sufriente de amor: “un desmemoriado”. Incluso, la Srta. Granados representó ese motivo de la “dama muerta”, con todas las características: corporal, anímica y escenográfica; en sí, ella obedecía a lo que se esperaba para ese rol anhelado por los hombres intelectuales del XIX. Aun de este poemario es el de mayor extensión y el que suscita más impacto, tanto por el sentir expresado por la voz poética como por la situación trágica del sujeto de la enunciación.

Asimismo, si hacemos un paralelismo entre las imágenes femeninas representadas en los poemas “Mujer ideal” y “María”, los dos sujetos del enunciado, irónicamente, son uno solo, ya que tienen la misma construcción tropológica, aunque entre ambos poemas hay muchos lustros de diferencia. Sin embargo, como lo han afirmado Gabriela Mistral y Ángel Rama la referencia está en esa obsesión por la “dama muerta” popularizada en el XIX tanto en escritores como en artistas (Camacho, 2001-2002; González Pérez 1986; 1987).

Lo que me hace aseverar cómo la poesía ayudaba en la consolidación tanto de imaginarios como de inscripciones sobre el cuerpo de las lectoras, que los recitaban en las tertulias, donde ellas *distraían* con su prolijidad al declamarlos frente a los invitados –mayoritariamente varones–, que acudían a los hogares aristócratas o pudientes a una sobremesa intelectual (Molina 2013). Es decir, estos textos cumplían un doble cometido, pero ambos eran parte de un imaginario respaldado socialmente y que, inconscientemente, siguieron –y defendieron– los escritores románticos y modernistas en sus proyectos nacionales. Igual como lo hacen hoy al releer y poner en vigencia a voces de autoridad que sirvieron al sistema sin desearlo, incluso luchando contra este.

Así, esta misma imagen es empleada cuando la voz poética le dedica un extenso poema a su hermana fallecida, en el poema “Mis padres duermen” de versos de arte mayor (endecasílabos) de rima encadenada de su producción inédita; aquí la voz poética recalca la “belleza” y la cualidad *angelical* (303-6), enfocada en la cabeza –cuestión no muy común en las comparaciones femeninas, salvo por la metonimia del cabello–; por ello, hay el empleo cromático que da origen a una sinestesia, cuando usa “dulce”.

En esta reminiscencia del cuerpo fraterno traspasa las características de lo *angelical* a lo virginal: “¡Ella el lenguaje hablaba misterioso / del sueño y la oración: — ella tenía / en el arpa del ángel silencioso / el canto aquel que el ángel prefería!— / ¡Y allá en la paz en que la vida es bella / y luna y sol alumbran la fortuna, / yo un rayo de aquel sol sentíme, y ella / otro rayo también de aquella luna! / Ella nació con flores en la

frente; / ella brotaba luz de su cabeza, / y en sus labios dormía blandamente / la Virgen sin color de la pureza. / ¿Dónde es la Virgen ida / si ella, su dulce hermana, es ya partida?” (304).

Ahora, en cuanto a la asignación de “virgen”, la relación también en el XIX se conectaba con la veneración mariana; esta imagen eclesiástica en la voz poética martiana no es una recurrencia continua para la metaforización de esta clase de mujer. Mas, los pocos casos existentes se pueden rastrear en sus primeras poesías, cuando alude a la Virgen María e, incluso, le dedica un poema (388-9) con una intensión de ruego; en otros casos, usa otros nombres y solo sirven como interlocutoras ausentes o elementos evocados del símbolo. Sin embargo, esta está más relacionada con la madre, cuya construcción corpórea la analizaré en ese acápite.

En sí, en estas creaciones, la voz del garante poético combina la admiración y el *respeto*, producido por las primeras amistades femeninas del creador y cuya relación no llegó a reflejar ningún erotismo, salvo un leve “amor casto o platónico”, pero donde se pueden leer las filtraciones de lo que, en la época, se esperaba de la mujer joven y soltera. En consecuencia, en este garante poético esta mujer toma muchas metaforizaciones e inscripciones, es la misma inmortalizada por el arte, en especial, en la pintura y la escultura, donde su cuerpo y su alma son eternizados como la forma de lo bello heredada hasta hoy<sup>150</sup> y en el cual se puede dar una relación erótica, donde la mirada se convierte en el falo que posee lo mirado (González Pérez, 1987; Molina 2013). Por ello, algunas metáforas verbales aluden al “comer-beber” (Jáuregui 2002, 59), donde el *alma* de ellas ya no solo es su reflejo sino el alimento del sujeto, que ve y que idolatra. En este mismo juego, entra la “mujer ideal” o mujer muerta, donde se diviniza su estado incorpóreo donde la voz poética se *alimenta* de sus recuerdos y de esa belleza próxima a la putrefacción (ser carroñero o vampírico). Por eso recalco que en el imaginario de la época se elimina el cuerpo, es decir de la vida, en pro de esa parte invisible –alma–, que incluso, en muchos casos le fue negado, por su naturaleza más dependiente de lo material.

---

<sup>150</sup> Incluso, se la retoma en textos *comunicativos* como las canciones, en especial, en el género de la balada: “Ángel de luz”, Maná.

### 3.1.2. Cuerpo idealizado para amar

Esta construcción toma algunas características de la anterior, pero hay más hincapié por la representación de la corporeidad, vista desde un yo *deseante* y no fraterno; entonces, su belleza física hace que la voz poética cante a esta y la compare con lo angelical, pero no tiene toda esa esencia, sino que se *parece*. Esta figuración obedece al estadio del admirador, galán y amante provenzal, como lo determiné en el capítulo primero.

En realidad, esta imagen es una *mímesis* de la “dama” del amor provenzal, que nació en ese lugar a partir de los escritos de los trovadores; uno en especial, Guillermo de Cabestany (siglo XII), que adquirió fama con su poema, “Lo douce cossire”, donde desde un espacio de enunciación del noble con un carácter de guerrero y cortesano (Boch *et al.* 2013, 49; Montagut 2010, pos. 362 de 5190), creó a esta mujer imaginaria –idílica–, cuya presencia, a su vez, imitaba los rasgos de “la devoción mariana” a nivel metafórico (textual) –mujer estrella en la voz martiana–, pues se retomaba herencias populares y personajes fantásticos como las *hadas* de culturas como la Céltica.

En esta narrativa, ella era la víctima de los hombres que como conquistadores –*lobos* (animalización)– solo esperaban hacerle trastabillar; por ello, debía ser cuidada tanto en su honra como en su dote (Bosch *et al.* 2013). En el Medioevo, este juego de la dama enfrentaba a dos o más hombres que con los poemas y las riquezas expresivas creaban mundos irreales, donde ella era la protagonista y él su sumiso esclavo; este amor era tan intenso que llegaba al sacrificio propio o ajeno –suicidio y duelos–. Tenía esa exacerbación de la muerte, pero no con la carga de adoración –necrofilia o “dama muerta”, “mujer ideal” en la voz martiana–; sino como acto de oblación. Recordemos la diégesis del poema de *El Cyrano de Bergerac*. Asimismo, esta dama no siempre era soltera, sino que era “la esposa de otro que debía resistirse a los envites del amado [...], [pues lo que primaba era] el cortejo amoroso que el acto sexual” (Bosch *et al.* 2013, 47); es decir, el “galanteo” era el *telos* del encuentro.

Según, Esperanza Bosch “la mujer carecía de individualidad y era el hombre el que le adjudicaba toda una serie de virtudes”, que en sí le quitaban existencia; “ella solo era una excusa, la falsa protagonista” [...] “de un juego entre hombres con marcados rasgos misóginos” (Bosch *et al.* 2013, 47; Camacho 2006a; Cámara 1998, 151), pues si analizamos con más detenimiento esta representación del “supuesto amor romántico”,



hay una intención limitante para la mujer, ya que su preocupación por este sentimiento se convertía en su “proyecto fundamental de vida” (Bosch *et al.* 2013, 54).

Era una forma de *invisibilizar* la realidad a través de este “velo” de irrealidad y tenerla “entretenida”, es decir, era una distracción para alejarla del mundo social, político y económico de la época. Así, este se hacía desconocido pues desde su infancia se le enseñaba a apartarse y cuando crecía le producía inseguridad; no tenía los prerequisites para moverse: quedaba como *ignorante* (Arenal 2015, pos. 691).

Esta imagen es rastreable en los textos de caballería; así se reprodujo como el amor cortés (Cruz 1992, 35). Recordemos que, en la célebre obra cervantina, el Quijote alude a este amor e idealiza a su Dulcinea del Toboso que, en realidad, era una mujer trabajadora, criadora de cerdos, cuyo único fin era su subsistencia: el mundo real versus el estético como lo apoyaba Ángel Rama ([1984] 2000). Muchos textos literarios de varios países lo fijaron y se convirtió en una tradición, un *canon*. Incluso, esta figuración se empleó en la literatura mística, donde el alma devino en la Amada, que debía ser conquistada por Dios, cuya proliferación se dio en el barroco tanto europeo como del Nuevo mundo.

Así es como llegó a los románticos y generó su ideal de la mujer, “la Amada”, que imitaron los Modernistas. Irónicamente, es el que reproducimos actualmente, en diferentes textos. Por ello, en mi trabajo, aseguro que no nos hemos percatado que reactualizamos formas anacrónicas de comportamiento e inscripciones sobre el cuerpo, las cuales fueron heredadas para el siglo XIX y *validadas* en esos proyectos de nación, supuestamente *modernos*; pero que solo continuaban con los discursos y dispositivos del poder existente, *vendiendo* algo modificado en apariencia, mas, en realidad con la misma constante, en especial, en la figuración de la imagen y el actuar de la mujer.

Por consiguiente, aquí queda *ad hoc* la frase pronunciada luego del surgimiento de la República ecuatoriana: “El último día del despotismo y el primero de lo mismo”, debido a que en las sociedades el aparente cambio, no se da en realidad; porque son los mismos protagonistas los que los implantan, con nuevos nombres, pero con la misma esencia. Por eso defiendo en esta investigación que requerimos de un pensamiento crítico –no enjuiciador–, pues, al reactualizar el discurso de cualquier voz de autoridad o venerar a los héroes como mitificados, estamos aceptando algo anacrónico, así pues, debemos comparar los aprendizajes que eran válidos para ese siglo cuando actuaron y en determinada clase, que los validaba, pero evitar su reinserción en el presente o futuro, puesto que son un estancamiento para los siglos venideros XXI. Así pues, críticos,

políticos, ideólogos y pensadores del presente deben evaluar aquello que se rescata del pasado como *testamento*. No olvidemos que el sistema constantemente vigente –el *logofalocéntrico*– se ha valido de las figuras catalogadas como héroes para mantener y propagar su *estatusquo* y la regeneración de su mundo simbólico, como lo expliqué en el capítulo primero.

En resumen, si hacemos una comparación con el poema provenzal, vemos unas recurrencias hipotextuales como el uso de la belleza para el cuerpo de ella, su blancura y ser delgado, dulzura en su rostro y extremidades. Ahora, la actitud del amante es el del pensar, estar fuera del camino por ese deseo y fuera de sí, mostrarse rendido y prometer sacrificio si él llega a incumplir su promesa de amor, ser su siervo... Vale la pena hacer una comparación entre los poemas de Cabestany, Dante y Petrarca, donde es similar la construcción de la masculinidad (Ver el anexo 2).

En sí, nótese que en la escenificación de lo amoroso los marcos, los partícipes y los actos de habla no han variado, lo que nos devela que este se ha convertido en un discurso fijo o “mito erudito”, que incide sobre los comportamientos de hombres y mujeres, bajo el dispositivo de la sexualidad, dependiente de una simbología masculina hegemónica, como bien lo sintetiza Bourdieu (2000).

Entonces, la predilección por esta imagen también se dio en la voz poética martiana; sus primeros poemas cantaban a la mujer idealizada para amar, cuya belleza física subyugaba al enamorado, ya sea este la voz poética o una presencia creada como sujeto del enunciado, el amante. Esta imagen tiene unas variantes que están determinadas por la intensidad de la pasión demostrada por el garante lírico hacia el cuerpo del objeto. Así en unos primeros momentos, tanto el cuerpo como el alma son lo deseado, ya que se los describe como con ciertos *paralelismos*. Luego, mientras, la voz poética deja traslucir su perfil de garante más próximo al de galán, entonces, el objeto es ponderado más como un cuerpo deseado.

Así, cuando el cuerpo y el alma son un reflejo, que, a la vez, sirve para parangonar el ser de la voz poética, entonces, se canta al físico de la “doncella amada”, este es bello y joven, sus únicos acercamientos son a través del pensamiento, pero se hace mención de lo corporal como idolatrado. Igual como estaba en la macroestructura narrativa de este tipo de amor (Bosch *et al.* 2013, 49). Así tenemos estos dos cuadros, donde se alude a su cuerpo y algo de su sensualidad; esto es lo que le diferencia de la anterior, donde primaba la evasión del cuerpo: “En el alféizar calado / de la ventana moruna, / pálido como la luna,

/ *medita un enamorado*. // Pálida, en su canapé / de seda tórtola y roja, / *Eva, callada, deshoja*, / una violeta en el té.” ([1891],183-4; énfasis añadido).

En este poema, la voz poética recurre a la puesta en escena: cada actante es pintado con las palabras, pero no se deja de replicar lo aprendido en la simbolización patriarcal. Así, el enamorado “medita” y ella, que tiene el nombre de la generalización bíblica, “Eva”, “deshoja” una flor, la violeta, que sirve para conciliar el sueño, problema asociado al estado del enamoramiento (Chevalier 2007). Si nos detenemos en lo cromático, ella tiene el cuerpo blanco y débil, acentuado por la comparación con la tórtola (animalización), pero su pasión está determinada por el rojo.

Asimismo, el hombre adquiere las características de bestia y la dama —o la señora— sería la encargada de “domesticarlo”. Recordemos el poema “Desde la Cruz” (452). Aquí se alude a la metáfora que toma la construcción del hombre que es victimizado por la mujer (Dottin-Orsini 1996, 348), que era la *presa* de un *cazador* masculino, que reencarnaba al “salvaje” que vino desde Europa y configuró al ser americano, como lo defiende Bartra (2011, 19). Aun, la voz poética muestra los rasgos heroicos del caballero, igual que lo menciona en “Amor de ciudad grande”, donde la voz lírica alude a su intención salvadora. Pocas veces empleada en la poesía, según mi estudio, recurre a este sesgo de garante heroico, pero luego alude a una imposibilidad, ya que hay una cualidad innata que lo sume en esa función de objeto. Esta es una actitud rara, cuando la voz de la enunciación intenta “salvar a la mujer de convertirse en objeto de lujo” (Camacho 2006a, 20). Argumento de ese dador imaginario que es defendido porque mantiene unos privilegios en las presencias.

En consecuencia, cuando habla de “los amores de antaño”, el amor que pondera y desea que sea el que una a las parejas: “¡Allí despacio te diré mis cuitas; / allí en *tu boca* escribiré mis versos!— / ¡Ven, que la soledad será tu escudo! / Pero, si acaso lloras, *en tus manos* / esconderé mi rostro, y con mis lágrimas / borraré los extraños versos míos. // [...] ¡Un pilón labremos, y en el pilón / cuantos engañen a mujer pongamos! // [...]// ¡Ésta es la *lidiahumana*: la tremenda / batalla de los cascos y los lirios! / ¡Pues los hombres soberbios ¿no son *fieras*? / ¡*Bestias* y *fieras*! Mira, aquí te traigo / mi *bestia* muerta, y mi furor domado” (104-5; énfasis añadido).

Por ello, en esta construcción de mujer, algunas veces es concebida con el alma diáfana, cuya virtud podía eliminar la *brutalidadvaronil* (*ethos* para ellos dentro de las sociedades masculinas), con lo cual reproducía la escenografía del “amor cortés” (Cruz 1992, 35), heredero del provenzal. “Sufrir *¡tú a quien yo amo*, y ser yo el casco / brutal,

y tú, *mi amada*, el *lirio roto*? / Oh, la *sangre del alma*, tú la has visto? / *Tiene manos y voz*, y al que la vierte / eternamente entre la sombra acusa. / ¡Hay crímenes ocultos, y hay cadáveres / de almas, y hay villanos matadores! (104-5).

Entre los contadísimos poemas, donde se cambia la representación de la mujer y aparece como una “víctima”, que debe ser salvada por un héroe, está “Tórtola blanca”, donde rastreo una herencia hipotextual de la escenografía del “amor cortés”, en el cual el hombre es el “águila”, con el símbolo “Don Juan” y ella es la “paloma”, con el de “Rosaura”; presentación más recurrente en las primeras producciones y que no estuvieron asignadas a poemario alguno: “De tiernas *palomas* / se nutren las *águilas*; / *Don Juanes* lucientes / devoran *Rosauras*;” ([1882], 82).

Este mismo sentimiento, más próximo al platónico, lo escuchamos en el poema donde el cuerpo de la amada conserva ese estado aéreo, resaltado por las metáforas que aluden al mundo de las hojas y de las aves para recalcarlo. Sin embargo, en este poema, ya no presenta a la mujer como la víctima, sino que el amante es mostrado como el sufriente, cuya alma y corazón están “enajenados” y, por ello, siente que “el mundo llora, y sufre, y muere” (141). Tema explotado en la configuración de la *mujer fatal* (Camacho 2006a, 2001a), pero aquí estas cualidades son transferidas de una a la otra; escenografía única para la relación amorosa que tanto ha perdurado.

Sin embargo, deseo denotar que, en esta configuración de mujer, la voz poética hace uso de una duplicidad antagónica de atributos; lo que alude a cualidades paradójales, donde se filtran alusiones a actitudes sensuales o, en ciertos casos, pecaminosas. Por eso, escuchamos combinaciones donde el sustantivo de un marco semántico “puro” se asocia con un adjetivo de un marco semántico-pragmático negativo. Pongamos atención en estas adjetivaciones dadas a virgen: “La *Virgen sin color de la pureza*” (303-6; énfasis añadido). “De la bíblica *virgen hechicera*” ([1877], 389). “No temo yo ni curo / de ejércitos pujantes, / ni tentaciones sordas, / ni *vírgenes voraces!*” (80; énfasis añadido).

Si analizamos en el primer recorte la virgen no tiene el color que le caracterizaría y que es lo que la relaciona con “la pureza”. En las siguientes, a través de una doble negación alude a su representación contraria: “hechicera” y “voraces”, cuya presencia serían una contradicción, pero no con el afán de crear un oxímoron, sino con la idea de aproximarla a la imagen de la *femme fatale*, ya que eran parte de su *esencia* según el dispositivo de esta representación *logocéntrica*. Este empleo alude más a la falta total de bondad en la mujer como lo había explicado en el párrafo anterior. Mas, he querido

relevar la focalización elegida y las filtraciones que, incluso, se dan en las alabanzas a esta imagen.

Por lo tanto, en esta figuración, inicia un cierto resquemor que filtra la creencia de que la *mujer* por ser *hija de Eva*, lleva implícito el pecado original (Cámara 1998); entonces, se combina con una adjetivación negativa, que corresponden al paradigma relacionado con lo negro y rojo. Este uso cromático, para la época, pertenecía a la parte de la dicotomía, relacionada con lo malo y diabólico. Si nos detenemos en las cargas semánticas y pragmáticas indirectas, relacionadas con lo “negro”, estas esconden falacias acordes con una división etnocéntrica, las cuales las hemos heredado por costumbre como huellas de un estereotipo racista; estas, aún, las repetimos implícitamente sin cuestionarnos el impacto ocasionado hoy y que para ese entonces no se leían como tales. Estos serán mi preocupación en el capítulo siguiente.

#### *Admiración por el cuerpo*

Ahora, cuando la voz poética pone de relieve la *admiración por el cuerpo femenino*, entonces, invierte la metaforización y se enfoca en el sustantivo que alude a lo material, acompañado de una adjetivación etérea o “diáfana” (Schulman 1970, 363), en una intención martiana de aludir a lo “absoluto” (361). Así, para esta mujer, lo recurrente es el empleo del “símbolo impresionista” (360): “copas”, como lo había introducido en el acápite de la metaforización. Recordemos que esta metáfora parte de una comparación por la forma, además, por su cualidad de “contención” (361), que como el cuerpo físico *contiene* algo valioso, el alma. Igual que lo ratifica Chevalier (2007, 97).

Este símbolo en la voz martiana es muy empleado para referirse a hombres y a mujeres; en el último caso, le inspiran “pasión” (362) tanto positiva como negativa. Entonces, hay que fijarse en el adjetivo que le antecede o le sigue. Por ello, en este punto como el garante lírico desea ponderar más lo corporal como algo cifrado del alma bella, por lo tanto, recurre a colocarle un atributo etéreo. Así con el sustantivo “alas”, crea un sintagma que compendia estas dos correspondencias: “copa con alas”.

Si nos concentramos en el núcleo nominal este determina la sustitución, pues el sintagma preposicional solo es la metonimia del ángel. Por consiguiente, solo resalta una apariencia de este; en sí, lo fundamental es lo físico, que, indirectamente, es la belleza que anhela el “amante”. Si comparamos esta figuración con la efectuada en el poema “El

ángel”, donde, en cambio, el rasgo etéreo era su esencia, hay una diferencia sustancial, pues prima lo etéreo del alma; mas, aquí, lo carnal se concretiza en “el beso” dado.

Incluso, en este punto, la voz poética crea una escenografía, donde el Amado está “reclinado” en el cuerpo de la Amada, contacto que solo era permitido cuando el enamorado fungía más de *galán*. Entonces, escuchamos: “*Una copa con alas: ¿quién la ha visto / antes que yo? ¡Yo ayer la vi! Subía / con lenta majestad, como quien vierte / óleo sagrado: y a sus dulces bordes / mis regalados labios apretaba:— / ¡Ni una gota siquiera, ni una gota / del bálsamo perdí que hubo en tu beso! // Tu cabeza de negra cabellera — / ¿Te acuerdas?— con mi mano requería, / porque de mí tus labios generosos / No se apartaran.— Blanda como el beso / que a ti me transfundía, era la suave /atmósfera en redor: la vida entera // [...]// Una copa en los aires ascendía / Y yo, en brazos no vistos reclinado// [...] / ¡Oh amor, oh inmenso!, ¡oh acabado artista: / en rueda o riel funde el herrero el hierro: / una flor o mujer o águila o ángel / en oro o plata el joyador cincela: / ¡Tú sólo, sólo tú, sabes el modo / de reducir el Universo a un beso!*” (140; énfasis añadido).

Igualmente, para referirse a estos cuerpos vaporosos y sensuales, la intensidad de la pasión se filtra en la exacerbada ponderación de lo visual, que detalla al máximo lo deseado. Recurso similar al de la pintura y al arte escultórico, donde el poder de lo *escópico* no solo se relacionaba con la base del conocimiento, sino con el derecho masculino de poseer lo mirado-descrito. Esta imposición especular y del ojo lo analizaré en el capítulo tercero, cuando me detenga en su carencia: la ceguera.

Así, esta obsesión está en el poema “Sed de belleza” y en el otro con el mismo título, donde los cuerpos femeninos pintados embriagan al vidente. Aquí es claro el valor dado a lo *mirado* y ese afán por *pintar con las palabras*, acción muy valorada en el Modernismo y en artistas decimonónicos, cuestión que también heredó el intelectual (Camacho 2006a), como lo había explicado cuando me dediqué a este garante y su *ethos*. Entonces, tenemos algunos poemas donde las escenas parecen ser parte de una pintura (Camacho 2006a), cuestión que lo realizó la voz del garante poético y cuya confesión la filtra en el XXI, XX o XXIV. “Sentada en el suelo rudo / está en el *lienzo*: dormido / al pie, el esposo rendido: / al seno el niño desnudo” (186). Aquí incluso se focaliza cierto sesgo hacia una victimización del hombre “rendido” a los “pies” y un cambio de roles, si nos fijamos dónde está el “niño”. Hay que tener en cuenta que, la percepción masculina hace que “la mujer del retrato se convierte en aparición, se anima, es llamada ‘súcubo’;

[...]. No propone más que una imagen sin volumen. [...]; la deshumaniza” (Dottin-Orsini 1996, 145).

En esta figuración de mujer, debemos poner atención en la metaforización floral, muy común en este autor, cuyo estudio ha sido la preocupación de Ivan Schulman (1970) en la lírica y Aníbal González (1987), en la novela *Lucía Jerez*, igual que lo ha sido en los dos mil para Jorge Camacho. Entonces, para ella eran las rosas, azucenas, claveles, hortensias..., que no solo prodigaban un *encantamiento* visual, sino odorífico como lo analicé al comienzo de este capítulo. Asimismo, en esta utilización está la relación con los cuerpos frágiles y débiles del mundo animal alado: tórtola, paloma... que generan numerosos poemas y versos, ya que, esa comparación tanto de lo frágil como de lo cromático claro relevan lo bello del cuerpo femenino, según la selección del dador masculino. Entonces, los poemas que se titulan con esas metáforas, describen a esta clase de mujer.

Adicionalmente, tengo que denotar, el uso de las vestimentas con la idea de potenciar lo corporal. La voz poética gusta mucho de transferir las cualidades morales a ciertos objetos o accesorios, que como complementos del cuerpo y de la cultura, edifican la comunicación no verbal y ayudan en ese juego persuasivo, así lo tenemos en estos versos, donde el “velo” es la metonimia de un *ethos* moral y es valorado en las mujeres como hijas: “Tinto en su sangre *el pudoroso velo / de sus hijas*, [...].” (223).

Hay un momento, cuando el símbolo “vasos”, “copas” para referirse a cuerpo deviene en el de “entrañas”<sup>151</sup>, que es la suma presencia de lo femenino, pero no con la de usar y desechar, como también lo expresa Pujol, cuando habla de la relación “yo-tú” (1989); sino con ese deseo de convertirla en el *real* “ángel del hogar”, es decir, una *posible* mujer –pero no desarrollada en la poesía<sup>152</sup>– que podía reemplazar a la “mujer estrella”: es aquella donde la voz poética potencia su cualidad de progenitora, ya que, como todas las explicaciones metafísicas, tienen que partir de lo físico para ser comprendidas, este símbolo toma lo carnal (centro), para elucubrar sobre lo etéreo.

---

<sup>151</sup> Detengámonos en el símbolo “entrañas”; esta metonimia de lo físico, que alude a la parte central del cuerpo, parte volitiva según Platón y, por ende, para los neoplatonistas, donde se encuentran los deseos y en la mujer, además, el poder que asusta a los sistemas androcéntricos, pues no sabían cómo controlarlo, la procreación. Por ello, en este paradigma se valoraron a los héroes y se reemplazó la *idolatría* de las culturas telúricas, que veneraban a la tierra como fuerza directora, pues ella era “la gran madre”, pero cuyo hijo la relegó a un simple objeto y signo secundario, una sombra, como lo he expuesto en el capítulo primero. En sí, la naturaleza fue sustituida por la cultura y, entonces, la mujer-madre devino en devoradora e, incluso, su cuerpo fue considerado como impuro, por ello, se la alejaba tanto en el periodo de su sangrado y en el de su parto.

<sup>152</sup> Pero sí en las crónicas y en el libro para los niños y niñas: *La edad de oro*.

Sin embargo, cuando se lo relaciona con la mujer, no se puede evitar aludirlo al útero –y al plexo solar–, que es lo ponderado en el sistema *logocéntrico* y, por lo tanto, con la maternidad, el origen, cuya posesión ha suscitado tanto temor-admiración en las culturas patriarcales, porque no han podido controlarlo. Asimismo, con el estómago, centro de lo volitivo y del devorar. Por eso, en otro texto martiano escuchamos “las entrañas del monstruo” para referirse a los Estados Unidos y sus ciudades, donde está latente la feminización, pero con un sesgo negativo, que lo utiliza en su madurez. Explicación que no es aludida por Ivan Schulman.

Así, en el poema “Homomagno audaz”, el sabio inquiere a Jovenito sobre aquella que ha encontrado, la única que puede “guardar” y que ni él ha hallado. Pero, si ponemos atención, el sujeto del enunciado tiene en sus manos las entrañas de la mujer, lo que solo sería factible si se la hubiese matado-emulado: “¿Qué tienes?, ¿qué levantas en las manos / lentamente como una ofrenda al cielo? / ¿*Entrañas* de mujer? No en vano el cielo / con una luz tan suave se *ilumina*. / ¿Eso es arpa: eso es sol: [...]! / ¿De *cien mujeres*, una con *entrañas*?” (131; énfasis añadido).

En resumen, la *mujer de entrañas* primero adquiere la valoración suma –no sublime–, pero es solo por lo que puede hacer en beneficio de Jovenito, es decir, convertirlo en “rey”; *protegerlo* de los “lobos” y *trocarlos* de bestias en dóciles seres, que hiperbólicamente cederán su alimento; es decir, todas las acciones de servir y de “sacrificarse”, que la ponen en un sitial divinizado, pero encasillado. Por estos *poderes*, ella, entonces, consigue la categoría de “novia”, pues en ella prima su potencialidad *naturalizada* de madre, pero vista como algo simple (Bourdieu 2000, 63), ya que, el varón era el cual daba la “vida” y con su presencia se acentuaba más esta categoría, pues la masculinidad estaba dada por la posesión del cuerpo contrario que lo afirmaba. Esa idea se ratifica en la última intervención del sabio del poema citado, cuando le hace *reflexionar* sobre su esencia: “ya lo eres!”. Es decir, ya es hombre.

Asimismo, cuando se figura a las novias “bellas y aceptadas”, tanto en cuerpo como en alma, les da cualidades con connotaciones de cuerpos resistentes, que potencialmente serían las “consoladoras del varón”. Sin embargo, este supuesto comportamiento de ensalzar escondía la realidad, donde la mujer era alejada de sus decisiones y de cualquier *presencia* como sujeto de derecho, para vivir en pro del otro, ya sea futuro esposo, esposo mismo o hijo (Bosch *et al.* 2013). Así en estos versos, leemos esa idea, acentuada con el posesivo, que como pequeños *flashes* son dichos para persuadir (*perlocution*) y configuran la argumentación (*ilocution*) en pro de ese tipo de mujer: la



aprobación de la voz de autoridad cuyo dador era la sociedad androcéntrica. Por consiguiente, escuchamos estos versos donde ellos inscriben a sus objetos amados: “Un coro de hombres jóvenes espera / *a sus novias gallardas*” (224; énfasis añadido).

A través de una metáfora, filtra la imagen de una mujer recién casada, la cual idílicamente se pasea y cuyo pensamiento y cuerpo está en pro del esposo, donde le filtra un deseo erótico con la mención de “plantas” y de “casa” para el esposo. Aquí, indirectamente, está el sentido de protección y de su territorialidad social. Con estos versos prelude la inscripción de la mujer anhelada por sus entrañas, como lo ampliaré en párrafos subsiguientes: “Desposada parece que en los aires / buscando va, con planta perezosa, / la casa florecida de su amado” (143).

En general, la “mujer de entrañas” personifica a las esposas; estas son valoradas como las mujeres virtuosas más próximas al *ethos* para el “ángel del hogar” en su acción única. Lo que les exigía ser las “consoladoras del hombre” o “reposeo del guerrero”: aquello más *anhelado* por la voz poética y por el cronista, *punto de vista* que refractaba el sentir del autor y del dador sociocultural del siglo XIX (Arenal 2015, pos. 400 de 1528; Galindo pos. 35 de 2266; Bejel 2008). Incluso, esa actitud la elogia en la esposa de un amigo: “A la par de mi esposa arrodillada / curó mi mal y serenó mi frente;— / Ora clame al querido / noble Fermín, que *en su feliz Consuelo / hállalo a nuestra ausencia, adolorido / porque sin mí no encuentra azul el cielo;—*” ([1877], 386; énfasis añadido).

Luego, esta imagen deviene en la esposa, donde su cuerpo deja de ser figurado como un atractivo tanto sensual como sexual y se “plega” (138). Es decir, se replica la creencia popularizada en el XIX de que la sexualidad en la mujer solo era reproductiva y no placentera, cosa contraria aprendida para el varón, desde siglos atrás, donde él se configura como un sujeto y ella como *su* objeto<sup>153</sup> virginal, más próximo al ideal mariano<sup>154</sup>. Entonces, leemos en el poema “Noches de mayo”: “Como flor que al *plegar las alasplega* / consigo su perfume, en el solemne / ¡*Templo interior* como lamento triste / *la pálida figura se levanta!* / ¡Divino oficio!: el Universo entero, / su forma sin perder,

---

<sup>153</sup> “En el fondo, las mujeres existen únicamente para la propagación de la especie, y toda su misión se reduce a eso; de ahí que vivan más en la especie que en el individuo, y se tomen más a pecho los asuntos de la especie que los individuales. Ello confiere a todo su ser y actuación una cierta levedad y, en general, una orientación radicalmente distinta de la masculina”. (Schopenhauer 2011, 44)

<sup>154</sup> “Una de las consecuencias de la progresiva inanición en estas jóvenes era la amenorrea, es decir, la pérdida de la menstruación. Por tanto, la forma de liberar al ángel de la casa del estigma de Eva era convertirla en todo lo contrario, en el ideal de pureza total, la Virgen María. Mediante la renuncia (a la comida y al sexo) se borra la huella de la sexualidad femenina y el cuerpo se purifica.” (Rodríguez Pastor, C. en Arteaga, M. 275).

cobra la forma / *de la mujer amada, y el esposo / ausente, el cielo póstumo adivina / por el casto dolor purificado*” (138; énfasis añadido).

Esta inscripción sobre el cuerpo femenino, ha devenido en hacer que ella cumpla en la actualidad una doble obligación como *formainnata*, ya que perduran en el XXI la imagen del “ángel del hogar” y de la mujer moderna-trabajadora. Idealización proyectada por este mismo autor en sus crónicas, analizado magistralmente por Inés Guerrero Espejo, bajo el título de “mujer singular”. A la vez, este rasgo en “entrañas”, es al cual Ivan Schulman, ha denominado “raíz” y “sublimidad” (1970, 206), donde la carne se espiritualiza, pero para usufructo y beneficio de otro, cuestión que con esa trascendencia se persuadía para un actuar dependiente, por lo tanto, lo de *divino* se desvanece, ya que, para la época, esta categoría filtrada en su poderío de “la inteligencia” solo correspondía al hombre, como lo dejó certificado el pensador Schopenhauer (2011, 80, 94), que sintetizaba el trato para las mujeres.

En esta representación, la belleza del cuerpo fue remplazada por la del comportamiento, pues se debía retornar a la castidad de la “mujer estrella”. Esta idea, también está en el poema “Carmen”. En esta imagen, la tentación de la *carne* sería una afección a su integridad de mujer casada; así lo cantó la voz poética en este poema “Dormida”: “Cuando la ropa ligera / sobre su cutis rosado, / ondula como el alado / Pabellón de Primavera; // cuando su seno desnudo, / indefenso, a mi respeto— / Pone más valla que el peto / de bravo guerrero rudo; // siento que puede el amor, / dormida y desnuda al verla, / dejar perla a la que es perla, / dejar flor a la que es flor;—” (392). Aquí el yo lírico aun deja de representarse como el *enamorado* de la belleza y el buscador del amor heterosexual, para optar por la imagen del héroe, del mártir, que evitaría esa clase de placeres (Camacho 2019; 2006a); incluso, prevalecería su amor de padre, como lo argumenté en el capítulo primero.

Así lo leemos en el poema “Tálamo y cuna” que, aunque tiene la misma temática de *Ismaelillo*, no fue incluido allí, sino que luego su albacea literario lo ubicó en *Flores del destierro*. Incluso, a ella se le presta la voz: «Deja ¡oh mi esposo! la labor cansada / que tus hermosas fuerzas aniquila, / y ven bajo la bóveda tranquila / de nuestro lecho azul, con tu adorada.» / Y alcé los ojos de mi libro, y vila / *de susto y de dolor enajenada*. / «Secos y rojos del trabajo al peso, / Tus ojos mira»,— *pálida* me dijo: / «¡Duerme!» — y me puso en la mirada un beso. // Hacia la cuna trémulo dirijo / Mi vista ansiosa, y vuelvo al *tosco* impreso: / ¡No ha derecho a dormir quien tiene un *hijo!*” (220-1; énfasis añadido).

Debo añadir que para aludir a la mujer de “entrañas”, recurre a una adjetivación más relacionada con la “virilidad”, y cuya creencia estaba arraigada desde el pensamiento del XVI, cuando se decía que el modelo axiológico para ellas era el varón, así como lo era Dios, para aquél (De León [1765] 2020). En sí, es indiscutible la *filtración* de las máximas de la *Perfecta casada* vigente en la educación androcéntrica española e imitada en América hispánica, ya que a ese respecto no se independizó (Guerrero Espejo 2005), sino que perduró un “contradiscurso” (Schulman 2002, 30).

En ese texto, el fraile apoyaba una *masculinización* de la mujer, ya que su cuerpo no le pertenecía; lo que hoy llamaríamos *colonialidad* del cuerpo femenino. Por ello, en la voz poética, este empleo no denota una intención estética por convertirlo en figura literaria, sino un reflejo de su inconsciente social, en el cual leo un uso discursivo, más relacionado con el presupuesto anacrónico de la época. En esta figuración también entran las “novias”, que pierden su feminidad para ser masculinizadas, en lo que he signado como lo había hecho Jorge Camacho como travestismo, pues comparten una doble constitución, donde el peso de lo viril, les da el valor, como en el ámbito social (complemento). Así, con esa representación escuchamos los versos donde para ellas se usa “*gallardas*” (224).

Si nos detenemos en el adjetivo “*gallardas*”, se nos refracta la perspectiva de *valentía*, que es lo que “esperan” los hombres, porque irónicamente ellas serían su *fortaleza*, sin embargo, esta no les serviría para moverse en un espacio fuera de la casa. Ellas tienen cualidades *aceptadas* con connotaciones de *fuerza*, justamente, para que sean las “consoladoras del varón”, casi su otra madre como se propagó en la época y ha sido relevada, en los últimos años, por estudiosos como Jorge Camacho (2006a), Bejel (2008), en parte de la obra martiana –poética y en las crónicas–. Sin embargo, este supuesto comportamiento de *ensalzar*, escondía la realidad, donde la mujer era alejada de sus decisiones para vivir en pro del otro –complemento–, ya sea futuro esposo, esposo mismo o hijo.

### *Cuerpo ponderado*

Cuando el cuerpo es ponderado y es sentido más como materia, con su metonimia *carne*, se convierte en la “Amada” o “Señora”, donde algunas partes hacen que el garante lírico sienta un poco más de deseo como lo expliqué en el acápite de galán, aunque no llega a lo erótico extremo. Entonces, escuchamos: “Y buscaré, donde las *nubes duermen*,

/ *Amada*, y en su seno la más viva / le prenderé, y esparciré las otras / por su *áurea* y *vaporosacabellera*.” (106; énfasis añadido).

Esta corporeidad más deseada está concretada en la utilización de la metonimia del cabello que, como punto explotador del erotismo de la voz poética, lo resalta (Schulman 1970), ya que era el *fetiché* de la época (Glantz 2015, pos. 367, 369; Dottin-Orsini 1996, 412; Camacho 2006a, 235; Jiménez 1999, 75-6). Así, en este poema, es tal su devoción por la “Señora”, que se describe como un muerto. Sin embargo, está remarcada esa ambigüedad entre el deseo y el anhelo por el alma bella, que hace que predomine el respeto. Es la lucha entre lo erótico y el amor (Paz 1978; Schulman 1970), escenificado constantemente en la representación del caballero cortés o el hidalgo de Cervantes.

Aquí, entonces la voz poética presenta al cuerpo de la Amada con algunas partes sensuales; es lo que se trasluce en el poema “Astro puro”. En esta variante esta imagen de mujer toma el vocativo de “Señora”, es decir, ya hay un cambio de sustantivo que indica un estado civil del objeto amado. Sin embargo, ese sentimiento de pureza del sujeto se refleja en ciertas alusiones de ese otro cuerpo, donde se pondera el “*Alma piadosa*”, relacionada con “pureza, luz, ternura”, “la blanca luz de astros”, pero hasta en esta figuración elevada no se olvida la relación con lo exotérico que se le da con el atributo de “maga”, con cuyo poder cambia lo salvaje determinado por el adjetivo “voraces” en el animal de paz, o sea, en “cándidas palomas”.

Incluso, en este poema cae en lo que luego condenaría en los “bardos” de su tiempo: el cantar versos a las damas; como lo había analizado en el análisis de la configuración de la masculinidad y su garante de poeta. Entonces, escuchamos: “*Señora de la negra cabellera*, / el verso muerto a tu presencia surge / como a las dulces horas del rocío / En el oscuro mar el sol dorado, / y álzase por el aire, cuanto existe / cual su manto en el vuelo recogiendo, / y a ti llega, y se postra, y por la tierra / en colosales pliegues [...]// Con majestad de púrpura romana. / Besé tus pies,— te vi pasar: Señora,” (125). Sin embargo, esta alusión al cabello se mezcla con sentires leves de besos robados. Aún no se exagera la consecución sexual, como lo pondera en otra iconografía (Cámara 1998, 149).

Ahora, la escenografía del enamorado que muere frente a la amada en una hiperbolización de ese sentimiento romántico es constante en esta configuración, donde incluso, aparecen ruinas y lugares bucólicos de reminiscencia grecolatina, donde se exploya ese sentir, iluminado y perfumado como muchos de los frescos idílicos de los

cuadros victorianos<sup>155</sup> (poemas XXI, XXII y XL). En estas escenas más sensuales y próximas de los enamorados, también se filtra ese deseo porque esta *Amada* se convierta en su consuelo, donde ella ofrece su regazo o su seno para que el amado se apoye, metonimias corporales que tienen una ambivalencia entre la Amada y la que rememora al *ethos* de la madre –mujer de “entrañas”–, como lo analizaré con más detalle cuando me dedique a las feminizaciones.

Con esta configuración de cuerpo ponderado, pero con una intención de una retribución amorosa, sino con el anhelo solo de cantar a ese amor, están todos los poemas donde se habla de las “señoras”, como posibles objetos amados, las cuales le brindan ciertas confianzas pero, donde lo loado, era el “desdén” (361). Tópico del amor provenzal muy explotado por este autor que añora esta clase de sentimiento como el único para unir a las parejas. Asimismo, como bien lo acotaba Bosch, este ardid masculino solo era un juego, una prueba de fidelidad para la mujer, ya que su expresión de sensualidad y coquetería exigía ser lo más casta posible; por ello, la voz poética recalca que lo que prefiere en ella es su recuerdo, así lo canta en este verso: “[...]. Vete y deja / que ame, más que a tu amor, a tu memoria” (321), es decir, solo desea vivir de su recuerdo impuesto e imaginado.

Este gesto provenzal también lo deja entrever cuando la voz del garante lírico alude a la mujer que no es libre, pero que es el centro de la atracción platónica; entonces, deja denotar su virilidad preferida, donde no se aproxima al disfrute, sino a la contención; así lo leemos en “Bosque de rosas”: “Ni el amor, si no es libre, da ventura. / ¡Oh, gentes ruines, las que en calma gozan / de *robados amores!* Si es ajeno / el cariño, el placer de *respetarlo* / [...].” (104-5; énfasis añadido).

Aquí, incluso puedo adjuntar un poema –el IV de *Versos sencillos* (172)–, en el cual ella es descrita con cuerpo femenino muy sensual, pero su gesto al detener al enamorado, que con una supuesta gentileza le quiere tocar la ropa. Mas, ella en pose enérgica con unas palabras dentro de la voz del sujeto del enunciado, declara que quiere

---

<sup>155</sup>“la enorme ansiedad respecto a la expresión de la corporeidad femenina: cualquier proceso implicado en necesidades físicas tan básicas como, por ejemplo, comer estaban culturalmente asociados a la presencia de un cuerpo y su sexualidad, por tanto, su descripción estaba restringida y plagada de tabúes y eufemismos. [...]. Una escena que se repite en la mayoría de novelas es la del momento de la cena: una lujosa mesa, suntuosos vinos, miradas que se cruzan...un espacio en el que se pone de manifiesto toda la parafernalia de la etiqueta de una sociedad obsesionada con las formas, un momento de la narrativa en el que la heroína se ríe, flirtea, preside la mesa... pero, ¿hay algo en su plato?” (Rodríguez Pastor, C. en Arteaga, M. 2006, 274).

admirar el paisaje nada más: “Y quise, diestro y galán, / abrirle su quitasol: / Y ella me dijo: «¡Qué afán! / ¡Si hoy me gusta ver el sol!»” (173).

En resumen, en esta configuración, el valor de la mujer estaba en el rechazo y en mostrarse dolorida, como lo leemos en los últimos versos citados; este sentimiento la convertía en más deseada, pues le daba una imagen de “dolorosa”, donde el llanto era aquello que acentuaba su hermosura, así como la proximidad de la muerte lo hacía con la representación de la *Mignon* (Camacho 2001-2002). En estos gustos, incluso, es reconocible la herencia de los últimos románticos extranjeros y cubanos, como José de Espronceda (Jiménez 1999) Adolfo Bécquer (Esteban, 2003), además de Rafael María Mendive (Guerrero Espejo 2005), cuya influencia es latente en este autor. Así lo podemos rastrear en las primeras poesías, específicamente en “Cese, señora, el duelo”, donde el sufrimiento reflejado en los ojos causa una sensación erótica. Incluso, tiene algunos poemas dedicados a algunas mujeres (familiares).

Sin embargo, esta imagen cuando muestra una respuesta de posible aceptación, devela la naturaleza pecadora e instintiva de la mujer, donde se ponderaría lo sexual, que la aproximaría a la mujer fatal, porque lo requerido es su desdén y no la traición; acto condenatorio porque anticiparía el “adulterio”. Cuestión que espantaba a Martí pero que le era muy próximo, incluso, desde sus años de juventud, prueba de ello está el poema “Aunque juzgue Ud. sin calma”,<sup>156</sup> donde se disculpa ante Pedro, el marido de Luisa, hija de su maestro Mendive (267). Este tema lo obsesionó a tal punto que tiene varias producciones (Obra de teatro *Adúltera*) que lo condenan, ya que atenta contra la honra del hombre. Para el escritor Martí y su axiología el peor acto era este, tanto de la mujer, al marido como del hombre a la patria.

En otra variante de esta imagen, tenemos la *sensualización del cuerpo amado*, donde este físico exagera lo que despierta el deseo masculino y es alabado como otra clase de belleza, una que embriaga los sentidos. Esta se diferencia de lo expresado hacia la mujer fatal, donde el ojo del sujeto es enjuiciador y condenador. Aquí, el cuerpo femenino es ponderado como el centro de un placer de vida, de amor, de pasión potencial. Así lo tenemos en contados poemas, donde se alude a esta alabanza, que cuando se convierte en el usufructo es detenido, alejado y cuestionado. Esta reacción es lo que diferencia la masculinidad sexual y la virilidad, defendida para el hombre de su Proyecto de nación, como lo detallé en el capítulo primero.

---

<sup>156</sup> Uso este ejemplo en el capítulo primero.

Entonces, tenemos poemas donde ese sentir de la voz poética o de algunos sujetos del enunciado es determinado. Por ejemplo, en el poema X de “Versos sencillos”, donde describe la sensualidad de la bailarina, desde sus pies hasta su manta, incluso, aquí mezcla en su descripción lo de “ceja de mora traidora” (178) y lo de “*virgen* de la Asunción” (179), dos características que aluden al cuerpo y a su belleza, que, en este caso, es una metáfora referida a ese físico, pues la voz poética no deja ese ojo complacido que releva la belleza de este cuerpo que despierta sensaciones sensuales.

Por consiguiente, la preferencia de mujer proyectada aquí es la cual da placer visual al hombre: “*Por la mujer hermosa y la poesía: / ¡Siempre juntas las dos! Dos ojos negros, / a mí, que no ando en cuerpos, o ando apenas, / como una antorcha en las tinieblas, vuelven / a mi aterrado espíritu la vida: / ¡Dos ojos negros, que entreví, pasando, / ya hacia la noche, ante una puerta oscura!* (244; énfasis añadido).

Aquí a más de configurar a la mujer, se recurre a la representación de la voz poética que elige diferenciarse del *mujeriego* “extremo” con la afirmación que resalta lo corporal “A mí, que no ando en cuerpos, o ando apenas”; que por negación lo relacione con ese deseo por relevar lo espiritual sobre lo carnal. Cuestión que había analizado en el capítulo anterior, cuando me enfoqué en la representación del garante heroico.

Igualmente, se lo lee en el poema “Haschisch”, donde la *mujer árabe* es descrita como “*ardiente*”, al extremo que el deseo del mayor seductor, el del don Juan, se “apagaría”. Con esta exacerbación del “árabe amor”, no solo loa esa costumbre, donde la mujer es objetivada y comercializada al amparo de una costumbre que denigra la condición femenina, pues se exagera el sentir masculino sexual en el Harem (Jiménez 1999, 74), como también lo había dicho en el capítulo anterior. Aquí, en este poema, releva una de sus partes sensuales preferidas y la voz poética exclama y le da vitalismo: “*el negro cabello se desvía*”, porque esa metonimia es en sí la mujer (Camacho 2019), que solo tiene un fin: enorgullecer al hombre y por eso recalca: el “*ansia de amor eterno siente, / y a saciarnos de amor nos desafía!*—” (34; énfasis añadido).

Asimismo, describe el cuerpo deseado de Rosario, en un poema homónimo: “En ti pensaba, en tus cabellos / que el mundo de la sombra envidiaría, / y puse un punto de mi vida en ellos / y quise yo soñar *que tú eras mía*” ([1875], 323; énfasis añadido).

Este anhelo –“sed”– por poseer la belleza y los cuerpos donde se concreta esta abstracción según este paradigma, también lo llevan a mirar con ese ojo deseante masculino el cuerpo de una “India” –la única vez que aparece este grupo–, donde el adjetivo “mancebo” tiene las dos lecturas: *concubina* y *joven*. Así, resalta lo exótico y

erótico de ella, igual que los cronistas del XV, que feminizaron el continente americano para colonizarlo (Morales 20). Por ello, en este poema se la coloca entre los “objetos bellos”, que irónicamente son todos europeos y la naturaleza, que también es una construcción ajena, ya que fue aprendida en la socialización *androeurocéntrica* y de tradición oriental o “moro”, como lo había argumentado en el capítulo primero: “*Dadme lo sumo y lo perfecto: dadme / un dibujo de Ángelo: una espada / con puño de Cellini, más hermosa / que las techumbres de marfil calado / que se place en labrar Naturaleza. / el cráneo augusto dadme donde ardieron / el universo Hamlet y la furia / tempestuosa del moro:*<sup>157</sup> —*la manceba / India que a orillas del ameno río / que del viejo Chichén losmuros baña / a la sombra de un plátano pomposo.*” (114-5).

De igual modo, esta belleza que lo enamora se eterniza en “el mármol”, cuya apariencia igualmente produce “sed”, pues lo físico potenciado de la mujer, su cuerpo, puede poseerse por la mirada,<sup>158</sup> como ocurrió con el mito de Pigmalión (Dottin-Orsini 1996, 146), que se filtran en estas metáforas y alusiones. Es decir, lo estético sublimado y el arte convertido en perfume y pureza, que a la humanidad le dan alma. Por ello, el empleo de blanco. En el mismo poema toma este color como semilla de este material y alude a una mujer —la estatua griega de la Venus de Milo—, que no está puesta con su nombre, pero sí aparece por el lugar de origen de su creador —París—. Además, se menciona el sitio donde se encuentra hoy y también en la época, cuando vivió la voz de la enunciación: “[...] / Cual si *de alma de virgen* la sombría / *humanidad sangrienta perfumasen*, / y sus propios cabellos, el esbelto / cuerpo bruñido y nítido enjugaba. / [...] / Dadme mi cielo azul... *dadme la pura / alma* de mármol que al soberbio *Louvre* / dio, cual su *espuma y flor, Milo famosa*” (114-5; énfasis añadido).

### 3.1.3. Cuerpo sublimado: la progenitora

Esta representación es *propia* de la mujer, cuyo cuerpo ya ha dado vida a un hijo. Este estado era el único para el cual estaba signada la naturaleza femenina (Derrida 1997, 197), según la valoración del siglo XIX, que a su vez *reciclaba* presupuestos de la Ilustración europea, en especial, de los reglamentos borbónicos. Estos inscribían en los cuerpos de los súbditos sus leyes. Esta función era la potenciada para ella; era su razón

---

<sup>157</sup> El empleo de “moro”, que, a más de tener el sema del color negro, designa a un grupo humano y en Cuba, también a un tipo de grano, cuya diferencia justamente es su color.

<sup>158</sup> Volveré a este recorte cuando trate las feminizaciones.



de estar en la tierra y en la sociedad (Fornet-Betancourt 2009, 15, 21), es decir, proyectaban su argumento en el aspecto biológico (Bourdieu 2000)<sup>159</sup> que, además, era conectado con el mito religioso cristiano de “bendición” o “don” y el fundacional, de familia (Schopenhauer 2011 que reactualiza lo de los padres de la Iglesia y los evangelios de San Pedro y San Pablo).<sup>160</sup> Este rol hacía que su cuerpo no le perteneciera, sino que estuviese al servicio del sistema *logocéntrico* (Derrida 1997, 197). Así, esta objetivación estaba remarcada con un halo superlativo para persuadirla y también para que hiciese una mimesis de la figura de María, la virgen, madre de Cristo, entonces, sus atributos eran la meta del *ethos* a cumplir como finalidad –*telos*– (Guerrero Espejo 2005).

No refuto lo biológico, pero sí el encasillamiento como estrategia de dominación patriarcal, que limitaba a la mujer en este rol y si no lo cumplía era agredida psicológicamente como “no realizada”; perjudicaban su “yo” con vituperios de los o las demás, recordemos la memorable obra de Federico García Lorca, *Yerma*, donde la protagonista es acoquinada por sus iguales por el hecho de no tener hijos, una *falencia* que era producida por la esterilidad de su marido. Este acoso sutil y constante lleva a la protagonista a un fin trágico. Entonces, para la época, para ella como un ser sin derecho para exigir, pero sí para ser objeto de justicia humana (Arenal 2015), no se consideraba su decisión, sus problemas patológicos; tampoco se admitía “moralmente” la soltería, la viudez era vigilada; se exterminaba cualquier idea lésbica.

En la poesía y en el arte, su cuerpo dejaba de ser representado con características sensuales o sexuales, pero nunca se alejaba de la hermosura. Seguía siendo un objeto estético, pues la belleza estaba relacionada con la bondad y, por ello, esta se reflejaba en su físico (Baxandal 1978; Jiménez 1999, 27). Bajo este argumento, aquella que era *fea* no podía ser lo opuesto en su psiquis (Henderson 2018); lo que le sumía en la marginalidad, cuestión que analizaré en el capítulo siguiente.

Sin embargo, en el hombre esta *estesis* no se cumplía, pues para él era el conocimiento y la sabiduría, e *innatamente* le correspondía los sentimientos puros, ya que fue creado a imagen y semejanza de Dios (De León [1765] 2020). Entonces, en la época no se podía tomar partido en contra del hombre y en pro de la mujer, siendo que ambos seres humanos son hijos de Dios, cuya igualdad, en algunos escritos en prosa y en el

---

<sup>159</sup> Recordemos que, para uno de los pensadores de la época, Arthur Schopenhauer, el auténtico amor maternal es, en la especie humana como en los demás animales, puramente *instintivo*, por lo tanto, cesa una vez que los hijos pueden valerse físicamente por sí solos. [...] El amor del padre hacia sus hijos es de diferente naturaleza y más sólido” (2011, 40)

<sup>160</sup> Cita igual utilizada por Onilda Jiménez (1999, 24).

poema “Dos honras”, fue defendida por el mismo autor cubano. Conflictividad entre el pensar revolucionario y filtraciones de la herencia o tradición textual conservadora de una cultura criolla española; relacionable con las paradojas del sistema *logocéntrico* vigente y sus dispositivos.

En general, las metonimias corporales de esta construcción tomaron su rostro, la sonrisa y los ojos –siempre entornados, pues no veía de frente–, que, como *reflejos del alma*, daban al cuerpo ese halo de madre bella virginal, tan explotado en la pintura y la escultura, en especial, en el Renacimiento (Jiménez 1999, 28): configuraciones cimentadas hasta hoy en la conciencia social para *imaginar* esta figura. Sus brazos cubiertos, sus manos, senos y regazo eran resaltados como dadores de la acción de acunar –protección–, calentar o dar caricias (Baxandal 1978). Por ello, la delicadeza también era una propiedad asignada a este cuerpo. Igualmente, la iluminación frontal, dejaba ver su cuerpo blanco y menudo, como rasgos metonímicos de la raza humana. Aquí no cabían las otras del resto de continentes, ya que, el argumento generalizado –estereotipo– rezaba lo “blanco” es a lo bueno, lo puro, lo aséptico, lo superior (Espigado Tocino 2016, 2096; Henderson 2018; Cabrera 2014, pos. 13933; Camacho 2006a).

Esas elecciones generalizadas eran arbitrarias y refractaban formas de poder, por lo tanto, es menester un rastreo de esas representaciones pues, como definiendo en este trabajo, actuaban como dispositivos, donde se enquistaban formas de marginación, xenofobia, sexismo, racismo o discriminación, que *naturalizadas* –por *herencia* indiscutida de los *amigos* del pasado– y defendidas en el XIX, son reactualizadas en el XXI sin refutación, porque existe una *intención* por silenciar cualquier deconstrucción o desnaturalización de lo canónico, en especial, si está en la voz de una clasificada como “suplemento” (Derrida 1997).

Ahora, en la poética martiana, la figura de la madre tiene tres apariciones bien delimitadas. Una cuando se refiere a su madre, otra cuando habla de las madres de otros y la última, una madre universal y cívica, la Patria. A su vez, hay pequeñas variantes.

### *Madre propia*

Al dedicarse a la propia, esta aparece en muy pocas ocasiones y constituye una sinécdoque. Para su configuración el *ethos* infundido va de un comportamiento maternal, a uno donde demuestra fortaleza. Cuando la recrea en su madurez, su carácter impostado

relewa un tono visionario y con derecho a inscribirlo como un ser único (Camacho 2006a), lo que valida al garante de héroe, como lo anticipé en ese acápite.

Cuando es descrita en los primeros poemarios, recurre a la reminiscencia del hogar perdido y anhelado: así desde un lugar de enunciación de *carencia*, la recuerda. Los poemas existentes que rememoran este momento coinciden con la vivencia del exilio. Allí, la madre toma corporeidad y es añorada, por ello, es construida con los actos vividos –legitimados–. Estos son parte de las cartas enviadas, donde la intimidad prima. Sin embargo, en esas palabras es factible rastrear los imaginarios esperados para esa representación.

Entonces, tenemos el poema “A mi madre”, donde a través de versos endecasílabos, resalta las metonimias del cuerpo que la voz poética invoca como dadores de ese *cariño* maternal –protección–; aun, el beso fraterno es lo más elogiado en su *nostos*: “[...] / Por tus caricias arrobadoras / y las miradas tan seductoras / que hacen mi pecho fuerte latir. // [...] / Porque es muy grato, sobre la frente / sentir el roce de un beso ardiente / que de otra boca nunca es igual” (261).

Esta misma representación se da en el poema “Mi madre, —el débil resplandor te baña”, donde la ubica en el espacio de la nostalgia, en el cual adquiere una presencia incorpórea con un halo *cuasisanto*, cuya invocación da fortaleza a la voz poética, pues el amor que *sabe* propio en ella se convertiría en consuelo. Esa proyección le sirve también para acentuar ese papel, que por el dolor parece perder el sujeto femenino del enunciado, por eso, le hace reflexionar sobre ser invadida de “pensamientos de bárbara fiereza”.

Aquí este sintagma preposicional da una doble carga negativa a pensamientos, donde se usa tanto el peligro de salirse de lo *normal* (“bárbara”) como el de animalizarse (“fiereza”). Fuerza semántica que aún hoy se emplea para insultar o ironizar. Entonces, así se recuerda ese cuerpo, que a través de la evocación inciden en trocar la actitud de la voz poética hacia la esperanza, pues ella tiene ese “poder”. Así escuchamos: “La sombra de tu imagen / cuando reposo *baña* mi cabeza:— / No más—no más tu *santo amor* ultrajen / *pensamientos de bárbara fiereza*:— / ¡Una vida acabó:—mi vida empieza!— // La *luz alumbra* ahora / tus ojos, y me miras: / ¡Cuán *dulcemente* me *hablas*! Me parece / que todo ríe plácido a mi lado,— / Y es que mi alma, si me miras, crece, / y no hay nada después que me has mirado! / [...]// Pero no temas, madre,—que no tengo / en mí esta nieve yo. Si la tuviera, / una *mirada de tus dulcesojos* / como un rayo del Sol la deshiciera.— / ¿Nieve viviendo tú? Pedirme fuera / que en *tu amor no creyese* ¡oh, madre mía! / Y si en

él no *creyera*, / la serie de las vidas viviría, / y como alma perdida vagaría,—” ([1871], 277-8).

Igualmente, ocurre en el poema “En ti encerré mis horas de alegría” (269), donde, a través de versos alternados de arte mayor y menor, se despide de la madre, por ir a defender a otra madre: la Patria: “En ti encerré mis horas de alegría / y de amargo dolor; / permite al menos que en tus horas deje / mi alma con mi adiós. // Voy a una casa inmensa en que me han dicho / que es la vida expirar. / La patria allí me lleva. Por la patria, / morir es gozar más” ([1870], 269-70).

En esta construcción, el dolor es loado y aparece como connatural al ser maternal, mas, en esta imagen, el garante lírico también incluye la fuerza. Aquella que le hace sobrellevar el martirio de ser testigo de las injusticias acaecidas a su vástago y la pérdida temprana de una hija: “Mis padres duermen” (302). Igualmente, se la inscribe en el poema “Amiga: yo esperaba”, donde emplea un diálogo. Así, le presta la voz y es la que expresa su dolor como sujeto del enunciado: “«El alma tengo muerta / en tanto que le llega al cuerpo su hora.» / Esto dice una carta ante mí abierta, / que parece que me ama y que me llora!” (340; énfasis añadido).

En este poema también es rastreable un sumo sufrimiento dado a la madre, pues el garante lírico hace una comparación indirecta donde su dolor no puede superar a aquel, por eso su alma se *espanta* y “repliega”, ya que la pérdida de un hijo es inimaginable: “Esto mi madre dice, esta sublime / mujer en todo amor pura y serena, / que no sabe el terror con que se gime / ni el llanto sabe de cobarde pena. // Yo, como tú, tranquila y desgarrada / el alma llevo en la perpetua lucha, / y a veces se repliega en mí *espantada*, / trémula de terror por lo que escucha. // [...] // No es ya verdad que el *alma tengas muerta*: / el sol de ese dolor nunca anochece!” (340; énfasis añadido).

Esta construcción se limita a estas primeras creaciones, pues en las producciones consolidadas en su adultez y más que todo en aquellos textos líricos que siguieron su revisión, la imagen de madre –la suya– pasa de esa visión intimista a una presencia más conectada con la fortaleza y la defensa pública de su hijo, como una heroína o mártir (Camacho 2006a). Entonces, hay momentos cuando la inscribe con otras emociones que le dan versatilidad, ya que no la encasilla en un solo comportamiento, como sí lo hace con las otras madres, que solo obedecen a esa característica.

Así, aparece como la “matrona” fuerte y la consejera (“oráculo” en Camacho 2006a). Por ejemplo, en *Versos sencillos*, tenemos las dos presencias, en dos poemas distintos. En el poema “XXVIII”, se la pondera como la mujer “fuerte”, casi como una

mujer-guerrera; esta diferente de “la mujer viril” que ha sido mencionada por Emilio Bejel, Jorge Camacho u otros. Igualmente, analizada en sus *Crónicas* con una connotación negativa, corpus analizado por Inés Guerrero Espejo y en las cuales se refería más a las mujeres modernas que reaccionaban marcialmente (Molina 2013) y que eran más cercanas a las moradoras del “país del norte”. Estas no eran *deseadas* para “nuestras tierras hispanoamericanas”, en las cuales él aconsejaba otro tipo de mujer, aquella angelical y maternal, que se sacrificara por los otros y pudiera ser el ejemplo de la femineidad estética: “el abrigo del guerrero o héroe”; ellas fungirían de maestras, esposas; su *ethos* entonces sería de “aire frágil y delicado”. Ahora, en este caso de la madre propia tiene una connotación positiva, de protectora.

Por lo tanto, escuchamos: “[...] *la mujer* / que llama, me ha dado el ser: / Me viene a buscar *mi madre*. // [...] // Los valientes habaneros / se quitaron los sombreros / Ante la *matrona fuerte*. // Y después que nos besamos / como dos locos, me dijo: / «¡Vamos pronto, vamos, hijo: / la niña está sola: vamos!»». (190). Analizando ese sintagma del poema antes citado, tanto el sustantivo como el adjetivo comparten el sema de “mando”; lo que ha sido una característica masculina y que rompería con el “orden lógico” de asignación de roles. Incluso, esta idea es replicada con el uso de los imperativos y con la imagen refractada de la mirada dada por los otros, los “habaneros”.

La otra cualidad, la de “sabia” –no genio, sino más cercana a la maestra, pues se fundamentaba en lo afectivo (*intuitivo*), instrucción; no en la razón (letrado)–, que puede aconsejar<sup>161</sup> sobre lo que es mejor para sus hijos, está el poema “Yugo y estrella”. En este, a través de un diálogo, puso en boca de la madre de la voz del garante poético el destino –anticipación– que le esperaba al elegir dos caminos. Además, se responsabiliza de haberlo traído al mundo; por ello, su deber de mostrarle con una alegoría lo que era la vida. Así, el ser humano podía ser un “buey” (animalización) u optar por una “estrella”, según su *libre albedrío*, donde ella preferiría lo *trascendente* para él: la potencialidad de “la mujer de entrañas”.

En cuanto a las madres ajenas, hay algunas menciones que aparecen en especial en los textos inéditos, ya que en los publicados son escasas. Más vale esta característica

---

<sup>161</sup> Schopenhauer: “En asuntos difíciles no es en absoluto reprochable acudir a las mujeres en busca de consejo, como ya acostumbraban a hacerlo los antiguos germanos; pues su manera de ver las cosas es muy diferente de la nuestra: ponen el ojo en la vía más corta para llegar a una meta, y en general se fijan en lo más obvio, que nosotros, precisamente por tenerlo frente a nuestras narices, casi siempre pasamos por alto; es entonces cuando más necesitamos que nos reconduzcan a ello, para así recuperar la *visión cercana y sencilla de las cosas*.” (2011, 46-7; énfasis añadido)

está asignada a la muerte, a la creación, las nubes, al dolor, tierra, flor, la soledad... Sin embargo, cuando se refiere a esta imagen en exclusiva, esta guarda la característica eternizada para ella: ser bella, dulce, bondadosa y protectora. En este marco entran algunas, a las que les difiere la clase, la raza y un momento histórico y su aparición es fugaz; solo para validar la calidad materna.

En sí aquí he ubicado tanto a las madres de clase alta como a las esclavas. Entre las primeras está la madre que aparece en “Los zapatitos de rosa” (430) o a la madre de su amigo De Quesada Aróstegui (465), aunque esta última, además, muestra una fuerza por el tiempo y la reacción que hace en ese momento histórico cuando la ubica. Aquí también está la madre que en una niña no ve un beso dado por un galán, o aquella que en un escenario romano defiende la honra de sus hijas (399). Igualmente, en el poema “Los zapatitos de rosa” (430) aparece la madre sufrida con la hija enferma, que se sacrifica por cumplirle el último deseo y representa a la clase pobre –pocas veces filtrada como sujeto del enunciado–. Como una imagen rápida está la esclava negra que es bajada del navío y defiende con su cuerpo a su “crío” (180).

La única vez cuando la madre aparece en un momento muy íntimo, amamantando a su hijo, y con un halo luminoso y cercano a un cuadro de una virgen, es en los poemas “Mi tojosa adormecida” y “Dormida” (391), donde ese cuerpo blanco nacarado tiene un erotismo que despierta el deseo del esposo, pero cuando esos ojos se detienen en el cuerpo pequeño, entonces, detiene esa pasión y lo condenan, como lo había analizado en el anterior capítulo desde la inscripción de la masculinidad.

### *Madres ajenas*

Esta variante de la madre ajena es aquella donde la voz poética exagera el sentir del dolor. Esta fisonomía es un erotismo que han fecundado las sociedades *logofalocéntricas* para expresar y ponderar este cuerpo maternal (Derrida 1997, 193). Este estado emocional en la mujer fue un *leitmotiv* recurrente también para el XIX. Así, este está enfocado en aquellas que han perdido a un hijo, más que una hija.<sup>162</sup> Entonces, hay

---

<sup>162</sup> La imagen reconocible es cuando escenifica la situación de una mujer pobre que tiene su hija moribunda y la lleva al mar, donde incluso tiene el poder de la palabra para presentar su situación frente a otra madre de clase alta, que *gracias* a este contacto descubre el mundo de los otros, que son acallados y eliminados en las sociedades capitalistas. Esto ocurre en el poema “los zapatitos de rosa”, donde se presentan los dos mundos, el victoriano con una niña prerrafaelista y la realidad, donde entran en escena, por breves momentos, los pobres. Esta con las mismas características de la *Mignon* (niña en estado agónico, Camacho 2001-2002), en un cuadro de vivencia real, pierde su carga de anhelo necrófilo, ya que el ojo que

una expresión que se enfoca en este sentir doloroso tanto en la pintura, escultura y se replica en la poesía. Este describir de esos cuerpos dolientes como en agonía, que también recuerdan a la *Mignon*, pero con una relación mariana, relativa a las culturas heredadas del cristianismo, donde se pondera la idea de la “madre dolorosa”, cuya configuración la asemeja a la virgen, el máximo *ethos* alcanzable para una mujer. Por lo tanto, lo relevado es ese cuerpo herido donde el centro de ese pesar está en el corazón, que encarna el alma.

En consecuencia, la voz poética no puede evitar estos cuadros dolorosos, porque incluso, este sentimiento es el motor tanto para la construcción masculina como femenina en su cosmovisión escritural lírica. Aquí, el “dolor” se convirtió en un purificador y ennoblecedor del alma; la expresión del mismo fue una de sus metonimias, las lágrimas y todo su marco semántico alusivo como lo analicé al respecto del hombre en el capítulo anterior.

Esta figura puede rastreársela desde sus primeras poesías. Una de las imágenes que más se ajusta a este prototipo está en el poema “A Micaela” ([abril de 1868], 262-4), figura que impactó la sensibilidad de la voz poética martiana, al punto de dedicarle un escrito exclusivo y se volvió en la refracción de ese símbolo heredado de la estética cristiana del Medievo y, por ello, se eternizó en su *idealización* (Fornet-Betancourt 2009, 21; Bejel 2008).

Entonces, en este poema el hincapié de la voz poética está en la descripción redundante de las lágrimas “perlas de los mares”, que son el signo de la tristeza, que es corroborada por el marco temporal de la noche, que refleja el duelo de ese corazón maternal, sumido en la angustia. No deja de relevar detalles de su rostro, que dan la idea de belleza, pero que lo erótico se detiene en el gesto de dolor, que sume esos ojos, donde solo se puede reconocer el amor maternal, resaltado como el acto más “bello”, pues es el resultado del amor de ello, de su sacrificio, de sus cuidados, de sus “delirios”: todo lo aprendido socialmente como lo correspondiente al paradigma de lo maternal-sacrificado.

Igualmente, esta madre doliente aparece en el poema “La madre está sentada” (255), donde se repite la escena de la muerte del hijo y presenta a la madre junto a la cuna. No podría faltar la mención de la inspiradora de esta imagen, la Virgen María que, representada como una figura secundaria, se la menciona en el poema “Muerto”, donde la voz del garante lírico rinde homenaje a su modelo masculino, Cristo, con el préstamo de su voz como sujeto del enunciado: “¡Oh, madre, mi María!— / porque hubieran tus

---

mira ya no lo hace con ese gusto erótico, sino con la comprensión de una situación vivencial para una clase social.

labios de mi boca / el beso postrimer, y la sombría / existencia fatal que el polvo invoca / no sintiese el horror de tu agonía,— / ¡Oh, madre! aquí en la tierra, / En la cárcel imbécil que me encierra, / devorando mis miembros viviría!—” (316)

Esta misma figuración aparece en el poema “A un clasicista que habló de suicidarse” (223), donde ella ofrenda su vida y se describe su muerte con su cuerpo destrozado, en este caso es su cráneo –metonimia de la inteligencia, otorgada por refracción del valor– (Fernández y Ortega 2008, 19). Aquí ella funge de *mártir*. Su actitud le da la categoría de “buena” y esta se replicaría en sus hijas. Incluso, para ratificar esta idea se alude a una hipérbole, donde su “alma”, cuya acción de sacrificio ejemplar “opaca al cielo”. Debo anotar que este es uno de los pocos poemas donde una mujer “casada” funge de mártir, ya que ese *ethos* era adjudicado a los héroes, a los ancianos próceres y a sí mismo, en especial, cuando funge de garante heroico. Entonces, leemos. “«A una *mujer buena*» / Mírese por el suelo— / El vasto *cráneo* roto, / [...] y al soto / el cuerpo echado, *el alma opaca al cielo*” (223; énfasis añadido).

Aunque esta potencialidad de *mártir* era más del hombre o estaba *destinada* para el hijo, esta acción sacrificial solo una vez es puesta en una hija, que hace el mayor de ellos, se prostituye para salvar a su madre del hambre. Este poema lo considero como el único ejemplo explícito, donde se trasluce la injusticia de las leyes humanas y que se aplican distintamente según el sexo del faltante, por ello, la voz poética recalca lo de “dos honras” (345) y estaría más próximo al *ethos* de revolucionario y defensor de los débiles y pobres de la Patria, pero cuya divulgación ha sido nula en la crítica posterior.

Esta imagen de madre dolorosa suma está cantada en un extenso poema de su poesía escrita en España (1870) “Redención” y es una dedicatoria a una madre universal y también a su propia madre; sin embargo, lo que prima en este es la generalización de esa sinécdoque, por ello, la he dejado para este momento. Aquí, la imagen de mujer pondera el llanto derramado, así como lo es la sangre para la configuración del héroe. Entonces, a través de la anáfora “mujer”, loa las diferentes acciones que justifican esa actitud maternal, que rompe con todo lo humanamente posible. Asimismo, a través de estos endecasílabos, la voz del garante poético configura la tropología y los marcos espacio-temporales que cimenta esta imagen mariana: “Mujer, mujer, en vano es que la vida / sin ti vertiendo *sangre de dolores* / como una *virgen pálida* y herida / la tierra cruce deshojando flores. // Mujer, en vano es que la vida encienda / la abrasadora lengua de los sabios / sin que este pobre corazón entienda / el lenguaje de amor vivo en tus labios. // Ni ser sin ser; ni noche sin aurora / ni joven corazón sin bien amada / ni sin ángel el ánimo



que llora / ni sin amor el alma enamorada. // [...]// *Mujeres* son las lágrimas lloradas / en el mundo de *vírgenes creadoras* / que de su *vil creación avergonzadas* / el [...] ablandan de las férreas horas;” (285-8; énfasis añadido).

Fue tal el impacto de la idealización de la madre dolorosa tanto para los autores de la época como para la voz martiana, que luego la trasladaría a la feminización de la Patria. Esta última por tratarse del antropomorfismo de una abstracción, la analizaré dentro de ese acápite.

Además, pido su reflexión sobre cómo este estado biológico fue maximizado hasta el punto de convertirlo en un “poder” casi divino –persuasión que lo hizo la única meta valorada por la mujer en esa época–. Era tal su cumplimento, que incluso servía como purificador para un “cuerpo pecador”, al punto de reivindicar a una prostituta, cuyo Ser, luego de ser repudiado, podía redimirse e, aun, obtener un alma como la mujer pura: así, adquiriría una nueva esencia, ya que el hombre con su fecundación había obrado el milagro.

Para reflexionar sobre este tema, la voz poética martiana crea el poema “Magdalena”, cuya hipertextualidad con el texto bíblico del Antiguo testamento es indiscutible. Recordemos que ese personaje ha sido construido con ese *ethos* desde las *escrituras* divulgadas por ellos (Dottin-Orsini 1996). Si nos centramos en la narrativa o escenificación, esta voz poética toma el papel de “Cristo” y defiende a esta otra mujer, que, a imitación de aquel personaje vituperado y repudiado, es decir, lo que se ha categorizado dentro del sistema *logocéntrico* como la *femme fatale*, ha recuperado su honra por su maternidad (Dottin-Orsini 1996).

Al igual que, en el caso bíblico, ella peca y su culpa *mancha* a los hombres, cuestión que Jesucristo condenaba y los inquiría para agredirla solo si alguno “estaba libre de pecado”. Tradiciones griegas y romanas denigrantes para la mujer que subsisten y se regeneran en los textos literarios y discursivos, como herencia para someter sexual, social e intelectualmente a la mujer; lo que han silenciado el acto empático del mismo Crucificado.

Sin embargo, cuando leemos el último verso del poema “Magdalena”, notamos una paradoja de la voz poética que unas veces la defiende y otras la increpa por optar por esa profesión que fue instituida por los hombres para desmedro –uso– de las mujeres y que ellos mismos condenan en sus leyes, pero la explotan al no darle otra opción (Arenal 2015).

Así, en “Magdalena”, en muchos versos se recalca la cuestión de la procreación, por lo que he retomado para indicar el valor exacerbado dado a la maternidad en el XIX

y su relación con el mundo simbólico defendido en este paradigma refractado en la *estética logocéntrica*: “*Mujer, y flor, y llano se fecundan / en hijos, en aroma, en musgo, en flores, / y el universo terrenal inundan / con la savia vital de los amores. // Por la ley de la tierra aquella altiva / doncella de oropéndola trocada, / estando muertafecundó la viva / humana encarnación de una alborada*” (313; énfasis añadido).

Es tal su valoración de esta facultad que su ausencia o incumplimiento, le quita toda su *realización* corporal femenina, como se lo defendía en la imagen divulgada en la categoría del “ángel del hogar” y, en sí, de la mujer dentro de las sociedades humanas. Así, se lo expresa en estos endecasílabos encabalgados: “¡Yo sé, madres sin hijos, la tortura de vuestro corazón! [...]” (227), cuya carencia la convertía en *fea*, como lo analizaré en el último capítulo de este estudio. Igualmente, en los otros escritos no deja de aludir –para aleccionar o como metáfora– a esta potencialidad como marcador de lo femenino, por eso en una de sus Crónicas critica a las mujeres que no cumplen con esta función; por lo tanto, crean hijos desapegados a la tierra. Así leemos: “ni de seno de mujer en el hogar, los hijos que no han tenido gestación natural y laboriosa” (Martí 2012, 141).

Ahora, hay otro dolor en el cual el yo lírico no se enfoca mucho, pero sí lo alude, ya que esta potencialmente sintetizaba a la mujer estrella y a la madre, si su optación era hacia lo mártir y la devoción. Así, la *viuda* con un desarrollo e inscripción más detallado está en “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche” (216), que lo dejo para analizarlo en el acápite de las feminizaciones, debido a que alude a la Patria.

Aunque, algunas veces la *cualidadinnata* de la mujer, la maternidad puede perderse, cuando en el alma de ella *vencen* los rasgos de *maldad*, dados a la mujer fatal, cuya presencia estaba en su *esencia* –siempre desde la perspectiva de ellos (Dottin-Orsini 1996)–. Esto se da cuando la voz de la enunciación elucubra sobre la posibilidad de que una madre pueda corromper el alma de un hijo o si esta no cumple con la maternidad o no se dedica a esta. En su caso, no pone esta posibilidad en la labor de la sociedad, sino en la de la mujer, a la cual había que “maldecirla”, pues se convertiría en lo que, en el siglo XIX, se denominaban como *feos*, similar designación de “anormales”, en un “economía del suplemento” (Derrida, 1997,198). Ampliaré esta relación y el poema de dedicación exclusiva en el capítulo siguiente.

### 3.1.4. La escenografía y marcos tempo-espaciales para el ángel del hogar

Para la construcción de un *ethos* le ubicaba en un espacio-tiempo, donde se daba un modo de hablar y de actuar. Así, cuando se trataba de la mujer pensada como “ángel del hogar”, su sitio naturalizado era la casa, es decir, lo privado. Como en este *ethos* había encontrado algunas variantes, entonces, cada una tiene un lugar “imaginado” para ser *pintado* –visualizado–.

Entonces, el lugar preferido para aquella que tenía el predominio de lo etéreo, evasión del cuerpo, estaba distanciado de lo terreno; por ello, el uso del cielo y todo el marco semántico relacionado, como las nubes, el aire, las estrellas, como lo han comprendido varios estudiosos (Schulman 1970; Vidal 2014). Todo el mundo creado estaba supeditado a esta idea, por lo tanto, lo cromático y la metaforización, coadyuvaban en la acentuación de lo etéreo, casi próximo a lo divino, es decir, lo correspondiente a lo angelical.

Para este *ethos*, el tiempo de su *aparición* también estaba configurado y era lo diurno, aun lo matutino era lo predilecto, por ello, la aurora personificaba este cuerpo, pues refractaba la frescura –la pureza, la virginidad– que se deseaba potenciar; por ello, su edad era la de la pubertad y la mocedad, cuando se enfocaban las sensaciones amorosas. Así lo podemos idear en el poema “La vi ayer: la vi hoy”: “Es *puro*, es *armonioso*, es un anhelo / en que un temor divino se acaricia, / y es un *cielo* soñar que se *va al cielo*, / y aumenta el sobresalto la delicia. // Y a besos tardos y a rubores gusta / esta *alma fiera*, y más que fiera, avara, / el placer de adornar la fe robusta / con la flor del rubor de *un alma clara*” (357-8; énfasis añadido).

Para el personaje más carnal, pero con un parecido al ángel, su delimitación era la naturaleza<sup>163</sup>, donde se retomaba la herencia provenzal, en la cual la mujer era relacionada

---

<sup>163</sup> La naturaleza en Martí está para suplir las necesidades de los seres humanos, está al servicio y para ser usufructuada. Al respecto, María Fernanda Pampi en su texto “El hombre natural”, aboga sobre el doble sentir de Martí hacia la naturaleza donde está para admirarla y para usarse en pro del bien humano. En su acervo está su percepción emersoriana y por lo tanto se filtra mucho de esta lectura. Incluso, sobre esta preferencia por el progreso ya está en los krausistas y en los positivistas, que “aspiraban llevar el progreso a sus propios países”, ya que en “[a]mbos se originan como vectores de una modernidad que insertan al sujeto europeo y español en un mundo donde rige el progreso y la aspiración individual de ponerse al mismo rango que otras naciones” (Camacho 2006a, 3). Pero si analizamos este pensamiento lleva a una industrialización y desmedro de la naturaleza, pues es vista desde la dominación; lo que en las culturas amerindias no es así pues se aboga por el equilibrio, ya que esta la “Pachamama” es un ser viviente, que reacciona, debe ser respetada y cuidada. Este fenómeno, se devino, según Jorge Camacho, quien lo toma de Girardot, en la “sacralización del mundo que traslada las pulsaciones de la fe a los símbolos patrios, la Nación, la perfección moral, y el progreso científico” (3).

con esta. Por ello, el empleo de los bosques, los lugares abiertos o los jardines de la ciudad. Incluso, aquí se hacía una diferencia, pues prefería lo que estaba en alto, como las copas de los árboles. En resumen, empleaba una reminiscencia de lo edénico, previo al pecado original; además de situar a la mujer en su espacio, asignado como propio.

Entonces, la voz del garante poético martiano recurre a esta escenografía, donde los marcos temporales son los mismos dados para la anterior, pero algunas veces pueden incluirse atardeceres, donde la Amada acuna al enamorado o deja que le roben un suspiro o un beso volado o pensado. Por ejemplo, en “Bosque de rosas”, explícitamente, aparece esa denominación. Además, se siente su herencia y admiración por los poetas del Siglo de oro español (Camacho 2006a), pues hay un afán por hablar del amor quimérico, casi místico, donde se pone a lo corpóreo rasgos metafóricos de lo no terrenal, que también será utilizado cuando esa imagen sea una feminización de un sustantivo abstracto, como lo explicaré al final de este capítulo.

Así lo podemos leer en el poema mencionado: “Allí despacio te diré mis cuitas; / ¡Allí en tu boca escribiré mis versos!— / Ven, que *la soledad será tu escudo!* // [...] // *Al bosque ven: del roble más erguido / [...] / Ven, a callar; a murmurar; al ruido / de las hojas de Abril y los nidales. / Deja, oh mi amada, las paredes mudas / de esta casa ahoyada y ven conmigo / no al mar que bate y ruge sino al bosque / de rosas que hay al fondo de la selva. / Allí es buena la vida, porque es libre— / Y la virtud, por libre, será cierta, / por libre, mi respeto meritorio. // [...] / ¡Ven, que allí triste iré, pues yo me veo! / Ven, que la soledad será tu escudo!”* (104-5; énfasis añadido). Detengámonos en la referencia a “roble”, ya que este tiene una creencia pagana, es un legado de esa tendencia provenzal, que en el romanticismo se lo reutiliza con una carga masculinizada.

Si nos enfocamos en los marcos temporales externos, los recurrentes eran los correspondientes a la primavera –“Abril”–. Por ello, la alusión metafórica a las flores y a las metonimias de los animales débiles, bellos y tiernos, tema que lo especificué al inicio del capítulo.

Asimismo, cuando se alude a la ponderación del cuerpo para amar, pero con alusiones a lo sensual, entonces, se retoma los escenarios bucólicos, con una incidencia de los lugares más solitarios y alejados, donde los enamorados podían verse o, incluso, robarse un beso, si el tono del galán era más atrevido o aprovechado como lo canta en el poema “Versos”, donde una “*niña entra en el bosque / del brazo de su galán y entre beso y beso, es seducida*” (353-4). Aquí, el hombre está personificando la lascivia que victimiza a la mujer, tema ya analizado y relacionado como *normalizado* para el amor

provenzal, pero, en su exageración y abuso fue criticado por la voz martiana, pues rompía con el *ethos* viril deseado para emular en su Proyecto de nación. Esta actitud convertía a los hombres en *feos*, como lo analizaré en el capítulo tercero.

Ahora, cuando trata el espacio-tiempo de la madre, no lo especifica denotativamente, pero por las referencias contextuales o *endofóricas*, se deduce que está en una ciudad, que es la patria. Por ejemplo, cuando transcribe el diálogo “Vamos, la niña está sola”, se sobreentiende que está en la casa y es adonde deben regresar. Asimismo, debo resaltar que también se la ubica en el lugar de la memoria; es decir, el mundo evocado del garante poético. En este caso, ella lo acuna y en su reminiscencia está el hogar, que espacialmente corresponde a la casa, es decir, es el mundo privado y cotidiano. Lo mismo, se realiza cuando habla de su esposa, donde prima la intimidad y en el que también está el hijo;<sup>164</sup> espacio que, luego, añora la voz poética cuando arrebatada al recuerdo esta presencia amada.

En cuanto a los marcos temporales cuando se desenvuelve la madre, estos no eran delimitados, se usaba los diurnos para iluminarla y los de la noche, para potenciar el tema de la protección o la nostalgia. La edad no se determina, pero no se las considera como viejas, pues esta característica las convertiría en *feas*, según la construcción textual legada en esta voz por los presupuestos del XIX.

Así, la mujer configurada como el ángel del hogar plasma todos los atributos proyectados para ella y que yo los he separado en tres grupos: evasión del cuerpo, cuerpo idealizado para amar y cuerpo sublimado, la progenitora. Si nos detenemos en este punto, hay un deseo por alejarse del cuerpo y ponderar el alma. No se puede negar una reminiscencia de la idea platónica, que según estudiosos como Carlos Javier Morales es el mismo presupuesto renovado en el neoplatonismo, herencia de las lecturas martianas y que le ayudaron a constituir su pensamiento filosófico sobre el ser humano y su estar en la tierra y en la sociedad, en el cual no se recurría a lo histórico, sino a lo utópico (1994), *idealista*.

En sí, este repudio por lo corporal en pro de lo moral y ético, sirvió a fines androcéntricos. Estos manipulaban psicológicamente a ellas y creaban un *ethos* ideal, que tenían que emular y así aproximarse a la divinización y la santidad, único camino

---

<sup>164</sup> La casa y el hogar se convierten en un espacio conquistable por los hombres para su uso, que en sí tenía como fin incidir en la educación de los hijos, pero, indirectamente, era un deseo por quitar ese supuesto reinado a la mujer. Sin embargo, tampoco la dejaban invadir los espacios públicos, letrados o laborales; solo, les permitía el ser maestras para cuidar y educar con más conocimientos a los futuros ciudadanos. Esto es claro en la *Edad de Oro* y en las cartas que justifican la existencia de este periódico.

permitido, ya que el intelectual y del genio estaba prohibido. Sin embargo, esta representación “suma” inscribía una clase social y, por ende, una raza; dos puntos que irían en contra del presupuesto democratizador defendido por esta voz de autoridad, que indirectamente, los filtró en su escritura, ya que la lengua y lo simbólico están sobre cualquier creación y cuestionamiento (Derrida 1997, 201).

Es el dispositivo latente en la representación –en lo estético– que se lo ha cimentado como canónico y que actúa anacrónicamente a través de las “herencias” de los “amigos” del pasado, llegados a la “memoria” y de “memoria”, pues obedece a intereses de poder, superiores a los individuales y nacionales, que procuran la “comunidad” (Derrida 1998, 44, 98; Esposito 2011; 2012). Contra esto no pudo luchar el héroe José Martí y, aun, este mismo sistema se lo utiliza hoy para sus fines persuasivos y políticos como bien lo asevera Emilio Bejel, en su obra *José Martí images of memory and mourning* (2012 y ya había denotado Ottmar Ette en una obra anterior, pero de poca divulgación).

### **3.2. Exacerbación de un cuerpo seductor, perdición, tentación y desagrado: La mujer fatal**

La voz poética deja de cantar al amor como un sentimiento de unión heterosexual, que le sirve para aleccionar a los hombres y mujeres sobre la *educación sentimental*; en su madurez, su meta opta más por un deseo fraterno. El de los anhelos de Nación, donde la comunidad es el objetivo de vida y en la que puede promulgar su propio proyecto fundacional. Por lo tanto, en este momento se requiere procurar un *ethos* viril. Este concuerda con el promulgado por la tradición para los héroes o guerreros –y, luego, deviene en la de santo y mártir, donde el discurso *hagiográfico* es rastreable como lo expliqué en el capítulo primero. Esta diferencia de actitud en su comportamiento determina la intensidad con la cual adopta el estereotipo de la *femme fatale*, para inscribir a la mayoría de las configuraciones femeninas que no estaban de acuerdo con la imagen deseada y relacionada con la producción poética de estos lapsos (González Pérez 1987, 26).

Este presupuesto persuasivo sobre los *seres activos sociales*, ya estaba ponderado en la creencia estoica que se reactualiza con la relectura de la herencia grecolatina del ciudadano (Cerezo 2003, 712-24), que fue retomado en la Independencia y que también se deseó implementar con la Ilustración en países en camino de ser *modernos* como

España para un saneamiento de la moral del siglo XVIII, cuando las costumbres hacían de los súbditos susceptibles a lo hedonístico sobre lo patrio (Molina 2013, 349).

En este momento, entonces, la imagen de la Patria como una feminización en su estadio de sublimación, es decir, en la conversión de madre, es la única relevada para persuadir al hombre cívico, que deja los placeres por el deber –el bien común–; pues así rendían “el homenaje a la tierra y a la madre que va junto con el elogio de la fraternización, más precisamente de la democracia fraternal” (Derrida 1998, 114). En consecuencia, en la voz poética martiana comienza un apogeo del amor *storgé* y ágape, que perfila la tradición y edifica su ascetismo y altruismo (Guadarrama 2013).

Así, muchos de los escritores, políticos y demás sujetos de derecho de la época al igual que la voz lírica martiana optaron por abogar, consciente e inconscientemente, por los presupuestos del paradigma hegemónico masculino, para defender sus *sociedades fraternas* (Derrida 1998); por ello, recurrieron al estereotipo de las *femmes fatales* (Guerrero Espejo 2005, 17; Camacho 2019; 2006a, 233) para *desautorizar* la actitud de la mujer y para incidir en su configuración de pecadora, como se había propugnado en la tradición antigua y acentuada con los presupuestos judeocristianos (Cruz 1992; Jiménez 1999, 17-25; Cámara 1998).

Entonces, la imagen de la mujer real es resaltada como relacionada totalmente con la naturaleza –tanto la creada socialmente como la considerada como *lejana*–, lo material –sensual y carnal–. Por lo tanto, lo pecaminoso, en el borde, se convirtió en el otro, el oponente de la narrativa de ese proyecto cívico, el enemigo de la nación, pero “odiado en privado” (Derrida 1998, 57, 98, 109), siempre y cuando no siguiese con la imagen del “ángel del hogar”.

En consecuencia, era una lucha contra la invasión de la mujer moderna –la mujer “viril” mencionada en sus Crónicas (Guerrero Espejo 2005) o la “mujer hombruna” o “transgresora” (Bejel 2006; Camacho 2006a, 2001a)– que buscaba ser incluida en el mundo letrado y decidor, la cual no solo se veía dentro del papel de madre ni suscrita territorialmente solo al hogar. Era aquella que discutía su calidad de *complemento* (Fornet-Betancourt 2009) y que buscaba un sitio equitativo, no subsidiario a una *presencia*, que, en cambio, solo tenía la intención de asimilarla, igual a lo ideado para aquellos que no cumplían con esta eugenesia u homogenización y quedaban como ignorados, expulsados e inexistentes (Camacho 2013a; Derrida 1998), como lo analizaré en el próximo capítulo.

Por lo tanto, esta imagen de la *femme fatale* retoma en los escritores de la época la mayoría de características dadas canónicamente a Eva y a Magdalena en los libros de siglos anteriores y divulgados en la *educación sentimental* como generalizaciones (Jiménez 1999, 18). Entonces, ella está constituida, principalmente, por un cuerpo seductor y bello, que se convierte en un objeto tentador para el alma masculina. Su comportamiento está relacionado con su casi *ausencia* de alma, carencia divulgada desde el Medioevo; sin embargo, si se le adjudicaba un alma.<sup>165</sup> Esta era no “buena” ni “bella” solo una pecadora y *fea* (Guerrero Espejo 2005, 171).

Por lo que cuando esta se refleja en su cuerpo y en su moral es catalogada con una gama de cualidades negativas, imperdonables y condenables para lo considerado como característico de lo humano y que, generalmente, la acercaban a lo animalizado, monstruoso o diabólico (Dottin-Orsini 1996); argumentos que sirvieron desde antes del XIX para *marginarla* completamente. Esto se recalca, no en forma directa, sino en la tropología y en las escenografías, la violencia de la estética *logocéntrica*. Asimismo, se persuade gracias a la comparación constante con la similar perfecta, que era puesta como contrapunto para incidir, persuasivamente, por refracción, es decir, por el empleo de lo que no era y debería ser. Así, se pondera una rivalidad entre las mismas mujeres, donde su metonimia es el *ethos* bueno y malo; “ángel” y demonio; dicotomía que dividía la posibilidad de un conciliábulo femenino en contra del sistema vigente.

Por consiguiente, en muchas de las representaciones de las obras se prefirió esta opción, pero también se recurrió a la exageración de las características correspondientes a lo *libertino* o *mundano*, donde ella era puesta como la dueña –aunque es el mundo construido por y para los hombres– o “reina” y hace, de ellos, sus “víctimas”, porque ella era la “rompe corazones”, la “devoradora”, la “vampira” (Camacho 2019; 2006a; De Diego y Vázquez 2005, 119; Dottin-Orsini 1996, 227, 317, 347).

Entonces, el estereotipo creado recurría al insulto, para infundir un repudio, ya que ella representaba un perjuicio para los hombres. Ella era *la única* que empleaba el engaño –artimañas– o las artes seductoras –la prostituta–,<sup>166</sup> donde también se aludía a

---

<sup>165</sup> En el XI, la mujer no tenía alma.

<sup>166</sup> Este sentir de la voz poética justifica el rechazo y la asignación como enemiga, al punto de llegar al insulto velado o frontal al tacharla de *prostituta*. En este punto, esta profesión –creada para disfrute masculino– ya no es repudiada como un mal social que empobrece el alma femenina como lo hizo en dos poemas de juventud “Magdalena” y “Dos honras”, sino como una característica innata de la mujer, a la cual *gustosas* llegan desde el *nacimiento*, porque potencialmente son las que agreden y victimizan al hombre, por ello, en esta figuración de este momento, hay el uso de estas dos imágenes –Eva y Magdalena–, para que la empatía defienda al sujeto masculino.



ciertas ciencias sobrenaturales, adjudicadas a las brujas (Bourdieu 2000, 69; De Diego y Vázquez 2005, 68). Estas constantes heredadas de siglos atrás perdurarían en los escritores decimonónicos y también en la percepción martiana como lector-productor del XIX, con todas las contradicciones de ese sistema *logofalocéntrico*. Por lo tanto, estas también se reflejan en las elecciones y metonimias eternizadas en su poesía como lo analizaré a continuación.

Así, la configuración de esta imagen está presente desde sus poesías escritas en España; sin embargo, debo denotar que aquí tiene una aparición velada, donde se alude a su corporeidad seductora, pero no deseada por la voz poética, que, para sí, pondera un carácter compasivo y “protector” (Bourdieu 2000, 77; De Diego y Lydia Vázquez 2005, 283). A este lo relaciono con el *ethos* del héroe defensor del débil y lo afeminado –como lo analicé en el poema “Dos honras”–, en la que prima el amor provenzal y su garante de héroe, ya analizado arriba.

Mas, la he ubicado en este acápite porque detalla el cuerpo y el comportamiento, que ya estaba en la tradición estética y que heredó el creador del XIX. Según este criterio, estaba más relacionado con la esencia femenina, cuyo estereotipo la ubicaba más cerca de lo diabólico (Guerrero Espejo 2005, 171; Kramer [1486] 2020, 5439) y que, en parte, fue reactualizado por este garante poético. Incluso, luego, la exagera cuando impere el halo de repulsión (Dottin-Orsini 1996, 49), signado como canon para quienes sobrelleven una “guerra sexual” (Díaz Quiñonez 2003, 257) y elijan la simbología antes descrita. Esto es evidente en su poesía publicada (*Ismaelillo*, *Versos sencillos* y en dos inéditos divulgados con más hincapié: “Versos libres” y “Flores del destierro”); esta es la más citada por la crítica, que ha eternizado ciertos pasajes como los más representativos de una poética martiana que, en sí, defiende el sistema hegemónico de focalización masculina.

Por lo tanto, en esta voz del garate lírico, la imagen de la mujer fatal va de una descripción de su cuerpo bello y deseado a la conversión de este en *feo*, donde el comportamiento negativo es lo que determina ese deterioro y la repulsión con la que se la describe. Aquí se recurre a la animalización y a todos los estereotipos que la enmarcan dentro de ese cuadro misógino relevado por este arquetipo. Según Jorge Camacho, “Isla Famosa” es un ejemplo de ese universo que ciega y devora al hombre donde ellas son las “venus negras” y ellos son los “galanes blancos”, un mundo de orgía que tienta al yo poético que lucha por guardarse puro (2006a, 88).

Vale leer esa interpretación de este poema que devela la optación por la imaginería infernal en lo relacionado a la mujer, donde incluso se une lo pagano de “venus” con lo cromático “negro” con toda esa carga negativa del otro binario, concebido como en el borde y justificable inconscientemente el odio o exterminio. Son rasgos de la iconocidad cristiana que se ha borrado de las exégesis de este autor, por la defensa de un carácter revolucionario sin aristas ni contradicciones como lo asevera este mismo autor en otro texto (2013a).

Sin embargo, no lo he ubicado en el capítulo de los *feos*, porque el yo la utiliza para instruir tanto al hombre como a la misma mujer. Asimismo, la expulsión es simbólica, porque este otro está mencionado y no totalmente silenciado porque se defiende una cierta necesidad velada de su existencia, pues en sí es una creación de ellos y, potencialmente, es asimilable como *suplemento*, es el *amigo* odiado, según Derrida (1997; 1998, 109). A los otros, en cambio, había que silenciarlos, acallarlos, por eso, no se los incluía en lo literario, sino que se los borra, porque esa categoría de *feos*, quedaban como anomalías, los enemigos odiados –silenciados–.

### *En camino de perdición*

Así, la mujer fatal rastreable en los primeros poemas, donde el halo de insulto y repudio están velados, la pone en la escenografía del baile. En este marco, la voz del garante poético deja denotar lo hedonístico que condena al alma al silencio, a la perdición y alejamiento de la trascendencia. Estos están dentro de su poesía inédita y con una clasificación no perteneciente a poemario alguno, sino bajo la determinación de “Poesía dispersa”; sin embargo, comparten la misma trama y tema. Uno de ellos, incluso, es ubicado en el lugar de creación, España, y es en el cual leo un paralelismo de la voz del garante poético martiano con la figura del observador; es decir, usa el carácter de juzgar y aleccionar a los lectores.<sup>167</sup> Según mi investigación, este personaje español impostaba el poder de ver y de evaluar la realidad moral, que, escudado en la voz de la prensa, hacía

---

<sup>167</sup> En sí, este ojo crítico y *vigilante* inscribía los géneros sexuales aceptados; asimismo, dejaba cimentada una percepción sobre el cuerpo y actuar femenino, donde no se le permitía ser partícipe de este poder de mirar e incidir en la “opinión pública”, sin embargo, según Molina, hubo la presencia de una mujer, que con ese mismo *ethos* de *Pensadora*, se propuso vestir las críticas encomiosas en contra del sexo femenino, para lo cual se hizo nombrar como la pensadora Gaditana para sus publicaciones y encarnaba a Beatriz Cienfuegos, quien desde este puesto, tanto por el poder de testificar como de inquirir sobre las costumbres, refutó “pioneramente” (357) una *naturalización* injusta. De otros casos no se dice mucho en la historia de la literatura; más vale ha habido *cierto* ocultamiento por su acción transgresora.

suyos los argumentos de ética y eugenesia para, desde el anonimato, dictar sentencia y volver a las tradiciones (Molina 2013, 347), como ya lo introduje en el capítulo primero y lo ampliaré en el último.

Entonces, detengámonos en el poema “Fragmento”, el que comienza con el verso “¡A bailar!, a bailar!” (266), que en forma de estribillo se reitera en el texto, para denotar la euforia, que embriaga a la multitud. Para el estudioso Camacho (2006a) no ha quedado desapercibida esa idea martiana de concebir la fiesta como un espacio-tiempo de libertinaje y develador de las esencias. Así, reconocemos que, desde una invisible *cámara* oscura, la voz poética se *esconde* para ser testigo de lo que realizan los seres humanos en este evento. En este poema, que aparentemente describe el placer vivido por hombre y mujer: “cuerpos sin alma”, enfoca más una incidencia en el actuar femenino, ya que ella es la “hija del amor” y “del placer”. Para ello, opta por la recurrencia de los ropajes que determina la designación sexual (Jiménez 1999, 62); metaforización que la voz martiana utiliza para cosificar a la mujer tanto a la de “ángel del hogar” como a la “mujer fatal”.

Así, escuchamos una increpación: “Verdad que a veces algún alma cae / y al santo hogar inmaculado trae / un miserable corazón de *roca*, / u oscuras manchas de negruzco lodo / en el virgíneo manto;”. Aquí “manto” alude a ese cuerpo que era puro y que, gracias a un desliz, ha llevado una mancha “negra” al hogar. Incluso, la voz poética recalca, lo del color con el sustantivo “lodo”, que no solo connota una textura repulsiva, pegajosa, evidente y difícil de sacar; sino que se incluye una sensación odorífica de desagrado. Además, si nos enfocamos en los adjetivos usados para “corazón” estos tienen una doble significación negativa, que conlleva lo moral: “miserable” y psicológico: “roca” o “hielo”, metonimia que por tradición se ha usado para designar a la falta de sensibilidad en la mujer (Dottin-Orsini 1996, 225).

En una estrofa siguiente, la voz poética se enfoca en resaltar la debilidad de ella para contener lo sensual, donde hay una pelea entre la “inocencia” y el deseo, que designado como “ardor”, ha sido puesto como relativo *solo* a la mujer y que para esta imagen se conecta con lo cromático rojo, “el color rojo maléfico” (Dottin-Orsini 1996, 412) como lo signa este estereotipo, que como “mito erudito” (Bourdieu 2000, 19) ha sido eternizado. Entonces, la voz enunciativa continúa: “¡Baila, mujer! ¡Un hombre te comprime / con tembloroso abrazo y tu *inocencia* / en vano *el fuego de tu ardor reprime!* / ¡*Rojo* color enciende tus mejillas! / ¡*Mustia* la flor de tus cabellos cae!” (279-81). Así, se vuelve a resaltar la *naturaleza* lujuriosa de la mujer, tan propagada en los textos de la época y cuyo argumento, respaldado en la supuesta forma *innata* era otra invención del

sistema simbólico masculino. Aun, el mal cuando se relacionaba con el yo lírico parte de un “demonio” y no de su esencia. Por eso, al final, la voz poética releva su diferencia con los otros que “bailan” con otra acción “reír”.

Luego, esta sensualidad se vuelve en una *tentación* para la misma voz poética: aquí, el cabello *suelos* se vuelve en lo sensual que aviva los sentidos masculinos, incluso, la voz poética siente ese calor con los “brazos” que se le aproximan a la *frente* –lugar de la inteligencia y propia del letrado–, pero, con un suave gesto, los rechaza, pues, su yo solo es observador (“un sabueso” De Diego y Vázquez 2005, 259). Entonces, reflexiona sobre “la honra de una mujer” que rueda y, por eso, lamenta que se hayan perdido “las vírgenes del hogar”, porque en “ese confuso torbellino” del baile, se dejan dominar por el cuerpo; así, este es descrito con una carga de erotismo que “arrebata” a una focalización masculina, donde se ponderan “los labios rojos”, los “ojos” “lánguidos”, el pecho como “un nido de amor”.

En consecuencia, en este poema hay una disyuntiva entre la imagen erótica deseada y el gesto del asceta que se detiene, pero que no puede –quiere– todavía dejar de filtrar ese gusto masculino en las descripciones (Jiménez 1999, 69). Lo que debo recalcar es que, a pesar de ser una producción de juventud, la tropología es recurrente si se la compara con los poemas de madurez, donde lo que cambia es la *actitud* del garante poético. Esto confirma que ya la inscripción para el cuerpo de ellas estaba presente en el yo lírico, en especial, por su herencia textual, de donde se alimentaba literariamente y el cual refractaba la tradición española. Formas escriturarias que se asían al cuerpo humano para convertirlo en un cuerpo social (dispositivos de la Corona y del Imperio). Por ello, los autores de la época solo reactualizaban esa tropología, que, convertida en canónica, los subsumía. En resumen, ellos se “basaban en la literatura para hacer literatura”, como lo cité anteriormente (Camacho, 2001-2002, 353).

Igualmente, en el poema “Baile agitado”, un texto de su “Poesía dispersa”, el mismo *ojo observador* elucubra sobre lo sucedido a partir de los *restos* que encuentra de esa reunión, donde los objetos deben entenderse por ser complementos del escenario o como alegorías de los cuerpos femeninos: ya un pañuelo donde ve una honra perdida; ya una varilla de abanico, donde reconoce la acción de una “mano ardiente / de una celosa oprimida”; ya los encajes que son “alas caídas”, es decir, unas “honras perdidas”, que yacen como “sierpes muertas”; ya “copas” “turbias” y “vaciadas” con la idea de sin su esencia, su contenido moral. “¡Todo” [lo que queda son los] escombros / del honor de las mujeres!—” (402-3). Este tema, también encuentra eco en otros como en “Tórtola

blanca”, ya que “el poeta ante la escena erótica del baile agitado, donde se retuercen las “fieras humanas”, demuestra su ser puro e incorruptible; además, le da pie para increpar sobre la moral de los otros e instruir sobre “el mejoramiento humano” (Camacho 2006a, 40). Por eso,

Se entiende entonces por qué *Ismaelillo* se organiza alrededor de un fuerte *patrón patriarcal*, en el que la mujer y lo que ésta representa, queda abolido al tiempo que su escritura desplaza lo femenino-sensual a los lugares demoníacos como son la ciudad o el salón de baile. [...]. (184; énfasis añadido)

Para ser más persuasivo sobre la calidad de este cuerpo, como ya lo introduce anteriormente, la voz poética resalta la “belleza”, pero esta pasa de lo natural a lo “artificial”. Sin embargo, aún se filtra ese ojo masculino (Jiménez 1999, 72), con el poder-deseo de selección e inscripción y que hace un paneo sobre el cuerpo femenino. Lo que se refracta en el detalle con el cual son resaltadas las metonimias, que reconstruyen y pintan ese cuerpo, donde prevalece aquello que interesa tanto al sujeto-observador como al interlocutor ausente y anacrónico, pero siempre de género masculino, donde intercala su deseo y erotismo: la hermosura y la belleza físicas. Es lo que ha signado Madeline Cámara como “el intenso voyerismo” de este autor (1998, 149): “[...] / Yo quiero vivir, yo quiero / *ver a una mujer hermosa*. / [...] / Brilla su negro *caballo* / como un sable de Damasco. // [...] //Y los *labioscolorados*, / y la *cara de barniz*” ([1891], 193-4).

En estos fragmentos de cuartetas de rima abrazada que he incluido, aparece la belleza física exaltada, sobre todo lo que rodea la cara, donde la lectura se determina solo por la descripción del cuerpo con la palabra. Sin embargo, con los dos versos que he citado al final, aparece aquello que determina a qué belleza se refiere, pues alude al maquillaje; es decir, la artificialidad creada para remarcar la sensualidad y su papel de objeto deseado, direccionado hacia un ojo masculino: “labios colorados” y “cara de barniz”.

Asimismo, para ponderar lo sensual y sexual de este cuerpo-objeto, la voz poética hace uso de lo sensual que deviene en lo *natural* para ella. Por eso, se pone hincapié en la descripción de los lugares exógenos considerados como activadores de la pasión (Jiménez 1999, 69): “Como *mujer* que, en *ademán de sueño*, / los *senos recios* adelante echando / los *brazos* tiende al *amador tardío*” (247). Igualmente, poco a poco, aparece un sujeto del enunciado en “yo”, el posible Amado o Amante, que recibe visual y

tentadoramente ese cuerpo, entonces escuchamos: “Porque a mis ojos los *fragantes brazos* / en *armónico gesto* alzó *Pomona*” (107).<sup>168</sup>

En el poema “Bailarina” –publicado–, aún con la mirada de deseo masculino, pero ya con un prejuicio filtrado, resalta sus metonimias de sensualidad “divina” (Jiménez 1999, 74): “oreja”, donde lo cromático de “carmesí”, revela toda su aura de conquistadora y “traidora”, pues ese *ethos* se centra en su mirada oscura, acentuada con el sema de su nacionalidad: “Mujer: bailarina / ya llega la bailarina: / *Soberbia* y *pálida* llega: / ¿Cómo dicen que es gallega? / Pues dicen mal: es divina. // Lleva un sombrero torero / Y una *capa carmesí*: / ¡Lo mismo que un alelí // Que se pusiese un sombrero! / se ve, de paso, la ceja, / *ceja de mora traidora*: / Y la *mirada de mora*: / Y como *nieve la oreja*.” (180; énfasis añadido).

En este punto cuando la voz poética deja ese ojo masculino deseante para convertirlo en enjuiciador, hay dos símbolos martianos donde me detendré, porque transmutan de valoración en este momento: “copas” (Chevalier 2007, 338-9) y “cabellos”. Ya ambos habían sido empleados para caracterizar a *la mujer para amar* y que, por la adjetivación, estaban más próximos al ángel del hogar. Sin embargo, en este lugar, recurre a cambiar el atributo y el espacio, es decir, la escenografía. Elemento que analizaré detalladamente al final de este acápite.

### *Solo cuerpos*

Así, al referirse al primero “copas”, el yo lírico los convierte en cuerpos que dejan de ser ponderados por su belleza áurea, para devenir en solo cuerpos, más asidos a lo material y terreno. Igualmente, las adjetivaciones aluden a estados anímicos o características monstruosas o animalizadas. Entonces, encontramos poemas como “copa ciclópea” (107) o “copa envenenada” (407).

En uno de los poemas que tiene como escenografía la fiesta, la mujer solo está presente como imagen y el empleo de las metáforas y metonimias aluden a su presencia; aquí, se emplea el símbolo “copas” y su contenido –esencia del cuerpo, alma–, esta vez “vino” es sustituido por “champaña” (402): licor muy pocas veces empleado por esta voz poética. En este caso, su procedencia es importante, ya que en la época lo proveniente de

---

<sup>168</sup> En estos versos, incluso, hay un nombre propio que nos recuerda a la diosa, conocida por su multiplicidad de amores, porque es esa la focalización potenciada, la *logocéntrica*.

Francia era muy valorado, mas, este origen le sirvió a la voz poética para emprender una crítica a esa moda.

Cuando este símbolo es usado en un estadio emotivo más de alejamiento y contención de la voz poética, casi próximo al enjuiciador y de repulsión (Dottin-Orsini 1999, 50). Entonces, *copas* connota un deseo por objetivar o cosificar el cuerpo femenino para mostrarlo como algo que hay que evitar, en especial, cuando recurre a la narrativa de la *victimización* del hombre como lo analizaré abajo, desde el enfoque relevado para la mujer. Incluso, en este punto, el símbolo *copas*, se amplía a *pomas*. Es así como, cuando realiza los sintagmas nominales de esta clase de mujer acentúa la artificialidad y pondera que estos son usados como ardid para perder el alma masculina. Por lo tanto, las adjetivaciones como las comparaciones aluden a personajes históricos o de la tradición artística, histriónica o literaria que eran reconocidos como dentro de esta simbología. Además, recalca el halo sensual, así, inscribe la referencialidad específica que debe entenderse. Por ejemplo, recurre a Pomona (107), a Mesalina (239).

Cuando este símbolo ya designa a algo indeseable, entonces, escuchamos una carga negativa dada a “forma” y a “carne”: “Oh, ritmo de la carne, oh melodía, / ¡Oh licor vigorante, oh filtro dulce / de la *hechicera forma!* —¡no hay milagro / en el cuento de Lázaro, si Cristo<sup>169</sup> / llevó a su tumba una *mujer hermosa!*” (107-8). En esta estrofa, la mujer cosificada también lleva una adjetivación que estaba en el repertorio de este estereotipo y que llega de la tradición europea, cimentada en el Medioevo, gracias a la Inquisición y que recuerda a la determinación de bruja, que se dio a toda mujer que tenía conocimientos y saberes (Bourdieu 2000, 60; Kramer [1486] 2020),<sup>170</sup> algunas veces tachados de exotéricos o no tradicionales, en sí, que competían en lo científico. Aquí tenemos el atributo “hechicera”<sup>171</sup> que aunada con la de “forma”, constituyen un sintagma nominal que la representa. Mucho en la literatura se ha aludido a los poderes sobrenaturales de ella, cuya relación con el mito de la mujer fatal es una constante.

---

<sup>169</sup> En el último verso, incluso, se oye un cuestionamiento al personaje central bíblico, lo extraño es que el garante lírico siempre trató de imitarlo. Por la alusión de la mujer, que puede ser la muerte, pero, queda una sexualización que según la tradición judeocristiana se ha expulsado de la existencia de Jesús.

<sup>170</sup> Indirectamente está latente la disputa entre el saber no científico y el único que producía verdad o episteme. Tema que sigue en disputa y que en América sentenció a los saberes tradicionales o amerindios al silencio. Recordemos el juego que al respecto se da en la obra cervantina, cuando se alude a los saberes de Sancho (los populares, los proverbios) y el de Don Quijote, el letrado. Igualmente, se hizo esta contraposición en el texto *El Lazarillo de ciegos caminantes*, donde el conocimiento de los letrados alejados de los hechos fue ridiculizado frente al de la experiencia, que provenía de los que vivían en el continente y que estaban próximos a los acontecimientos (A'Lmea 2017).

<sup>171</sup> Cuando esta misma labor era efectuada por un hombre, era admirada y tenía sinónimos como Mago, sabio.

El mismo simbolismo lo encontramos en el autor nicaragüense, afamado por ser el creador del modernismo, Rubén Darío, entonces, aquí lo leemos en estos versos: “La andaluza *hechicera*, paloma arisca, / por ti irradia, se agita, vibra y se quiebra, / con el lánguido gesto de la odalisca / o las fascinaciones de la *culebra*.” (Darío, “Elogio a la seguidilla”, [poemas-del-alma.com/elogia-de-la-seguidilla.htm](http://poemas-del-alma.com/elogia-de-la-seguidilla.htm)), donde el “Yo” masculino hace uso de algunos de los términos que signan a este arquetipo: “lánguido gesto”, “fascinaciones de la *culebra*”. Rastreables en muchos de los escritores de la época, que tendían a retomar la tropología “decadentista” (González Pérez 1987, 39).

En resumen, este símbolo “carne” aparecerá algunas veces para definir a la mujer fatal, en especial, cuando sea la culpable de la caída del ser masculino; lo que había analizado como la “Victimización del hombre”, pero en este caso, desde la perspectiva atribuida a lo femenino, cuestión que lo había anticipado. Por ello, volveré a este en esa parte.

Ahora, en cuanto a cabellos, recordemos que es un elemento muy aludido en la tropología poética barroca, romántica y modernista para definir a la mujer, cuya sensualidad se determina si este está suelto o recogido, pues el signo de la coquetería, la virginidad o un indicador de la senectud (Glantz 2015). En yo del garante lírico martiano, esta parte del cuerpo a más de ser un elemento diferencial tanto de la procedencia como de la raza, es un activador de lo sensual y, aun, un punto de elogio de ese cuerpo-objeto amado: “El *cabello*, como un casco, / le corona el *rostrobello*:” ([1891], 193-4). Ha sido tal la obsesión de la voz martiana por esta metonimia femenina que no ha pasado desapercibida por la crítica (Jiménez 1999, 74-5).

Incluso, este empleo fue una opción recurrente en muchos de los escritores de la época y que, incluso, tiene resonancias bíblicas, a partir de la cual se le ha dado una carga negativa. Según, Margo Glantz, este autor muestra “deseo” de lo femenino valorado socialmente, por eso, lo feo en “La muñeca negra” es la ausencia de este elemento diferencial, que en esa época servía para refractar lo romántico que caía en el fetichismo y en el poder masculino que al soltarlo vestía y desnudaba el cuerpo femenino; este incluso, era fragmentado a través de las metonimias “verbalizadas”, que imponía y eternizaba el poeta masculino (367).

Por lo tanto, en la caracterización efectuada para la mujer fatal, este pasa de ser un “casco bello” a ser una trampa, como se había cimentado en la tradición desde los escritores barrocos españoles reactualizados por los románticos y, luego, por los



modernistas (Glantz 2015, 166, 290, 299).<sup>172</sup> Así, se vuelve en una “red” hace que de la mujer una araña, animalizaciones, como lo ha resaltado Jorge Camacho, cuando analiza este mismo poema (2006a, 201) que se vuelven más explícitas con el fin de persuadir con el temor y la repulsión: “Pasan, y muerden: los cabellos luengos / Echan, como una *red*: como un *juguete* / *la lánguida beldad ponen al labio* / *casto y febril* del amador que a un templo / con menos devoción que al cuerpo llega / de la mujer amada: ella, sin velos / *yace, y a su merced*; —él, *casto y mudo* / en la inflamada sombra alza dichoso / como un manto imperial de luz de aurora” (123). Nótese la alternancia visual que, a través, de la imagen se da tanto a él como a ella, incluso, la reiteración semántica.

Si nos centramos en esta parte, en la poética martiana los cabellos que más aparecen son los “rubios” y los “negros”. Los primeros, aquí abandonan lo claro iridiscente con un sema de puro que se lo había signado para el ángel del hogar, hacia una determinación social y geográfica no *amada*, es decir, la función cromática deviene de positiva a negativa, gracias al contexto poemático y tropológico. Con respecto al social, aquí, lo “rubio” se convierte en una característica que define el ser de esa portadora, donde es factible reconocer una costumbre discriminatoria dada a este color en algunos países y que tenía relación con lo ético-moral (Dottin-Orsini 1996, 411). Así, en el XVI, se obligaba a llevar el cabello o usar un pañuelo de ese color a las mujeres para inscribirlas como deshonradas y marginadas; diferentes a las “otras” que cumplían con la moralidad y que se les inculcaba cubrirse la cabeza en lugares públicos, por ello, llevaban la manta.

Asimismo, cuando se filtra un sesgo hacia lo geográfico, es decir, la procedencia foránea de ese color, el yo lírico emplea un cúmulo de imágenes que producen desagrado al tacto y al olfato por lo denso; incluso, se combina con el símbolo de “pomas”: “En *rubios caldos* y en *fragantes pomas*, / entre *mancebas* del astuto Norte”, (96).<sup>173</sup> Aquí, si notamos, aparece uno que no se convertiría en un *leitmotiv*, “caldos”, pero que en este verso es muy sugerente y produce una sensación de repudio, pues resalta el calor y la mezcla, que como lo había mencionado previo a la cita afectan la respiración por el vaho y procuran una sensación pegajosa, que une los cuerpos y sus humores. De igual manera, en este fragmento, al referirse al cuerpo femenino, la voz poética martiana recurre a dos imágenes donde la sinestesia imbrica el aroma, con “fragantes”, y lo visual de la forma,

---

<sup>172</sup> La variedad de la belleza como trampa también la voz lírica pone hincapié en el poema “Mujeres”: “Esta, es rubia: esa, oscura: aquella, extraña / mujer de ojos de mar y cejas negras: / y una cual palma egipcia alta y solemne / y otra como un canario gorjeadora.” (122).

<sup>173</sup> Resuena esta otra imagen de una de sus escenas norteamericanas: “astutas caras de mujeres del Norte se asoman a balcones florentinos, a alféizares morunos, a *arcadas* románticas” (2012, 187).

“pomás”, pero, el aroma producido no es natural sino artificial, ya que, metonímicamente, las pomás contienen perfumes, aceites o ácidos. En este caso, lo sensorial nasal y por conexión gustativo están potenciados, pero no hacia un disfrute sino hacia una repulsión.

Entonces, en sí, en esta representación el *ethos* generalizado era la seducción; lo que deja traslucir al posible interlocutor, cuya focalización masculina es similar a la de la voz poética. Con estos versos se recalca lo de *pomás* como el cuerpo humano, en este caso, femenino, donde se potencia lo de *mancebas* –con la doble significación de “al servicio de” y “concubina”– y lo del olor, pero con el sintagma nominal anterior se da un sentido de artificialidad. Además, hay un marco espacial que da el color “rubio” *Norte*, donde no solo es la ciudad, sino que está en un determinado lugar que geográficamente se deduce, pues es la contraria a la de la voz poética –sur–. En ese sitio si consideramos el continente americano están los EEUU. Sin embargo, conocemos por los biógrafos de Martí, que él vivió mucho tiempo en ese país (Morán 2014; Camacho 2001a; Mañach 2015) y escribió desde allí; mas, en estos versos, recalca su ubicación como fuera de “las entrañas del monstruo” (Martí en Camacho 2006a, 20), para insistir en la diferencia entre unos y otros habitantes. Además, al ubicarse así se presenta más cercano a lo latinoamericano, donde es pondrable su empatía.

Ahora, en cuanto al tono oscuro, que en la voz martiana y en la época estaba asociado a lo “moro”, herencia de discriminación racial heredada del acervo español, que develaban los rastros diferenciales del Medioevo, cuando había esa dicotomía moro-cristiano, recurrencia geográfica presente en muchas líneas versales. Al respecto, muchos de los críticos de este autor cubano como Lina Jardines del Cueto, Ivan Schulman, Jorge Camacho, han aludido a su predilección por lo oriental, que no solo fue una característica adjudicada a José Martí, sino que fue un recurso modernista (2006a). Sin embargo, este tono de cabello es también el característico de *las mujeres del Sur* (Cámara 1998), a las cuales se las debía recuperar hacia su función de complemento, si se las alejaba moralmente de aquellas del Norte o de Europa, que con su carácter “marcial”, “viril” u “hombruno”, invadían los espacios masculinos (Camacho 2019).

Así declara en otro escrito:

¡Pero no he hallado en Nueva York mis dos ojos hermosos! Eso es una cosa rara, porque yo percibo rápidamente la belleza del cuerpo o del alma y le rindo a ambas repentina y vehemente admiración. Me prendo muy vigorosa-mente de una mente clara, de un generoso corazón, de ojos de honda y tierna mirada. He pasado muchas tardes radiantes de sol entre las calles Catorce y Veintitrés; he visitado, he conversado, he comido con mujeres americanas. He conocido damas serias, jóvenes muy alegres; ellas han traducido

mis versos; ellas han adornado el ojal de mi traje de etiqueta; hasta en una bulliciosa fiesta cordial, me coronaron con una bombonera, en forma de cabeza de pollo. Pero todavía estoy como un viudo inconsolable, en espera de la primera *fuerte emoción*. Educación y cortesía, aunque no de la *clase que gustamos en Europa*, es bastante común aquí; la belleza es un dote generalizado; la cultura se está extendiendo, *pero los gustos franceses invaden y penetran en el mundo elegante. ¿Pero dónde está la casta franqueza, la sabrosa languidez, las cariñosas miradas, la tierna dulzura y la suave gracia de nuestras mujeres del sur?*” (Martí en Guerrero Espejo 2005, pos. 2306; énfasis añadido).

En este punto, recordemos la predilección de la voz poética por las vestimentas como metonimias y alegorías de los portadores, aquí, tampoco deja de recurrir a ese recurso; por lo tanto, escuchamos “velo” y “manta” o “mantilla” para aludir al cabello. Además, si analizamos la génesis de esta prenda de vestir, la mantilla, esta fue creada para tapar a la mujer y hacerla apta para pisar sitios sagrados; es decir, era el objeto que la purificaba, pues evitaba que su belleza sea la distracción para los hombres que oraban. Incluso, esta tradición está vigente en Oriente hoy en día; asimismo, el tapar otras partes del cuerpo: brazos, piernas: metonimias reconocidas como sensuales. Por ello, su presencia antes era prohibida en estos sitios; hoy tienen un determinado horario. Entonces, debemos reconocer la connotación por la adjetivación que rodea al sustantivo en ese sintagma. Recordemos que, en este caso, el negro que puede ser una parte cromática también tiene una carga negativa, moral y, otra indirecta, racial.

Ahora, con sesgo de repudio y rechazo de este cuerpo seductor, la voz poética lo enfrenta en sus textos de madurez, donde es claro su deseo por aleccionar a los hombres, sus hermanos, entonces, pondera su *ethos* masculino deseado, donde lo loado era lo viril sobre lo carnal. Así, recurre a una narrativa persuasiva, donde ella lo victimiza. Entonces, la inscripción para esta mujer la convierte en la culpable de las fallas del hombre. Aquí, se prelude un paralelismo con la creencia bíblica. En consecuencia, la voz poética exagera el comportamiento negativo de ella y, a la vez, muestra el prejuicio que su proximidad causa; es decir, en este lugar, igualmente, recurre a lo signado en los aprendizajes del decadentismo literario (González Pérez 1987), con el fin de lograr una catarsis y persuasión en los lectores masculinos, a los cuales arenga para hacerlos partícipes de su proyecto fundacional de Nación.

Entonces, con un cambio en el tono de la voz poética al presentado en el poema “Fragmento”, donde usa una contraposición en la descripción del cuerpo y esencia femenina y en la del alma masculina, tenemos el poema divulgado “Mujeres” (123-5), donde la voz poética explicita, con un punto de observación-narrador-cronista, lo que son las mujeres y sus intereses, así con esa generalidad –estereotipo–. En consecuencia,

describe esos cuerpos hermosos –no evita el uso de “copas” y “vasos”–, pero ya no con la intención de alagarlos, sino de demostrar que son “trampas”, cuyo “ardiente ardor reserve al universo”, pues es tan grande que no lo colmaría. Aun, la tropología de lo aéreo que en la configuración del “ángel del hogar” era una característica del alma pura, aquí, es puesta con un sesgo negativo, incluso, el símbolo de “pájaros” es cambiado. Así como copas contienen un “vino satánico”, que embriaga pero que no produce ningún beneficio, sino que las lleva al peor de los destinos.

En este momento, la voz lírica se vuelve enjuiciadora y anticipa lo que les espera, es decir, prelude lo que sufrirán las mujeres en el infierno: “Mañana / el vaso sin ventura que lo tuvo / cual comido de hienas, y espantosa / lava mordente se verá quemado” (123).

Luego, se vuelve en aleccionador –maestro y apóstol– para los hombres y les advierte para que no caigan en ese mal, por ello, dice: “Sépallo el mozo, así sonríen / cuantos nobles y crédulos buscaron / el sol eterno en la belleza humana”. Entonces, lo que les aconseja es sumirse en la predilección de la “Naturaleza”. Sin embargo, si reflexionamos más en su metafORIZACIÓN empleada en esta alusión, esta lleva las mismas de la mujer fatal: “Abrazos *deleitosos, hibleos*<sup>174</sup> besos / a sus *amantes* pródiga *regala*”. (énfasis añadido).<sup>175</sup> Por lo tanto, jamás el hombre debe “en sus manos sin honra, a las sensuales / bestias del pecho el corazón ofrece; / a los pies de la esclava vencedora: el hombre yace, deshonorado, muerto” (125).

Nótese los atributos empleados para referirse a la mujer: “bestias”, “esclava vencedora”, estos son los mismos que han estado en la tradición de la *estética logocéntrica* y naturalizados desde antes del XIX, en la simbología masculina, y que en esta voz de autoridad resuenan atemporalmente. Es decir, aquí, el varón es puesto como un engañado, que cae inocentemente por ser un “ara augusta”; una víctima “casta”, mientras, ella adquiere un *aura* monstruosa. Esta misma generalización hacia las mujeres, la repite cuando adjetiva este sustantivo “mujeres frívolas (421), “las mujeres: Todas, todas curiosas, *presumidas*, se acercan, *atraídas* por el *brillo*” (489). Resuenan con similar argumento, las palabras de un contemporáneo, Schopenhauer:

Las mujeres, que, debido a la debilidad de su entendimiento, son mucho menos aptas que los hombres para comprender *principios* generales, atenerse a ellos y adoptarlos como pauta, también les van a la zaga, por lo general, en la virtud de la justicia, y, por

<sup>174</sup> Proveniente de Sicilia, antiguamente, conocida como Hibla, famosa por su producción de miel.

<sup>175</sup> Revisar el acápite de la feminización, donde cumple de doble monstruoso.

consiguiente, también en honestidad y escrupulosidad; de ahí que la injusticia y la falsedad sean sus vicios más habituales, y las mentiras, su verdadero elemento. [...]. (2011, 105).

Bajo esta misma inscripción, está este otro poema de versos endecasílabos. Aquí, la voz poética arenga a los interlocutores sobre lo que es el “amor de mujer” para el alma “astral” masculina: una *turbación*. Por consiguiente, explota esta imagen con versos que ponen hincapié en la corporeidad (metonimia, “carne” a la que ya aludí) y su estado libidinoso y ambicioso. Por ello, recalca lo de “las enjoya o estremece echadas”, donde no es arbitrario conectarlo con el comercio del cuerpo (Camacho 2019, 83-5).

Entonces, el “yo” defiende otra clase de amor, para “no comer de esa carne”,<sup>176</sup> aunque, indirectamente pone al hombre como caníbal *-feo-*, para persuadirlo *-catarsis-*: “No de vulgar amor: estos amores / *envenenan y ofuscan*: no es hermosa / *la fruta en la mujer, sino la estrella*. / La tierra ha de ser luz, y todo vivo / debe en torno de sí dar *lumbre de astro*. / ¡*Oh, estas damas de muestra! oh, estas copas / de carne! ¡oh, estas siervas, ante el dueño / que las enjoya o estremece echadas!* // ¡Te digo, oh verso, que *los dientes duelen / de comer de esta carne!* Es de inefable / amor del que yo muero, —del muy dulce / menester de llevar, como se lleva / un niño tierno en las cuidosas manos, / cuanto de bello y triste ven mis ojos.” (98; énfasis añadido). Aquí, aun, el amor filial es superior al erótico (Ette 1994).

Así, con el argumento de que la mujer es la culpable de la perdición del hombre, el garante lírico crea la imagen de ella y la contrapone a la del hombre-bueno. Entonces, no es de extrañar que, en sus poemarios publicados, recurra a nominarla con el sustantivo bíblico de Eva (Cámara 1998). Por consiguiente, el uso de esta generalización no solo quita individualidad a la imagen, sino que, consciente e inconscientemente, sesga al lector hacia el recuerdo de esa tradición y la ubicación que se le ha dado ahí: ser la culpable del pecado original y la de la cognición de la muerte, luego, la expulsión del Paraíso; una *fama* elaborada desde ellos para justificar su repudio (Dottin-Orsini 1996; Jiménez 1999).

En consecuencia, cuando hace uso del genérico “Eva”, hay una relevancia del comportamiento negativo, que acompaña al cuerpo hermoso, que, por esa actitud, desvanece cualquier característica de bello, por lo tanto, la voz poética pone hincapié en sus actos que perjudican al hombre y lo victimizan, como lo había analizado en el capítulo primero. En esta falacia creada por la simbología masculina, toda mujer es Eva; toda Eva es culpable.

---

<sup>176</sup> En esta metáfora, está explícita la relación entre el comer y el amor.

Por ello, escuchamos en los versos martianos: “Mujer: *Eva / es rubia: el cabello suelto / da más luz al ojo moro: / voy, desde entonces, envuelto / en un torbellino de oro. // La abeja estival que zumba / más ágil por la flor nueva, / no dice, como antes, «tumba»:* / «Eva» dice: todo es «Eva»” ([1891], 184). Aquí se juega con la palabra “tumba” que, a la vez, es una metáfora verbal asociada con “caer”, donde la acción activa está en ella, y donde el *pasivo* cae no solo de manera real, sino ética y moralmente. Por ello, la misma voz poética lo ha resaltado como un guiño para el lector. Asimismo, como metáfora de sustantivo, alude a la tumba, es decir, a la metonimia de la muerte, cuyo castigo fue el que recibieron, en el Edén, los dos pecadores en el Génesis.

Incluso, si nos centramos en la configuración de Eva en este poema, hay el uso del adjetivo “moro” –ya antes explicado–, utilizado como atributo para “ojo”, donde se recalca lo de mezcla racial ibérica, pues persiste un juego semántico-cromático de los ojos (oscuro) con el cabello o la manta (claro), resalta la sensualidad; asimismo, en otros casos, emplea el gentilicio “andaluz” para referirse a esa misma procedencia española (Camacho 2006a).

En cuanto a esta hipotextualidad bíblica, esta no es una exclusividad martiana, es rastreable en muchos de los escritores antes y después del XIX (Camacho 2006a; Cámara 1994; Jiménez 1999). Lo que no ha cambiado es la carga semántica de la primera pecadora y el origen del pecado; signo que también se extiende a otros personajes femeninos de la tradición judeo-cristiana como Salomé, Magdalena, Aghar, del cual se libra la Virgen María, porque cumple con ser el parangón para el “ángel del hogar”, al igual que toda mujer que es asignada de santa –y *ha ascendido* a ese sitio–. Así, lo podemos escuchar en Rubén Darío, que, por ejemplo, la rememora con esa carga negativa en el poema titulado “Alaba los ojos negros de Julia”: “¿Eva es rubia?”, donde, aun, usa la misma estructura sintáctica del verso martiano, solo con la variante de la intención comunicativa.

Igual, uso del genérico lo tenemos en el poema siguiente: “[...] // El alfiler de *Eva loca / es hecho del oro puro / que le sacó un hombre puro / del corazón de una roca. / Un pájaro tentador / le trajo en el pico ayer / un relumbrante alfiler / de pasta y de similar. // Eva se prendió al oscuro / talle el diamante embustero: / Y echó en el alfiletero / el alfiler de oro puro*” ([1891], 185). Pido su atención en la configuración del hombre en este fragmento, pues sirve de contrapunto para caracterizar las cualidades negativas de la mujer de “talle” “oscuro”, –por pecador–; pues, frente a dos pretendientes que se han sacrificado, el uno le ha dado un alfiler y el otro un diamante, ella elige al último sin poner

atención al sacrificio de ellos. Entonces, se pone hincapié en la imagen superficial y en la traición, que son atributos que se han resaltado como únicos de la mujer (Arenal 2015).

Incluso, este antivalor de la traición está relacionado con el adulterio y con la deshonra tanto al marido como al hogar (Jiménez 1999, 18; Guerrero Espejo 2005, 171). Por ello, en otro poema de similar increpación escuchamos: “Solos los dos, mientras el *hombre* aspira / y *engaña la mujer*, mientras consume / la *virtud* su prisión agonizante, / solos, mi verso y yo, nos contemplamos.—” (250; énfasis añadido). Una reiteración también está en este verso: “¿Un recio Capitán, Francisco, llore? / ¿Que engaña Antonia? ¡*Antonia siempre engaña!*” (246; énfasis añadido).

Por consiguiente, estos estereotipos han sido socializados como *naturales* de la mujer, en detrimento de su yo, pues aquellos obedecían a un punto de vista, que no mostraba la otra versión ni a su autorrepresentación. Esas categorizaciones no tienen un género exclusivo, son cometidos por ambos; es una falla de los humanos. Sin embargo, este sesgo emotivo está explotado en todos los versos, donde se emplea este vocativo y que son de su poesía publicada, que es la más recordada.

En esta otra escena, incluso, el garante lírico juega con una ironía, donde no hay salida de ese ser seductor; por eso, en el último verso octosilábico, muestra el destino impertérrito, donde ella misma es su *consuelo*: “Mi amor del aire se azora; / Eva es *rubia*, *falsa es Eva*: / viene una nube y se lleva / mi amor que gime y que llora. // Se lleva mi amor que llora / esa nube que se va: / *Eva me ha sido traidora*: / ¡*Eva me consolará!*” ([1891], 186; énfasis añadido).

Esta misma idea y con un cambio de nombre, se reitera en los poemas que toman a “Agar” como protagonista, que también es un nombre bíblico de no tan loable sitial. Con ese mismo sentimiento negativo hacia el valor de la mujer, aun, con una agresión a su inteligencia, que ha sido el argumento para no dejar que entre en el mundo letrado, tenemos estos versos martianos: “En el extraño bazar / del amor, junto a la mar. / La perla triste y sin par. / Le tocó por suerte a Agar. // Agar, *de tanto tenerla* / *Al pecho, de tanto verla* / Agar, *llegó a aborrecerla*: / Majó, *tiró* al mar la perla. // Y cuando Agar, *venenosa* / *de inútil furia*, y *llorosa*, / pidió al mar la perla hermosa, / dijo la mar borrascosa: // «¿Qué hiciste, *torpe*, qué hiciste / de la perla que *tuviste?* / La majaste, me la diste: / Yo guardo la perla triste».” (197-8; énfasis añadido).

Si cambiamos la “perla”, por el corazón o el amor del hombre, entonces volvemos al relato adjudicado a la mujer fatal, donde ella desdeña el amor verdadero, hace del hombre su víctima y prefiere a otro u otros que le den gustos banales, económicos

(Camacho 2019; Arenal 2015). Es decir, que su cuerpo puede ser comprado, lo que la aproxima al arquetipo de la prostituta, usado para denigrar su autoestima dentro del paradigma de socialización *logocéntrico*, donde su cuerpo estaba representado y usado por los otros; recordemos el poema antes citado: “Hierro” (96). Además, “la mar”, aquí, aparentemente, feminizada no lo es, sino que se enviste de un *ethos* masculino enjuiciador. Es tal la obsesión por este tema que la voz poética replica este mismo relato por tres veces –intratextualidad o autoplagio–. Aun, está en el texto dedicado para la “educación” de los niños y niñas, *La edad de oro*, bajo el título de “La perla de la mora” (444).

Hay un momento cuando el yo lírico recalca el sitio más denigrante que le toca ejercer a la mujer, pero no por una situación social (Arenal, 2015), sino por uno moral-ético. En este caso, la voz poética retoma el símbolo “copas” en su versión ínfima “carne”, como signo del apogeo de lo pecaminoso y culposo. Recordemos que en su obra teatral *Adúltera*, emplea la misma nominación para cosificarla, pero para suavizarla –eufemismo– la traduce a la lengua alemana, *Fleisch*<sup>177</sup>. Entonces, tenemos los poemas que resaltan esta acción, que agrade la honra del hogar y del marido. En esta escenificación de esta falta en la mujer, la voz poética retoma la imagen bíblica del ajusticiamiento hebreo, donde se empalaba. Irónicamente, ese mismo acto, en el poema “Magdalena” (309), lo increpaba como no aceptable para el ser humano, ya que nadie es libre de pecar. En este otro momento, en cambio, toma partido por esa tradición.

Así, escuchamos este sesgo hacia la imagen de la mujer, donde se filtra un tono inquisidor que, incluso, emplea el insulto, donde resalta actos viles. Este poema es “Alfredo”, que, como hipertexto de la obra de Macbeth, recalca el mal accionar de algunas mujeres que el sujeto del enunciado ha conocido y que lo han hecho pecar, por ello, usa la anáfora «¡Mujer...!» y la nominación metonímica “carne”. Incluso, aquí, en este monólogo, la fuerza con la que el sujeto del enunciado insulta y repudia le hace usar términos ígneos para sí e hirientes para la otra, donde la tacha de “fango”, “fea”.

Aun, la maldice, ya que ella le ha hecho pecar, el peor acto: el adulterio, donde ella usa todos sus ardides para empañar su honra: “—«Tú, miserable, porque en ti avarientos / los ojos puse de codicia rojos, / *carne* pusiste, infame, en mis lamentos, / movible *carne* ante mis pobres ojos! /» ¿Pensaste vil en que yo vil te amara? / ¡*Aparta, fango*; mas de mí tan lejos, / que, *si yo fuera el Sol*, no te llegara / *ni la pálida luz de mis*

---

<sup>177</sup> Intención negativa, donde se trasluce “la valoración (ética) de las relaciones humanas;” (Ette 1994, 236).



*reflejos!*— // »Y tú, menguada; *miserable ovejilla* / que acudiste a mi impúdico reclamo, / y besaste diez veces mi mejilla, / y dijiste cien veces “¡yo te amo!”; // ...) / ¡Lejos de mí, la *oveja que cobarde / prodiga besos y corrompe labios!* / »Aquella, la alba virgen, la que muere / de ansia de amor, y morir más desea,<sup>178</sup> / ¿Qué busca? ¿qué me llama? ¿qué me quiere? / ¡No ha derecho *al amor la mujer fea!* // »La *ajena, la maldita, la casada,* / ¿Qué quiso en mí la miserable un día, / Allí en el goce impuro revolcada / donde el esposo mísero dormía? // »¡Horror, horror! ¡La mancha de aquel beso / que entre los labios me dejó *la fiera,* / Ha de quedar sobre mi labio impreso / como marca de *oprobio,* aunque me muera! // [...] // [...] / » ¡Y, yo dormido, a sacudirme el dueño / vendrá, con la casada de la mano, / y se revolcará sobre mi sueño, / como sobre él me *revolqué inhumano!*»— // »*Beso me disteis del amor proscrito / que en fango traigo sobre el alma impreso:*” (323-9).

La persuasión hacia sus hermanos y amigos queda explícita cuando, el yo lírico muestra cómo queda el cuerpo del hombre luego de haber cedido a este amor y a esta mujer; entonces, escuchamos estos versos, donde, pone hincapié en lo desagradable y fea que es la mujer. Con esta trama recuerda a las novelas románticas como *La dama de las camelias*, que igualmente retomaban la victimización del hombre por una mujer tachada de libertina, como ya lo había introducido en el capítulo primero. Cualidad que incluso le da al “mundo”, donde no solo le cambia de género, sino que lo compara con un personaje cuya fama está relacionada con la profesión más denigrante que puede darse a una mujer en las sociedades *logofalocéntricas*: “Se sufre de gozar: *como una mancha / queda en el cuerpo el beso victorioso / de la mujer astuta:* triste y vano / es el aplauso con que el hombre premia /al que lo halaga o doma: y *cuando el mundo, / cual Mesalina* de gozar cansada, / *revela su fealdad,* el alma en fuga / crece y luce al volar, abre el espanto / claridades magníficas, el gozo alma, —y el dolor la eleva! / Hoy es Marzo, dolor ¡y Abril mañana!” (239; énfasis añadido).

De igual modo, el *ethos* de la traicionera, que ya no solo engaña, sino que llega a asesinar —metafóricamente, pues agrede su alma, lo más valioso— al hombre se canta en otro poema, donde ella es remplazada por los accesorios (metonimias) diferenciales de las mujeres (Dottin-Orsini 1996, 311, 349). Estos le sirven tanto para “clavarle el corazón” como para “amortajarlo”. Esta hipérbole del sentir amoroso estaba asentada en el imaginario estético y se lo reiteraba como *verdad* en el resto de discursos. Entonces

---

<sup>178</sup> Aquí la mujer prefiere la muerte como en el amor provenzal que tanto añoraba la voz martiana. Como lo aludí en ese acápite.

dice: “Por qué no acaba todo, ora que puedes / *amortajar mi cuerpo venturoso* / con tu mantilla, pálida andaluza!— / No me avergüenzo, no, de que me encuentren / *clavado el corazón con tu peineta!*” (134; énfasis añadido).

Si nos fijamos en la representación del hombre, investida en la voz del garante poético es aquel del sumiso enamorado que, ante la Amada del amor provenzal, se siente regenerado: “Y a tus manos tendidas me abalanzo / [...] a un cesto de frutas un sediento / *el ave amorosa a su polluelo*” (134; énfasis añadido). Incluso cambia la función a lo fraternal: relación madre-hijo. Juego que se ha dado mucho en la literatura, donde el amante se vuelve hijo (Camacho 2006a), y donde yo leo una alusión velada al incesto. Filtraciones inconscientes en muchos textos literarios donde aquello prohibido aparece y, por lo tanto, merece una investigación particular.

En resumen, en esta configuración de esta imagen, la mujer cumple un papel generalizado contrario al histórico, pues se la presenta como la que infringe dolor en el hombre. Entonces, en esta narrativa, al él (Adán) solo le toca dar “*el pecho*” para que ella (Eva) se lo *hiera* ([1891], 195); pues su papel es el de ser puro y diáfano, pero que es corrompido y seducido por la *femme fatale*, que, en sí, es “*aquella que lo ha matado*” ([1891], 168; énfasis añadido). Es decir, el garante lírico toma partido por ellos, es lo que se denomina “complicidad masculina”, relativo al aprendizaje y socialización de una cultura androcéntrica, “masculinidad hegemónica” (Bourdieu 2000; Derrida 1998), vigente en el legado Colonial y occidental que se usaba en el XIX.

Ahora, para intensificar ese comportamiento perjudicial de la *femme fatale*, la voz poética reactualiza otros estereotipos asignados a ella y relacionados con la acción de comer o beber –canibalismo, según Carlos Jáuregui–; es decir, con la alimentación, cuya incidencia en algunas voces poéticas es la asociación preferida. Ya que, el amor –y lo erótico– emplean esta metáfora, muy constante en la literatura y en la vida cotidiana (Jáuregui 2002, 59). Con esta escenificación es factible analizar una política, donde se da un ejercicio de poder, es decir una economía, pues a través de este se muestra un sujeto activo que come y otro, pasivo, que –o partes de este– es comido o fragmentado.

Entonces, en la tropología asignada a la mujer fatal está la acción de devorar y chupar –succionar-esquilmar– la sangre: lo vampírico,<sup>179</sup> como lo había aludido en el acápite de las metaforizaciones (Dottin-Orsini 1986, 349). Aunque, debo anotar que estas asociaciones también están en los *feos*, en especial, en el traidor de la Patria como lo

---

<sup>179</sup> Similar temática encontramos en varios poemas, en especial, en “Amor de ciudad grande”, donde la acción de deglutir y lo vampírico hacen de los humanos alimento de sus propios congéneres.

analizaré en el capítulo tercero. Igualmente, emplea la designación de bruja y su gama paradigmática como estaba en la estética *logocéntrica* (Bourdieu 2000, 69). Entonces escuchamos estos versos, donde el garante lírico presta su voz a un amigo muerto (Derrida 1998), recurso que fue muy empleado en la poesía para fundamentar aún más su credibilidad como era lo utilizado por muchos de los místicos de la Edad de Oro de España, entre ellos San Juan de la Cruz, escritores que admiraba tanto el lector Martí (Camacho 2006a, 64; Morales 1994; Jiménez 1999): “«Hay una *loca* más *fiera*» / «Que el corazón *infeliz*: / «*La que le chupó la sangre*» / «*Y se echó luego a reír*»” ([1891], 177).

En estos otros versos, la mordida vuelve a ser la acción femenina, aquí, aun, esta metonimia, la boca, ya no es el lugar sensual para el beso, sino que se convierte en un arma destructora de la integridad –la existencia– masculina. Hay una opción aconsejada por la voz poética, el alejamiento para no “empañar su vida”, pues el “mal” es la “mujer” y el hombre, aunque sufra no debe usar ese mismo recurso de hablar contra ella, como también lo había resaltado cuando me dediqué a la construcción masculina. Pero, con la representación de los primeros versos ya lo hace: “¿De mujer? Pues puede ser / que mueras de su mordida; / pero no empañes<sup>180</sup> tu vida / diciendo mal de mujer!” ([1891], 196).

En cuanto a las pocas referencias efectuadas al alma de la mujer fatal, el yo lírico martiano opta por darle atributos negativos, reflejo de acciones que desea poner en relieve que le dan un comportamiento “cruel” y malévolo; para ello recurre a elementos que la ubican en lo rastrero, le dan un color negro y la asocia a los animales de ese reino oscuro –cromática que heredado de la antigüedad se relacionaba con lo malo o diabólico– (Camacho 2006a; 2001-2002). Igualmente, adquiere un sabor de “hiel” y están desde su nacimiento, por ello alude a “escarpines rosados”:<sup>181</sup> “¿Aquella?... Pues pon la *hiel* / del mundo entero en un haz, / y tállala en cuerpo, y haz / un alma entera de hiel! / ¿Ésta?... Pues esta *infeliz* / lleva escarpines rosados, / [...]. // El *alma lúgubre* grita: / «¡*Mujer, maldita mujer!*». / ¡No sé yo quién pueda ser / entre las dos la *maldita!*” (193-4). Incluso, en estas estrofas, se recurre a un juego de diálogos, donde el alma de la mujer se antropomorfiza y se separa para hablar con el cuerpo y discutir la intensidad de la maldad entre ambos.

---

<sup>180</sup> Este ejemplo también lo aludí para la victimización del hombre.

<sup>181</sup> La carga pragmática dada a este color como relativo a lo femenino se alude como aprendizaje social.

Igual que en el ángel del hogar, hay un espacio para la mención de los cuerpos muertos. Sin embargo, en este caso no es el momento alabado, que hizo de la *Mignon*, un ser anhelado y amado (Camacho 2006a, 174). Aquí, la necrofilia se transforma en un momento *reflexivo* para el sujeto masculino, que, frente a los cadáveres femeninos –no recién muertos, sino, ya en osamentas–, le permiten enjuiciar los actos impúdicos cometidos y que quedan visibles en aquellos restos.

Este *poder* de *juzgar* a las otras, gracias a sus características negativas, propagadas y reconocibles como el *ethos* femenino, vigente en el siglo XIX, tienen su máxima expresión en el poema “Homagno audaz” (126-31), cuyo neologismo fue una creación simbólica martiana que sintetizaba la suma sabiduría, relativo al viejo estudioso-filósofo y cuya génesis está en Prometeo, ¡ya referido en el poema “Las campanas! Su fúnebre sonido” (283), perteneciente a las primeras producciones de este autor. Según González Pérez (1983, 148), es similar a “la figura de ‘Proteo cívico’, [que] vino a representar las capacidades, al parecer ilimitadas, del saber humanístico”.

Así, en este largo poema de estrofas asimétricas y versos mayoritariamente de arte mayor como todos los de este poemario –*Versos libres*–, las mujeres –sus cadáveres– están en hilera y muestran a los interlocutores las características relevantes, que han tenido en vida, su esencia: su cuerpo, aparentemente bello<sup>182</sup>, de varios colores y tipos –razas–, perfumado, es mostrado por Homagno como una envoltura o un resto –asesinato metafórico que procura el derecho a desechar–.

De igual modo, el yo lírico pone hincapié en su interior y estas pruebas le sirven para demostrar deductivamente –uso de la razón– el *ethos* femenino, donde él le demuestra que son “llaves falsas”, son *feas* y que solo tienen “humo”; que son de “hacer muy fácilmente y [de] dura[r] poco”; que no hay “nada adentro”; las compara con un “duende negro: un cerdo” –alusiones a las malas artes difundidas por la Santa Inquisición relativo a las brujas y a los judíos (xenofobias de esa época)– y que también alude al deseo sexual en la simbología martiana (Ver el poema “Los celos, despiertan sierpes”, 519); ejemplificación que también la analicé desde la perspectiva de la masculinidad. Ellas solo muestran “la ña” –metonimia que significa la ambición–; que solo tienen “piedra” –leído como insensibles, ya que en esta forma de socialización sexista a la mujer era lo sensible, mientras al hombre era la razón–.

---

<sup>182</sup> La variedad de la belleza como trampa también la ejemplifica en el poema “Mujeres”: “Esta, es rubia: esa, oscura: aquella, extraña / mujer de ojos de mar y cejas negras: / y una cual palma egipcia alta y solemne / y otra como un canario gorjeadora.” (122).

No se escapa de esta imagen la relación con los accesorios, cuando dice que es un “¡[...] vasillo hueco, forrado en láminas de modas!” ni la animalización, cuando la compara con la “culebra”, acentuada con la acción de devorar. Incluso, aquí las representa como con “doble dentadura”, cuyos dientes están manchados de “sangre distinta”, donde se recalca los múltiples amantes y su *ethos* de devoradora. Además, debemos leer la carga persuasiva negativa al escoger el animal bíblico, sumo representante de la astucia y el engaño: el mal, la culebra. Luego, recalca la característica libidinosa al emplear la palabra “hamaca”, que alude al sitio del encuentro sexual donde, generalmente, se le ubicaba a la mujer fatal, en el imaginario creado sobre ella. Aunque lo *común* era usar *cama* o *lecho*, el garante lírico toma un objeto de las *tierras calientes*, que filtra su procedencia americana.

Así, todas estas “cáscaras” fueron desechadas por “Jóveno” y son presentadas en hileras como si fueran una colección; son los “restos” que a sus “treinta años” ha conocido y le han servido para aprender sobre el *ethos* femenino y poder “saber” cuál es la idónea para “guardar”. Este derecho a la experiencia, en la socialización masculina, ha sido exclusivo del hombre, que puede probar y comparar experimentar la sexualidad sin compromiso— (Bosch *et al.* 2013, 308). En sí, con esta alegoría se recurre a la diferencia en el aspecto amoroso, validada para hombres y mujeres. Allí, ellos tienen la libertad sexual, *naturalizada* como propia de su género, mientras a la mujer le era vedado ese aprendizaje, ya que estaba supeditada a ser educada para servir a los hombres y mantener las relaciones amorosas con “el máximo de los sacrificios para que dure, incluso si tuviese que perdonar” como una “monja” ante “la cruz de Jesús”, es decir, el “autosacrificio” (454; Bosch *et al.* 2013, 37; Camacho 2006a).

En cambio, esta libertad de elección en la mujer la sumía en la categoría de prostituta,<sup>183</sup> actitud relacionada con la mujer fatal y que le apartaba del mundo socialmente *normal*, donde su cuerpo era etiquetado como *no deseado* por los *cánones honorables* y se lo marcaba. Es decir, se aplicaba una *economía* sobre su físico —sobre su presencia— y se lo diferenciaba o disponía, según signos,<sup>184</sup> leyes permisible —jurídicas y de salubridad— por el bien de la *comunidad* (Esposito 2012). Entonces, ese derecho se filtra en estos versos abrazados endecasílabos y dodecasílabos: “¡Toma este hierro, —y a la moza infame / que oscureció mi espíritu soberbio / para vergüenza de mujeres frívolas / márcale bien la frente con el hierro!” (436).

<sup>183</sup> No hay en el vocabulario “hombrieriega”, pero sí “mujeriego”.

<sup>184</sup> No llevaban manta y se les pintaba el cabello de otro color.

Aun, se podía disponer de su vida, si leemos con atención la frase de Homagno: “¡mata, mata! / ¡Mata con el talón a esa culebra!”, hay un doble rasgo de violencia sobre el cuerpo de la mujer, como ya lo había mencionado en otro lado de esta investigación; pues primero se lo animaliza y luego se dispone de su vida. Esta actitud era constante en muchas formas y expresiones lingüísticas de esa época y las anteriores para referirse a este cuerpo (Dottin-Orsini 1996). Por ende, a sus representaciones; ya que con la justificación de la *eugenesia* moral y pública se respaldaba esta agresión a los seres humanos (Derrida 1998, 114; Esposito 2012, pos. 1920; 2011, 30, 77), considerados como los “otros”. Aquellos se los *categorizaba* como amenaza, *enemigos*. En esta tipología se ponían varios grupos, primero tachados de *anómalos* (Henderson 2018) y, luego, de indeseados o “feos”, para lo cual se exacerbaba las metonimias que se consideraban como despreciables y se les catalogaba dentro de una carga emotiva para persuadir a través de la repugnancia, el miedo o el temor que los aleja de la sociedad o “comunidad” (Esposito 2012, pos. 277).

Similar al poema “Homagno audaz”, incluso con alusión intratextual, está este otro, “Todo soy canas ya”, donde la voz poética reitera ese repudio por el actuar *femenino*; así recurre a generalizaciones del sistema simbólico androcéntrico, donde se ponía como verdad y se enseñaba que eran usadas por ellas para engañar a los hombres: la hermosura y lo superficial (“velos de carne”, “bestia en cueros”, “cesto de perlas” o “zafiro entre ópalos”), incluso, “genio sublime”,<sup>185</sup> pero todo esto solo es una trampa, un teatro (“tablado”, “máscara”), donde ella se vende como una mercancía; solo es “una piara de cerdos” (252).

Como había dicho a inicios de este capítulo, la imagen relativa a la mujer era la belleza de su cuerpo, que *naturalizada* como innata era su única característica, pues era su esencia valorada. Asimismo, su función de madre, que incluso, limpiaba al ser pecador, es decir, le daba un “alma”, la cual era más relacionada con una volitiva, ya que cumplía de la mujer fatal, a la cual se la alejaba, pero no se la eliminaba totalmente; seguía presente como un enemigo que ayuda a funcionar el sistema, o sea, al sujeto. Sin embargo, dentro de la cosmovisión martiana, hay ciertas mujeres que entran en la designación de feas. Estas eran las que perdían la belleza del cuerpo y del alma, el único atributo relacionado con su existencia. Estos casos se daban por causas internas y externas a este objeto. Por ejemplo, el no haberse realizado en su potencialidad o en su actitud de madres, el ser

---

<sup>185</sup> Con una carga negativa que analizaré en el capítulo tercero; este era una falta que la afeaba.

viejas, el estar obligadas a trabajar en labores fabriles o intentar invadir el espacio masculino letrado, abogando por una inteligencia.

Este accionar sumía a la mujer en la categoría de “fea”, no mujer o “mujer viril” como se filtra en la prosa de las Crónicas (Guerrero Espejo 2005, 140; Camacho 2001), cuestión que sirve de justificación para defender un discurso de violencia de género en el XXI, ya que se defiende como vigentes los presupuesto de ciertas voces de autoridad, de cuyos palabras se sirve el sistema para eternizar o naturalizar comportamientos para determinados partícipes sociales, invisibilizándolos y silenciándolos por costumbre. Eso ocurre con los críticos, ideólogos y políticos que *celebran* a los héroes del pasado, pues coadyuvan con estos ideales y subsumen a la otredad. El evaluar estas acciones y reconocer a quiénes perjudica la historia no es “juzgar” el pasado, sino denotar quiénes del presente se hacen partícipes y se benefician de ese pasado. Es decir, quieren legar la subsistencia de anacronismos.

En cuanto a la asignación de “feos”, la analizaré en el capítulo tercero, cuando interprete a quiénes entran en este conjunto de silenciados, que para el XIX no merecían ni siquiera un espacio en la palabra, en el mundo ideal y, menos, en la historia. Ellos eran los olvidados, aunque, socialmente, estuvieron allí; en la literatura y en el arte se los invisibilizó –negar su presencia– como ocurrió con las fotografías donde aparecían los indígenas, en las cuales se los “eliminó” de la placa o se los retocó con otra fisonomía “más normalizada”. Una evidencia de ello la tenemos en las fotos de José Domingo Laso, en una toma de la Alameda en la ciudad de Quito, ya que esa era la idea de eugenesia o purificación social (A’Lmea nov. 2017).

### 3.2.1. Escenografía y marcos espacio-temporales

La *femme fatale* siempre tiene una ubicación temporal que es la noche y para referirse a ella se acude a formas cromáticas relacionadas con este paradigma, como oscuro, negro, lúgubre. Asimismo, juega con la carga moral y ética dada a ese color en el sistema *logocéntrico*, donde en la relación binaria, le toca el lugar de subalternidad o de negatividad.<sup>186</sup>

En cuanto al lugar, el sitio para el pecado está en la ciudad, donde “la multitud” de seres humanos se mezclan como “caldos” (96); entonces, la escenografía, que le da a

---

<sup>186</sup> La división de los espacios según la carga moral está aludida en la obra de Jorge Camacho que me ha servido para cotejar e indagar más sobre la obra martiana.

este tipo de imagen, tiende hacia la utilización de este lugar; este por refracción también se relaciona con los colores rojos y su gama intensa. Así alude a un tópico de la época, la urbe como el centro de lo negativo, sin embargo, como heredero del humanismo y de la Ilustración, su percepción se plasma antagónicamente a lo largo de sus escritos. Eso refleja cómo un mismo motivo tenía una lectura positiva en la vida cotidiana, en este caso, la “ciudad” como el símbolo del progreso, la tecnología y modernidad cultural (Molloy 2012); y otra, en el arte, en cambio se añoraba lo que estaba fuera de ella, el campo como lo más cercano a lo idílico y lo paradisiaco con la carga semántica bíblica de retorno al Edén.

El poema donde es explícito la oposición entre la ciudad con diferentes comportamientos por el marco temporal: “antaño” y “hoy”, lo tenemos en “Amor de ciudad grande” (116), como ya lo habían remarcado estudiosos como González Echevarría o Jorge Camacho (2006a). Entonces, inicia con el plano de la ubicación temporal y espacial, donde el yo lírico se aleja y se eleva –toma su distancia– (Camacho 2019; 2013b, 9) para resaltar la “rapidez” de aquellos “tiempos”, y, a través de juicios y de la imagen de una “nave”, presenta al personaje, el “hombre” como generalidad, pero potencialmente puro, es decir, “alado”; entonces, cuando pondera el tema “del amor” erótico, recurre al *topoi* de la degustación del vino para hablar de ese sentimiento y contrarrestarlo con el de antaño. Así, plasma la macroestructura del relato para narrar y describir, a la vez que persuadir. Aunque, usa el símbolo de “vasos” y “copas” (Chevalier 2007, 338-9) para referirse a la mujer, es una de las pocas veces cuando la *femme fatale* y el hombre son victimizados a la par, ya que el amor de ese tiempo y lugar los “envilece” (225).

Lo que debo resaltar es que en este poema no –ni casi nunca en este género– hay una feminización del espacio de la ciudad. Sin embargo, pongo hincapié en la ironía en el sintagma nominal, “ciudad grande”, que es un eufemismo para referirse a los Estados Unidos; intento evidente del escritor de ese tiempo por presentar la moral de ese lugar y persuadir a los lectores de América hispánica. Similar técnica empleada en su función de cronista de prensa; cuestión que le acarreó ciertas amonestaciones de los editores de los periódicos para los cuales escribía. Incluso, la preferencia por el empleo de este marco espacial, con una referencia de carga geográfica negativa se lo puede leer en algunos versos, donde “el norte” se convierte en esa alusión a lo no deseado, como se lo realiza en el poema “Al buen Pedro”, donde las “pomas” “rubias” eran propias de ese espacio (96). Cargas que hacía enemigo a lo extranjero, como lo ampliaré en el capítulo siguiente.



Ahora, dentro de esta ciudad, hay una escenografía que provoca la pérdida de la vitalidad y los valores, y la proliferación de la mujer fatal, el baile o la fiesta. Aquí se compartía una relación tanto pública como privada. En este lugar se daban licencia a ciertos comportamientos que develaban las esencias y servía para socializar o hacer los contratos matrimoniales; pues el escrutinio de las miradas sobre los actos y los cuerpos servía para clasificar a las personas y, a la vez, controlar lo que, luego, se decía de ellas, creando así su imagen “popularizada” para todos los miembros (Molina 2013).

En consecuencia, en este lugar, se incluía o excluía por rango y moral; para la mujer, incluso, ya había un guion –etiqueta–. Entonces dejaba su pertenencia a lo familiar, para convertirse en solo público, donde se develaban las “buenas costumbres”, el pudor y el honor. Así, la mujer era catalogada según su actuar. Si su comportamiento era “escandaloso”, era tachada de “libertina” y perdía su honra pública. Como tal era marginada, vituperada y encasillada como lo evidencia el mismo yo lírico en esos poemas, donde como observador deja traslucir la forma de actuar del XIX. Mas, ese ataque se expandía a todos los miembros de esa comunidad y se la signaba con ese estereotipo, siendo que esos dos actos son propios de los humanos.

Como se había generalizado que la maldad y el pecado era la única potencialidad femenina, entonces, ella convertía este en su sitio, ya que era donde podía estar en contacto con varias personas para divertirse; también es el espacio donde se corrompía, porque se convertía en mercancía. Al respecto, Jorge Camacho ha publicado un análisis sobre la visión contradictoria del garante martiano sobre la tenencia o falencia de poder económico donde, entre otros temas, interpreta la cosificación de la mujer en ciertas crónicas y poemas; lo que devela la percepción del XIX en sumir a esta *subalterna* en el sitio de *bien de consumo* (2019).

Ahora, volvamos al baile; este evento social era más relativo a las clases aristocráticas y pudientes, sin embargo, más tarde se replicó –imitó– en las otras inferiores; pero con reminiscencias de aquella, con toda su escenografía. Similares marcos cumplimos hoy, ya que son parte de la *cortesía* establecida para ese tipo de eventos.

En sí, al baile, la voz poética dedica muchos poemas (Camacho 2006a), donde describe el proceder de cada actante, en especial, el de la mujer como la tentadora, como ya lo mencioné en párrafos anteriores con aquellos poemas que tienen ese motivo y que configuran la sensualidad de la mujer fatal, pues es el lugar donde devela toda su libertad –una a imagen y semejanza de la permitida por el mundo masculino–. Entonces, en la

fiesta, era cuando se develaba esta *esencia* –según ellos– y dejaba al descubierto a la mujer fatal.

Con el mismo sentido de perdición y de lugar de surgimiento de la mujer fatal o como el centro de los pecados es reiterado en Rubén Darío en el poema “la Gitanilla” y en el boliviano Antonio Díaz Villamil en su novela *La niña de sus ojos* (A’Lmea 2019a).

Así, en esta voz poética esta imagen cumplía con todos los rasgos dados a este arquetipo, generado por las sociedades fraternas, es decir, *logofalocéntricas*.

### 3.4. Las feminizaciones usadas en la poesía martiana: *el alma, la Patria, la poesía, la muerte*<sup>187</sup>

El antropomorfismo es una figura literaria que hace una mimesis de las cualidades sociales relativas a los seres humanos para ubicarlas en objetos, seres u abstracciones y, así, acercarlas, a la cognición que parte de la experiencia del cuerpo, entonces, poder hablar de lo espiritual. Este recurso fue aplicado a los dioses en la antigüedad; los griegos dieron muchas de estas a Zeus, Apolo y otros, para aproximarlos a los mortales, cuestión no aceptada por Sócrates ni Platón, que criticaron el empleo de la alegoría, por considerarlo un atentado a su divinización, que mermaría su función de mimesis elevada, *areté*, a la cual debían aspirar los héroes (Viñas Piquer 2000, 49).

Con estas consideraciones, la feminización es la adopción del *ethos* de la mujer – aprendizaje y naturalización social– para elementos no humanos. Sin embargo, como he argumentado en los acápites anteriores, esa supuesta esencia de la mujer, es una construcción social a partir de una focalización logocéntrica, que no tiene ninguna relación con lo ontológico de ella, sino que la cosifica, la relega a ser una parte, como se respalda en el mito bíblico, donde es representada como un ser “nacido de una costilla”: lo que la ha secundarizado; igual como lo ha sido la escritura para el habla, resaltado por Jacques Derrida con su *deconstrucción* del pensamiento metafísico (1967), al cual ha nominado como *logocentrismo*.

La voz poética martiana empleó la personificación de abstracciones y objetos que, en español, suelen tener el género femenino; así mostró su experiencia sobre ciertos signos y les dio una carga emotiva, por ello, les consolidó una corporeidad y un *ethos*

---

<sup>187</sup> Este acápite está publicado en *Interpretaciones literarias (lecturas desde la Mitad del Mundo)* (A’Lmea, 2019a), luego de ser electo para integrar la revista indexada *El jardín de los poetas* (2017).

(comportamiento). A través de ellos, edificó su percepción estética, donde recurrió a la escenografía de la pasión amorosa: imitó esta narrativa, en la que se seguían estereotipos de herencias anteriores, como del amor provenzal.

En consecuencia, la representación de lo *angelical* con su aposición de amada o dama, es dada a los sustantivos alma, noche, virtud, estrofa, poesía. En estas feminizaciones reencarnó la perfección de esta, por lo tanto, recurrió a las descripciones y metaforizaciones que usaban lo alado, lo frágil o suave, asimismo, les añadió lo cromático en la gama del blanco; todo lo relacionado con la comprensión de la pureza y lo virginal. Para la escenografía y los marcos, la ubicación preferida fueron los espacios etéreos y elevados, con predominio de la naturaleza y el universo, como la copa de los árboles y el cielo o el espacio sideral, como lo analicé en ese acápite.

### *El alma*

Cuando la voz poética martiana presenta *el alma* –una de las recurrencias más empleadas entre las feminizaciones–, le otorga un cuerpo *etéreo* y es puesta en una escenografía donde el poeta entabla un diálogo, que le sirve para reflexionar; similar a la *anagnórisis* griega, por ello, el yo es lo incidental. Entonces, cuando se dedica a su elemento más feminizado: el alma con la que *fraterniza* es la suya. Sin embargo, en esta imagen evocada, hay un dominio de la voz poética, donde como en una diégesis de narrador omnisciente –la del cronista– no le presta la voz, es decir, hay una sola focalización, característico de algunos textos *monológicos*, como era lo canónico en el XIX. Allí es reconocible la estética *logocéntrica* y las actualizaciones discursivas (poder). Así, él traduce su sentir y sus pensamientos, donde da sus juicios de valor sobre lo que es la vida para el poeta, una dividida entre dos mundos: lo material (“pan”) y lo espiritual (“vino”, “perfumes”). Este garante tiene esa cognición<sup>188</sup> –poder de la razón– casi *visionaria* (Camacho 2006a), por ello, hay el predominio del verbo “saber”: “Alma, que dulcemente te *consumes*, / y en esta *muerte* ves sabrosa suerte, / [...] / Hay que ganar el pan y hacer el vino.— // Ya sé que vas *sangrando* y malherida, / y a cada gota de tu *sangre* brota / una *cruz de jacinto florecida*. // Ya sé que a cada *noche* *alzas el vuelo* / a las *estrellas* y que bajas de ellas / con un *dolor* tan grande como el *cielo*. / Morir es un deleite:

---

<sup>188</sup> Revisar el acápite de la autoinscripción de intelectual, en el capítulo primero.

/ Pero un tirano nos echó a la vida, / y a la terrible *lámpara encendida*, / ¡*Alma infeliz!* hay que nutrir de *aceite*.” (219).

Para resaltar el grado de perfección de este antropomorfismo, recalca las cualidades dadas a “la mujer ideal”, donde lo corpóreo es casi efímero, justamente por la proximidad de la muerte, estado que la acerca a lo sumo, incluso, por la imagen de la consumación –agonía–, donde se sacrifica esa materia para “nutrir” la “lámpara”, que es la vida, cuyo mayor atributo es el “dolor”; lo que la transforma en “infeliz”, que devela el sentir de la voz poética, con un halo trágico, herencia de los románticos. Este suplicio del alma es mayor porque se da en lo no corpóreo; sin embargo, utiliza elementos de este para producir catarsis; así emplea la “sangre”, reiterada en el encabalgamiento siguiente con la idea de lo sacrificial como el de Jesús, “cruz de jacinto”.

Además, el “alma buena” no solo deja lo físico, sino que surca los espacios siderales, para devenir en la personificación de la “mujer estrella”, cuya refracción es el *ethos* del poeta (espejo). Por ello, para hablar de él lo hace a través de esta; incluso, aquí se usa un espacio poco empleado para este tipo de representación, la noche, lo que replica ese halo de muerte y dolor, propio de los escritores que reactualizaron rasgos de las creaciones parecidas a las de John Byron. Es decir, en este poema, se amalgama la herencia provenzal con una variante posterior de la misma, la romántica, en combinación anacrónica.

Con el mismo recurso de la puesta en escena y con el mismo tono, está este otro poema, “Hierro”, donde advierte al “alma buena” sobre cómo es el *ethos* de aquella que es “mansa y temerosa”, la cual debe elogiar para sobrevivir, pues las exigencias de la vida, del cuerpo supeditado al dinero, al alimento, le obligan a usar *una máscara* (Camacho 2006a, 86, 91-105). Es una crítica al predominio del parecer sobre el ser, vigente en el mundo social, tanto de la clase burguesa como de la criolla; en sí, las capitalistas; contra las cuales, luego, arremetería en sus demás textos en prosa (Camacho 2019, 85): “¡Oh, alma! ¡oh *alma buena!* ¡mal oficio / tienes!: póstrate, calla, cede, lame / manos de potentado, ensalza, excusa / defectos, tenlos —que es mejor manera / de excusarlos, y *mansa y temerosa* / vicios celebra, encumbra vanidades: / ¡verás entonces, *alma*, cuál se trueca / en plato de oro rico tu desnudo / plato de pobre!” (97).

Asimismo, esta feminización no está exenta de la metaforización, por ello, para acentuar su categoría de etéreo y elevado, recurre a lo alado (“tórtola”, “águila”...); como lo había expuesto en el acápite donde traté las tropologías *logocéntricas*. Aunque, este último símbolo luego adquiriría connotaciones negativas, cuando se lo limitó a ser el

emblema estadounidense,<sup>189</sup> rasgo no tomado en cuenta<sup>190</sup> por el estudioso Ivan Schulman (1970). Con el sentido anterior, leemos en el poema “Águila blanca”, de “Versos libres” ([¿1882?], 115), donde a la vez lo representa y es la devoradora de su alma, pero es gracias a este actuar que se convierte en ella, además, puede volar en el mundo aéreo, asimismo, es gracias a este cuerpo que siente lo *bueno* y lo *doloroso*.

Para la escenografía recurre a la “noche” y al “alba”, lo mismo al cielo y la tierra, dos panorámicas que solo las aves pueden tener y que su alma, al ser parte de ella, puede experimentar; debido a esta sinergia, el alma aprende el sufrimiento y le hace comprender la existencia de “verdugos”, que por alcanzar un “grano”, le hacen, “Por *entre pies*, ensangrentada, [devenir en un ave] *rota*,”). Sin embargo, ningún continuo suplicio mella su “fuerte corazón”. Aunque, lo alado y el hecho de ensalzar, parecería un elogio a la esencia femenina como metáfora de la trascendencia; no hay que interpretarla como reivindicación, sino como una utilización estética, herencia de la histórica, fundamentada en el mundo simbólico masculino, donde la otra versión –aquella desde ellas– no se escuchaba. Pues, hay una contradicción al darles cualidades de un ser que se lo considera como inferior: ¿dar cualidades del no humano a lo que nunca puede ser humano!

Solo unas pocas veces, el alma es animalizada como tal, pues en la mayoría adquiere ciertas potencialidades; pero no se transforma. Sin embargo, hay un ser con el cual se lo hace; ya que para la voz poética es el símbolo de lo perfecto, tanto como el ave, el *caballo*. Así lo canta en el poema “A mi alma” (95), donde expresa lo que es el “jamelgo” libre en “el monte de oro” y el que debe aprender a soportar “el duro roncal”. En los tres poemas citados, está latente la misma idea: el cuerpo como cárcel del alma, que por extensión contrapone la ciudad y la naturaleza o el hombre y la mujer, como se la concebía en el XIX.

Solo una vez habla de un alma colectiva, donde, el arte se convierte en el héroe que salva a la *damisela*, en este caso, la humanidad, que está fragmentada. Idea que sería la preocupación creativa y social de los vanguardistas (Paz 1978). Incluso, ya aparece el color “azul” antes que en Darío. Si nos detenemos en esta estrofa, el yo lírico ha empleado las metonimias y calificativos que aluden socialmente al cuerpo femenino, cabellos,

---

<sup>189</sup> “o por miedo, o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el *águilatemible*, los pueblos hispanoamericanos” (prólogo de Versos sencillos). Aquí alude al símbolo de ese país.

<sup>190</sup> Ivan Schulman solo nota una vez cuando este símbolo es negativo, pero no es cuando la voz de José Martí se refiere a los estados Unidos, sino cuando es puesto como atributo de Don Juan, siendo que “águila temible”, también pone hincapié en esa “voracidad”: “Este es uno de los pocos ejemplos en que la referencia al águila lleva implícita una nota negativa: la voracidad”. (1970, 104)

perfumes, esbeltez, virginal: “Tal desde el *vasto azul*, sobre la tierra, / cual si *de alma de virgen* la sombría / *humanidad sangrienta perfumasen*, / y sus propios *cabellos*, el *esbelto* / *cuerpo bruñido y nítido enjugaba*” (114-5).

Asimismo, con esta figuración de “mujer estrella” está la noche, donde su calidez y, hasta, protección es la resaltada: “Oh noche, sol del triste, *amable seno* / donde su fuerza el corazón revive, / perdura, apaga el sol, *toma la forma* / *de mujer, libre y pura*, a que yo pueda / *ungir tus pies, y con mis besos locos* / *ceñir tu frente y calentar tus manos*. / *Líbrame*, eterna noche, del *verdugo*, / o dale, a que me dé, con la primera / alba, una limpia y redentora espada. / ¿Que con qué la has de hacer? / Con *luz de estrellas!*” ([1882], 116).

Este mismo caso de feminización, lo encontramos en este otro poema, mayoritariamente, endecasílabo, donde *la virtud* adquiere corporeidad gracias a la refracción, pues en los versos anteriores se describía a la muerte y, a la vez, se lo hace a ella, intercalando metonimias que juegan con el deíctico “tú”, pero que para la una –la muerte– corresponde a la *femme fatale* y la otra a la “mujer estrella”. Solo el último pareado devela este ardid: “En las luchas de amor las palmas rindo / a *la virtud* constante y silenciosa.” (252).

Cuando esta Amada, toma un poco de corporeidad, *cuerpo idealizado para amar* como lo he signado en esta investigación, y se la escenifica en la relación romántica, entonces, su representación toma la hermosura y la correspondencia amorosa, asimismo, los marcos espaciales más telúricos. Por lo tanto, la voz poética se vuelve en el *deseante*, que puede transfigurarse en el amante erótico; siempre con el trasfondo sexual.<sup>191</sup> En esta perspectiva, ubico a la feminización dada a la naturaleza, donde toma su símbolo “copas” para describirla, donde este cuerpo tiene una belleza tanto en lo material como en lo espiritual, pero lo visible es el primero. Esta alusión no siempre fue un recurso en la voz poética martiana, ya que la mayoría de veces denota su referencialidad de escenario o, también, aparece como la madre: “En las manos *la tierra perezosa*, / *copa inmortal*, donde / hierven al sol las fuerzas de la vida!—” (107).

Aun, esta presencia se recrea en algunos acercamientos cognitivos o artísticos, como cuando la voz poética es el artista y *la obra*, toma el papel de lo poseído, un objeto: igual que en la relación hombre (amante), mujer (deseada). Al respecto, Aníbal González analiza esta representación en el pensamiento modernista cuando se creía que la acción

---

<sup>191</sup> La representación es también un dispositivo, que se replica en las imágenes que son canónicas en la simbología masculina.

de escribir en el papel, era la proyección de esa virilidad a través de la pluma, que la convertía en la extensión del falo que tomaba “la blancura de la hoja” (1987, 19),<sup>192</sup> el cuerpo virginal de la mujer. Es, según algunos estudiosos, la mimesis de la creación-procreación propia de la biología femenina y que metafóricamente la replican los hombres en las artes.

Igual transferencia de *ethos* se siente en el poema “Sed de Belleza”, en especial, cuando la mirada se convierte en el poder de penetración, que posee el cuerpo feminizado de la belleza. Esta obsesión por la mirada, ampliaré en el capítulo tercero. Escuchemos estos versos con esta misma idea, donde se poetiza sobre obras pictóricas o escultóricas: “Dadme mi cielo azul... *dadme la pura / alma* de mármol que al soberbio *Louvre / Dio*, cual su *espuma y flor, Milo famosa* (114-115).

En esta misma idea de sensualidad, *la tierra* se convierte en un cuerpo de mujer, donde los sustantivos y adjetivos, van configurando esa imagen, cuya metaforización acentúa esa presencia de la flor, que luego produce *gozo* para el espectador, que a través de lo ocular –ciclópea–, puede poseerla: sus colores y formas –copa–: “*Iris* la tierra es, roto en colores,— / Raudal que juvenece, y rueda limpio / por perfumado llano, y al retozo / y al desmayo después plácido brinda!— (107).

### *La Patria*

Cuando el garante lírico desea dar un valor sumo a la feminización, recurre a la figuración de la *madre*, que se convierte en el ser ante quien se debe sacrificar, ya no es la amada, sino que este sitio lo toma esta otra *presencia*. Aquí entra su más venerada imagen, constante idealmente en su prosa, en su verso, en su vida y en la mente de los hermanos latinoamericanos, con las mismas características dadas a la progenitora, pero, en su configuración, incluso, la supera: esta es la Patria.

Esta imagen por ser parte de una herencia, es inserta en un “repertorio” de construcciones que están fuera y dentro de la tropología de la lengua (“interior o exterior del discurso”, Maingueneau 1996, 84). El mito de la nación, la república y de la patria, alegóricamente han sido personificados como mujeres, que estéticamente conservan la belleza suma (etnocéntrica), que atrae tanto como Amada y como madre (Camacho 2006a, 51, 63), para conservar una persuasión sexualizada, donde el valor masculino debe

---

<sup>192</sup> Introduce esta cita también en el capítulo primero.

arengarse para potenciarlo, ya que el receptor siempre es pensado como *amigo masculino*. Asimismo, la libertad, la victoria, las virtudes y los pecados conservan esa asociación con el deseo de posesión y la tentación (Molina 2013).

Por eso, escuchamos esta “escena validada”<sup>193</sup> en el mismo Jean-Jacques Rousseau: “Todo verdadero republicano ha mamado junto con la leche de su madre el amor a la patria, es decir a las leyes y a la libertad” (citado en Maingueneau 1996, 86).

En la voz del garante lírico martiano, esta personifica el sacrificio y, a la vez, exige lo mismo del poeta, que muestra su amor ya no carnal, sino uno filial. Estas dos acciones las cumple la Patria. Ella supera a la madre biológica, porque su proceder es moral y universal. En el caso de Martí, es Cuba y, luego, América hispana. Cuando adquiere rasgos activos, se la representa como luchadora y protectora: “Y altiva y libre yergue su cabeza!” (265); como madre dolorida clama la acción y defensa de sus hijos.

Entonces, ella es la madre que llora adolorida, para que reaccionen sus vástagos y la defiendan; reclama ese sacrificio, donde se imbrican las ideas paganas de tierra devoradora, que como los dioses pedían una ofrenda de sangre o el sacrificio del héroe (Soní 2009): “*Harto tiempo la patria con menguado / llanto y gemidos importuna al cielo:— / [...] / O dejad a sus plantas vuestra vida! / [...] / Y, si os niega su brazo la Victoria, / Alcanzaréis la palma del martirio! / [...] / ¡Morir! ¡La patria gime! ¡Morir! / ¡La patria nuestro esfuerzo clama! / [...] / Cadáver ya la patria parecía / en cuyos labios cárdenos la muerte / [...] / Y el cadáver soberbio se levanta / y a los ciclópeos golpes de su brazo / en tierra el opresor vencido rueda; / —Y la avarienta muerte / en vida exuberante se convierte:—*” (271). Irónicamente, en estos versos, hay una caracterización impropia para esta imagen, la de monstruosa y salvaje, filtrada en el gesto de “su brazo”; lo que devela una tendencia ambivalente en las personificaciones femeninas, relativas a la estética *logofalocéntrica* y que toman consistencia en otras antropomorfizaciones como lo validaré.

Existe una única vez cuando la Patria deja su papel de madre para ser “viuda”, como bien lo ha denotado en los últimos tiempos Jorge Camacho (2006a.), en la que se alude a un estado previo de esposa, que la inscribe como en una doble variante del “ángel del hogar” y donde adquiere su nominación real, Cuba “Cuba y la noche”, se convierte en dolorosa. Así se lo presenta en “Dos patrias” (217), donde la madre es la viuda triste

---

<sup>193</sup> “la ‘escena validada’ no *es* discurso propiamente dicho sino una estructura semántica independiente, descontextualizada, disponible para ser reinvestida en otros textos. Esta se fija con facilidad en representaciones arquetípicas popularizadas por la iconografía”. (Maingueneau 1996, 85)



que pide ser defendida por sus hijos; además, toma un nombre representativo, Cuba, entonces, escuchamos: “Cuba, la viuda: / [...] con largos velos / y un clavel en la mano, silenciosa / Cuba cual viuda triste me aparece. / ¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento / [...] / de la vela flamea. Las ventanas / abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo / las hojas del clavel, como una nube / que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...” (216). Póngase atención a la imagen que le sigue, pues, lo que ella sostiene es el corazón del patriota, donde la voz poética deja de ser el vástago, para convertirse en el esposo muerto, que no llega a ese estado por ofrendar su corazón a su esposa, que lo lleva en la mano como un trofeo: imagen reiterada del sacrificio del enamorado, del romántico, que, incluso, hoy es parte de la iconografía gótica.

Según la exhaustiva lectura de Jorge Camacho, esta escenografía reaviva

[e]l motivo del casamiento apocalíptico no se reduce, sin embargo, a describir la relación entre el poeta y la musa/naturaleza, sino que Martí la utiliza también para hablar .de su compromiso con la patria. En su famoso poema “Dos patrias”, Cuba está vestida de luto por la muerte del poeta a quien le han arrancado el corazón. La patria asume aquí el lugar de la amada a quien entrega su vida, en una muestra grandiosa de patriotismo. Pero esta relación no se hace patente sólo en sus versos. Es conocido que Martí utilizó el hierro de los grilletes que llevó en presidio para fabricarse un anillo de bodas donde hizo inscribir la palabra Cuba” (2006a, 66).

Para mi entender, esta imagen de la madre, además, se combina con la idea del *amigo* del pasado, “testamento” y con el amigo del “porvenir”, en lo que Jacques Derrida denomina la *teleiopoética* (1998, 50), ya que, con la educación se cumple el *deseo* del devenir “ciudadano” de las sociedades fraternas como un hecho cumplido, pues “la República es esta madre que a través de la escuela *brinda* una educación a ese niño – varón– aun indefenso, pero con la expectativa de *ser retribuida* cuando el alumno llegue a ser un ciudadano con todos sus derechos” (Morán 2007; Maingueneau 1996, 85; Shulman 1999).

Ahora, en la voz martiana, la patria, también deja de ser configurada como madre sufriente o como viuda, cuando la voz poética deja filtrar un halo de luchadora –de fuerza o gallardía–, pero con la intención de relevar su papel de “matrona” como lo hizo con la personificación de la madre propia en el poema “XXVIII” de *Versos sencillos*. Entonces, así, aparece en el poema “¡10 de octubre!”: “Gracias a Dios que ¡al fin con entereza / rompe Cuba el dogal que la oprimía / y altiva y libre yergue su cabeza!” (265; énfasis añadido).

Aunque, mayoritariamente, su preferencia para la patria es más hacia la representación de la madre, hay algunas veces cuando, esta actitud aparece con ambivalencia y da primacía a su valor de Amada que es elogiada por el enamorado, similar, cambio suscitado en “Dos patrias” cuando el yo lírico hace de *esposo*.<sup>194</sup> Asimismo, tenemos en “A mis hermanos muertos el veintisiete de noviembre”, donde dice “Mi cuerpo, si vencido, no cansado, / y de la patria gloria enamorado” (290; énfasis añadido).

Otras feminizaciones que tienen poca recurrencia, pero hay una intención de corporeizarlas de mujer “estrella” o con “entrañas” son: la Aurora (515), la mente (435), hasta hay un nombre que oculta otro, así tenemos la “Clara Luna” que indirectamente es América (516-8)...

### *La naturaleza*

Igual empleo de la personificación de la madre, se da cuando se refiere a la *naturaleza*, a la creación, a la tierra y a la vida, pero no con una regencia constante. Por ejemplo, al tratar a la vida puede tomar diferentes metaforizaciones y simbologías, que pueden incluir la cosificación, animalización o virilización. Sin embargo, aquí solo he resaltado la feminización, que aparece en su representación de madre, donde toma la metonimia de la leche y el seno: “[...] la vida me aparece, / como gota de leche que en cansado / pezón, al terco ordeño, titubea,—” (111).

Hay un sentir amoroso, que produce ambivalencia en la voz del garante poético y le obliga a convertirse en un doble garante, ya como enamorado o amante, ya como hijo, en una paradoja que, inconscientemente, le acerca a lo incestuoso: “En la Creación, la madre de mil pechos, / [...] // Con demencia amorosa su invisible / cabeza con las secas manos mías / acaricio y destrenzo: por la tierra / me tiendo compungido y los confusos / pies, con mi llanto baño y con mis besos (111; énfasis añadido). Si notamos en la primera parte está como madre, lo que incentiva el amor *filial*, pero luego, el yo lírico cambia de rol y recurre a lo sensual, que en su tropología se relaciona con el cabello (Camacho 2019, 89), entonces, aquí se lo alude con el verbo “destrenzo” –soltar: sensualizar a la portadora—. Aún, vuelve a la escenografía provenzal donde como Amante, se tendía a los

---

<sup>194</sup> Lo había mencionado en ese acápite.

pies de la Amada y le besaba los pies, en un hiperbólico gesto, que, incluso, le lleva al llanto.

Similar juego de roles cumplidos por el garante poético, lo representa en el poema donde en cambio, el sujeto del enunciado es la *naturaleza*. Aquí, ese amor filial se transfigura y se convierte en un deseo casi lujurioso: “La naturaleza *madre* de senos pródigos, *esposa* que jamás desama” (70). Así se lo lee, ya que no se alude al amante de ese amor conyugal. Ambigüedades que develan la percepción del siglo XIX, en la cual la bondad como tal no podía ser parte de ella. Sin embargo, tanto el mal como el bien están en las elecciones humanas, sin importar el género.

### *Lo monstruoso*

En las feminizaciones, hay un empleo que deseo relevar: la *doble representación*, cuestión que no ha sido estudiada hasta hoy, cuando lo he propuesto. Esta doble representación cae en la monstruosidad, donde se imbrica el ángel y el demonio, es decir, refleja con más claridad la paradoja de un siglo y de un sistema, el *logocéntrico*, que no puede sostener en ciertas partes, su mismo argumento. Pero, en cada regeneración, vuelve a reaparecer como una constante naturalizada.

Esta *alternancia* de rasgos, usa el modelo del *ethos* del “ángel del hogar” y de la *femme fatale*; de esta última se resalta lo de devoradora e infiel. Este fenómeno paradójico es evidente, cuando se alude a la poesía y a la muerte. Aunque hay otros casos, pero de aparición esporádica y sin gran desarrollo, a los cuales daré unas líneas. Ahora, si se detalla cómo estos dos elementos son presentados, cada uno de sus *ethos* se crean con sus cualidades diferenciales, pero, a la vez, excluyentes.

### *La poesía*

Así cuando *la poesía* es antropomorfizada como mujer adopta las características del “ángel del hogar” con las tres variantes que he propuesto en este estudio. Es decir, su cuerpo, en especial, sus manos irradian luz, hermosura y pureza, con su existencia “palidece” todo lo terreno. Este efecto también sufre la estrofa por dependencia (Camacho 2006a). Entonces, la voz poética se vuelve al hipotexto en un “oprimido”, que pone a sus pies la inteligencia y el sentimiento; su cuerpo se vuelve poderoso, apto para la creación, incluso, “barr[e] / [...] las impurezas de la tierra!”. Es tal la relación amorosa, que su

alma se transfigura. Él como amante, la besa sin importar que la vida se le acabe: “¡No es más *pura* que *mi alma la paloma / Virgen* que llama a su primer amigo! / Baja; vierte en mi mano unas *extrañas* / flores que el cielo da: flores que queman,— / Como de un mar que sube, sufre el pecho, / y a la divina voz, la idea dormida, / royendo con dolor la carne tersa, // [...] / Yo en todo la obedezco: yo no esquivo / estos padecimientos, yo le cubro / de unos besos que lloran sus dos blancas / manos que así me acabarán la vida. / Yo ¡qué más! cual de un crimen ignorado / Sufro, cuando no viene: [...]” (156-9; énfasis añadido).

Si nos detenemos en esta alegoría, la visita de la poesía, esta escenifica la relación heterosexual, donde el hombre era el único que podía sentir esta sensación, por lo que se reactualiza el mito de que la creación literaria era un “don” relativo a los varones, el cual era vedado a las mujeres, porque rompería con el orden lógico heterosexual; por lo tanto, lo genial en ellas nunca era posible, así lo insinúa en “Todo soy canas...”, cuando asevera que hay que huir de “aquella / donde el *genio* sublime resplandece / en el alma inmoral, [...]”; como lo analizaré cuando la mujer pierda su feminidad y se vuelva “fea”.

Esta feminización de la mujer fatal como representación exclusiva, cantada en un solo poema es uno de los pocos casos, pues, en la mayoría de veces se presenta una ambivalencia, como lo había ejemplificado cuando hablaba de la naturaleza o a la tierra, que la vuelve una “prostituta” (510); metaforización que también ha sido mencionada por Rafael Rojas (2015, pos. 167) y Jorge Camacho (2006a). Sin embargo, esta paradoja llega a su máxima expresión, cuando representa a la poesía y lo relacionado con ella, la estrofa, con rasgos de la mujer fatal, en coexistencia con los del ángel, en una doble significación, pero no en una proyección síntesis o de oxímoron sino con sus respectivas entidades excluyentes.

Cuando la voz poética siente este peligro, opta por tomar una metonimia del poema, el verso (“Poética”, 148) y lo transmuta a su figura terrenal más valorada y fraterna, el *amigo*, cuya representación lo había estudiado en el capítulo primero. Con igual metaforización se la recrea en “Nuestra América”, así el garante lírico martiano dice que “la poesía se corta la melena *zorrillesca* y cuelga del árbol glorioso el chaleco<sup>195</sup> *colorado*” (Martí 2012, 342), donde vale la pena detenerse.

---

<sup>195</sup> “Esta palabra está como un eufemismo y metáfora de otra prenda muy usada por la mujer del XIX, el corsé, que signa “la clase social, el ideal femenino y la pureza”. Esta prenda además refracta: “Las paradójicas exigencias de la estética de la época se ponen claramente de manifiesto en la metáfora de un cuerpo ideal como el de un reloj de arena, de forma que realmente se prescribía que las mujeres debían vivir en dos cuerpos al mismo tiempo: con los pechos y los hombros de una mujer sensual, pero con la cintura de una niña, que, como veremos tenía una enorme importancia simbólica”. (Rodríguez Pastor, C. en Arteaga, M. 276)

Primero, hay dos acciones realizables por la poesía: “cortar” y “colgar”, que aluden al cambio de comportamientos. ¿Pero, cuál es ese *ethos* poseído por la poesía “antigua” o del momento, que tanto afligía a la voz, al escritor? La poesía en ese presente es configurada como la repudiada, la mujer fatal. Esa caracterización se la comprende gracias a los adjetivos: “zorrillesca” y “colorado”. Con el neologismo derivado de “zorra”, está implícita la animalización: uso muy frecuente para describir y denigrar la autoestima de la mujer, pues se la comparaba con este animal, del cual se resaltaba el sema de la promiscuidad; aunque en esta ironía también puede leerse el color, amarillo rojizo, que sirvió para identificar a las meretrices en siglos anteriores y heredadas hasta entrado el siglo XX.

Por ello, el cabello es la metonimia tomada, pues es la parte resaltada mucho por las voces del XIX y la voz poética martiana como símbolo *natural* de lo erótico femenino y el detonante de su sensualidad según ellos, ya que su color diferencia a unas de otras –cosificación– (Dottin-Orsini 1999, 412; Cámara 1998). Además, según Jorge Camacho esa era una herencia de “los pintores prerrafaelistas [...] quienes más explotaron el tema del cabello como símbolo erótico en sus cuadros, algo que iba contra la norma tanto de la sociedad victoriana como en la cubana en las que la mujer debía llevar el pelo recogido en forma de ‘moños’;” (2019, 89). Recordemos lo aseverado por esta voz poética en “Nuestra América”, donde la nueva poesía debía *cortarse* la “melena” que la convertía en prostituta, en subordinada para adquirir identidad.

Ahora, con el otro sintagma, se alude a la vestimenta, una diferenciación cultural que, creada para la mujer, le servía para dar la forma de “pera” a su cuerpo, es decir, es una artificialidad, un engaño. Para recalcar a quién pertenece esa prenda y remarcar que se trata de la mujer fatal, el chaleco, usa el adjetivo “colorado”; color que por su tono encendido le ha sido asignado también como signo de territorialidad. Es decir, debía quedarse desnuda, al natural (Dottin-Orsini 1996, 282). Sin embargo, enfoquémonos dónde debe colgar el chaleco y ofrendar su cabello: al árbol. Este símbolo representa la masculinidad, es decir, la poesía debía ceder al fuego “viril”, pues era una labor masculina, imperdonable si ese tono era adoptado por una mujer, acto que lo critica en Gertrudis Gómez (Guerrero Espejo 2005).

En consecuencia, se vuelve a la relación de poder, que subsiste en los encuentros amorosos, donde la parte masculina vence y subyuga a la femenina, según la escenografía patriarcal (Camacho 2006a). Entonces, la poesía pierde su cabello y su vestido, lo que dentro de la cultura la constituye y la inscribe como un ser natural (Camacho 2006a), para

ofrendarse –emularse– al amante (el poeta). No hay otra opción presentada por la voz poética, donde se lea un futuro participativo. Incluso en esta feminización, se la elimina del proyecto de Nación, como lo han aseverado Sylvia Molloy, Jorge Camacho, Arcadio Díaz Quiñóniz, en especial, cuando interpretan el texto de *Ismaelillo*.

En otros poemas, cuando a *la poesía* se la figura como a la Amada, entonces, aparece como la consoladora que ofrece su “seno” o “plectro” al amante para darle fortaleza; con las mismas metonimias se presenta a la estrofa: “Cuando, oh *Poesía*, / Cuando en tu *seno* reposar me es dado!— / Ancha es y *hermosa* y fúlgida la vida: / [...] / Vaciad un monte,— en tajo de Sol vivo / Tallad un *plectro*: o de la mar brillante / *el seno rojo y nacarado, el molde / de la triunfante estrofa nueva sea!* // [...]// Perdona, pues, oh estrofa nueva, el tosco / alarde de mi amor. Cuando, oh *Poesía*, / cuando en *tu seno reposar me es dado*” (119-22; énfasis añadido).

Detengámonos en el sintagma “el seno rojo y nacarado”, del segundo fragmento, donde resalto lo cromático, en el cual leo la presencia de la doble imagen de “la mujer fatal” y “la mujer ángel”. Ambivalencia –monstruosidad<sup>196</sup>– que es a la vez insultante, pues se le hace como un defecto exclusivo de ellas, mientras ellos no lo son; ya que, en *nuestro* sistema patriarcal, se describe –deduce– por reflejo y negación (imitación). He resaltado los colores, pues sus *connotaciones* están relacionadas culturalmente. Esta coexistencia de dos representaciones a la vez, se da muy pocas veces y con la poesía es cuando más se reitera, pues hay una lucha entre el prejuicio sobre la mujer y la admiración por la poesía que, *por su desgracia* gramatical, es femenina. Lo que le obligaba a la voz poética a relacionarla con las dos perspectivas asignadas a la *femme* en esa época. Es decir, no pudo salirse del *imperialismo* lingüístico, simbólico y cultural. Por ello, en otras líneas versales, alude a la idea de la *infidelidad* de ella, cuando dice: “Busca, como la lava, su camino: / de hondas grietas el agujero queda, / como la falda de un volcán cruzado: / *precio fatal de los amores con el cielo:*” (156-9; énfasis añadido).

En este poema, es donde se centra más esta ambivalencia en la representación de la poesía. Así, cuando desea configurarla como la mujer fatal, alude a su “soberbia femenil”, a su “fiereza”, a su coquetería, que produce el acto de “denunciarla”, ya que la voz poética se representa como el dolido enamorado, que la “espera, llorando, de

---

<sup>196</sup> Irónico porque muchas veces la voz del garante poético apoya la androginia, es decir, la constitución de una unión de las partes, pero cuando se trata de lo femenino, esta misma sinergia es vista como una monstruosidad. Sesgos que revelan que la idea de la unicidad es una falacia del sistema binario, porque en sí es un imperio de la presencia.

rodillas”, por ello, “no la maltrato; / no la llamo a deshora, cuando duerme, / quieta, soñando, de *mi amor cansada* (156-9; énfasis añadido).

Luego en el verso siguiente, la ensalza, aludiendo a que ella, al igual que una madre, esposa, “pide [para él] fuerzas al cielo”. En versos más abajo, ella le consuela y ambos comparten una intimidad –“baño”–, donde él la sirve y la cuida en un paisaje bucólico. Sin embargo, de pronto ella se violenta y comienza a vagar por los campos. Cuando va a la ciudad, regresa enloquecida y herida, mas, “el aire del monte” la hace cambiar y vuelve a ser el ángel alado, “una loca de pudor”, que mira “cómo crecen las estrellas”; en ese estado, no admite vestiduras ni accesorios vanos –desnuda, igual como lo dice en “Nuestra América”, como lo analicé párrafos arriba–, pero le alaga que alaben su “hermosura” y se muestra ante el artista –exibicionista–, para que la “esculpa en mármol”. Pero, luego vuelve a tener un temperamento de demonio: “¡Como sobre la pampa el *viento negro* / cae sobre mí tu *enojo*! ¡oh vuelve, vuelve, / a mí, que te respeto, el rostro amigo! / de su *altivez* me quejo al pueblo honrado: / de su *soberbia femenil*. [...]” (156-9; énfasis añadido).

Solo una vez compara a la poesía con una sierva que como esclava muestra su cuerpo triste y ajeno, frente a su señora que somete su libertad a trabajos de recámara. Este cuadro toma una escena del Medioevo, pero lo novedoso al respecto es que deja de ser el amor y se vuelca en las relaciones laborales, poco usado para la imagen de mujer con rasgos positivos, en la que se presenta la injusticia para las clases trabajadoras. Así lo leemos en todo el poema “La poesía es sagrada” (149).

### *La muerte*

Otro caso donde se da esta doble representación es cuando se personifica a la *muerte*. Ella es la madre, la amante, la amada, la esposa y la mujer monstruosa que devora, porque su hambre es insaciable.

Esta alternancia la da en poemas distintos, por ejemplo, en estos versos del poema “A mis hermanos muertos el veintisiete de noviembre”, donde se resalta la calidad de mártir de la voz poética, ella se convierte en la amiga y confidente, incluso, su visita es anhelada: “Y tú, la *muerte*, hermana del martirio, / Amada misteriosa / del *genio* y *el delirio*, / *mi mano estrecha*, y *siéntate a mi lado*: / ¡Os *amaba* viviendo, mas sin ella / No os hubiera tal vez *idolatrado*!” (290; énfasis añadido).

En la misma añoranza por su llegada, está la estrofa final de “Todo soy canas ya...”. Allí la personifica con las características del ángel y la metaforiza con una “flor”, que es vida, pero el adjetivo del color reitera su doble significación. Para resaltar su estado de pureza, alude a descripciones donde utiliza los rasgos de la *femme fatale*, para alabarla; pero a la vez, puyar a la otra: por la artificialidad del maquillaje. Resalta su “seno honrado”, donde se “amparará”. Igual idea de “salvadora” se da en el poema “Flor de hielo”. Como la voz poética se adjunta a la consideración de la valía del alma del ser humano, por su proximidad con el mundo de las ideas y el conocimiento, entonces, rechaza la “coraza”, el cuerpo, es así, que la agradece que le libere de esta, pues del “hueso, nace el ala”, como está en el pensamiento neoplatónico y krausista (Guadarrama 2003; Camacho 2006a; 2001a; Guerrero Espejo 2005; Morales 1994).

Así, a través, de exclamaciones y nominativos expresa todo ese sentir de regocijo que significa la llegada de la muerte. Esta es “la dulce señora”, que reina en una escenografía ruinoso, húmeda y ardiente. Es el canto a la muerte creada en la poesía provenzal, donde el único camino era su compañía, para culminar ese sentimiento como lo más puro –el sacrificio–. Irónicamente, se agradece la llegada de la muerte, pero ese también es el *castigo* recibido por el pecado de Eva y por el cual se le ha demonizado; mas, en muchos poemas esta visita es el *premio* al sufrimiento de la vida. ¿Entonces, es lícito continuar con esa acusación: ese símbolo?

En este poema, “Todo soy canas ya...”, leemos esta doble simbolización:<sup>197</sup> “¡*Floroscura*, / a ti, para morir, el alma ansiosa / tras sus jornadas negras se encamina! / *Tú no te pintas, flor del campo, el rostro* / ni el corazón: no sepas, ay, no sepas / que no aplacas mi sed, pero tu *seno / honrado* es sólo de ampararme digno. // [...] / ¡Ya la coraza!: endulza, *novia*, endulza / el dolor de dejarte: luego, luego / será el festín: ¿no ves que donde muere / el hueso *nace el ala*?: *tú de estrellas / sabes y de la muerte: tú en las ruinas / Reinas, flor de bondad, dulce señora / del páramo candente, o el fragoso / campo de lava en que el jardín expira!*” (252; énfasis añadido).

Otras veces es la devoradora de la cual la voz poética debe huir, porque tiene un motivo por el cual continuar vivo. En el caso de la voz poética martiana, la imagen del hijo, le hace rechazarla y pedirle que espere. En este poema, se alterna las figuraciones

---

<sup>197</sup> En el texto de este autor se pregunta por qué no se ha dado relevancia a esta doble figuración de la muerte: “¿Por qué la crítica ha ignorado las similitudes entre ambas escenas si las dos marcan una ruptura con la forma tradicional en que se percibía la muerte en su época?” (38). Aquí lo hago, ya que se publicó individualmente (2017).



pictóricas donde viste de “negra toca” con “alas” y otra donde tiene un cuerpo amado, que prodiga “besos” en “bosque de laureles”, incluso, asevera que “mujer más bella / no hay que la muerte” (100). Pero, el otro amor que ahora tiene, le hace “esquiva [r] de la amada los brazos”. Difiero con Arcadio Díaz Quiñónes cuando usa esta validación para referirse a la esposa, madre del hijo, sino que es la muerte en el papel de amada.

Igualmente, con esta personificación, escuchamos en “Canto de Otoño” (Camacho 2006a, 86): “Bien: ya lo sé!— la Muerte *está sentada* / a mis umbrales: cautelosa viene, / porque *sus llantos y su amor no apronten* / en mi defensa, cuando lejos viven Padres e hijo.— / Al retornar ceñudo / de mi estéril labor, triste y oscura, / con que a mi casa del invierno abrigo,— / *de piesobre las hojas amarillas, / en la mano fatal la flor del sueño, / la negra toca* en alas rematada, / ávido el rostro, —trémulo la miro / cada tarde aguardándome a mi puerta. / *en mi hijo pienso,— y de la dama oscura / huyo sin fuerzas, devorado el pecho / de un frenético amor!* [...]” (99; énfasis añadido).

Asimismo, en la estrofa final de este poema, ella se transforma en la madre, donde igual se mezcla el amor por su venida y el temor por dejar solo a la nueva vida que ha traído al mundo. Entonces, la presenta como aquella investida de todos los poderes de la Gran Madre, que da vida y muerte a la vez (Soní 2009). Símbolo del antiguo paganismo y también de las culturas amerindias; sin embargo, en esta voz poética, se relaciona más con las reminiscencias de la herencia europea. Ella es la única que puede volverse y dejarlo vivir, pues su *empatía* de madre es mayor. Recuérdese que esta es la función *superlativa* de la mujer, por ello, se la pondera y se espera un acto empático, pues él como padre no puede dejar a su hijo solo. Entonces, cambia de interlocutor y se dirige a su “hijo”: “¡Cesa! ¡calla! ¡reposa! ¡vive!: ¡el padre / no ha de morir hasta que a la ardua lucha / rico de todas armas lance al hijo!—” (102).<sup>198</sup>

El poema donde ejemplificó mejor la mezcla tanto de la mujer fatal como del ángel, es “Flor de hielo”; este es de bastante extensión –poco frecuente en esta voz poética– y a través de endecasílabos, alterna la feminización, que produce temor con una que atrae. Así, rasgos de la primera están en las metonimias del *hambre*, cuya relación está con la característica de *devoradora*. Aquí, se la presenta maximizada y su accionar es muy gráfico, con ese *ojo* del cronista, que pinta la realidad con palabras y las graba en la mente con imágenes casi truculentas. Por ello, se recalcan boca, aliento, dientes, cuerpos destrozados y fragmentos sanguinolentos –en función de “restos” como los ha

---

<sup>198</sup> Ver la interpretación del hijo en el capítulo primero.

analizado José Olivio Jiménez (1993) y Agnes Lugo-Ortiz-. Asimismo, se reitera esta escena lóbrega con lo cromático, el negro. “Flor de hielo”: “Mírala: ¡Es negra! ¡Es torva! Su tremenda / hambre la azuza. Son sus dientes hoces; / antro su frente; secadores vientos / sus hálitos; su paso, ola que traga / huertos y selvas; sus manjares, hombres. / ¡Viene! escondes, oh caros amigos, / hijo del corazón, padres muy caros! / do asoma, quema; es sorda, es ciega: —El hambre / ciega el alma y los ojos. ¡Es terrible / el hambre de la Muerte!” (143-5; énfasis añadido).

Es la representación histórica de la muerte en las guerras que deja a un lado la representación que había seguido una forma alegórica, una estética, donde es la madre, la esposa, la amante, la salvadora, para convertirse en la “sierva” de intereses humanos de destrucción y codicia; se ha vuelto ladrona, “tremenda y criminal”, pues su mano ya no acaricia, sino que es “tajante”, incluso, los cabellos ya no adornan, sino que dejan ver su “cráneo hueco”. Por ello, le increpa su culpabilidad: “no es, no, de tales víctimas tu empresa / poblar la sombra”; añora esa otra representación de la muerte, así lo ratifica en los versos siguientes con las oraciones negativas, con las cuales alude a esa otra esencia, donde la escenografía es más a lo bucólico.

En toda la poética martiana, se alterna esta simbolización que va de lo positivo a lo negativo para esta feminización. ¡Por ejemplo, en “Venid! Venid; —mi sangre bullidora”, la pone como “la avarienta muerte” (271) o en “De noche, en la imprenta”, donde le da características de *vividora*: “Es que la muerte, de miseria en forma, comió a mi mesa y se acostó en mi lecho.” (366). Aun cuando le da un alma, la califica de “nómada y proscrita” como sucede en el poema “A Margarita” ([1894], 479).

Tengo que aclarar, que este antropomorfismo no es la única utilización para la idea de muerte, pues recurre tanto a la metáfora como a la simbolización. Mas, para este trabajo, he relevado solo ese empleo, cuya relación refracta la focalización logocéntrica del XIX. Sin embargo, en este poema, el sujeto inicial es el pueblo<sup>199</sup> cubano y, luego, se metaforiza para convertirse en un cuerpo femenino.

Un caso muy esporádico es cuando la voz lírica martiana crea la feminización de la naturaleza, a la cual le da un cuerpo de mujer, pero con la intención de superar a esa alusión con una perfección inigualable. Sin embargo, para hacerlo recurre a su símbolo “vaso” y alude que es la única donde se puede “la sed [“de hermosura y amor”] apagar”, mas, al extremar las descripciones de los puntos sensuales e, aun, mencionar “a sus

---

<sup>199</sup> A veces, el pueblo adquiere cuerpo con metonimias femeninas: “de seno de pueblo en la historia” (Martí 2012, 141)

amantes”, la determina con los atributos de la *femme fatale*: “Sólo hay un vaso que la sed apague / de hermosura y amor: Naturaleza / abrazos deleitosos, hibleos besos / a sus amantes pródiga regala.” (124; énfasis añadido).<sup>200</sup>

Igualmente, sucede con la bandera (151), que aparece con un cuerpo sangrante y roto en una imagen sacrificial, cuando es víctima de un tirano, que deja sobre su cuerpo: cabeza, frente, manos su acto devorador, como lo analizaré en el último capítulo. Asimismo, “la bandera [que] a su caudillo vigoroso espera!—” (508).

Otras feminizaciones que no tienen un desarrollo, sino que aparecen una sola vez son: La “locura” (296), donde su presencia es “fatal”, de “vestiduras” “rasgadas” y su presencia hace que la voz poética se convierta en “presa”, por lo tanto, la configura como una depredadora, cuyo escenario es de doble “sombra”, pues, ella misma es una “pavorosa sombra oscura” (296).

Otra es la mente que aparece como una doncella: “Magnífica doncella / va, camino de abajo, cabalgando / en una mula ruin: ¿que quién es ella? / mi mente es la magnífica doncella.” (434).

Así, como lo he validado, la utilización de los tropos y, en este caso, la figura de la antropomorfización, cumplen con una reactualización de los estereotipos, que inconscientemente, se filtran en lo estético y textual, puesto que:

el acto genésico es una metáfora común de la modernidad para referirse a la actividad de escribir; para la modernidad, escribir es procrear, fecundar la página. Pero la idea de «penetración» connota no solo procreación, sino el ejercicio de un poder implícito en la visión occidental del sexo como una relación jerárquica de lo masculino sobre lo femenino, de lo activo sobre lo pasivo. (González Pérez 1983, 52)

Cuestión que luego es tomada para la creación de los proyectos Nacionales, ya que como el mismo autor cubano afirmaba, la “poesía” da la “fuerza de la vida” (Martí 2012, 276), es decir, incide en el *ethos*, comportamiento, y sale del texto –la estética– a la realidad, ideología y política. Entonces, esta labor sería masculina, igual que la de la inteligencia, ya que, la mujer no podía tener dos poderes, el de crear y procrear. Por ello, se divulgó que “el conocimiento de la mujer ha de ser clandestino y oculto, ha de centrarse en la recepción, sin que esta sirva para ahormar ideas que exponer después; ha de almacenar sin más, ha de ser un conocimiento estéril y, en consecuencia, quietista e inerte” (Fernández y Ortega 2008, 19).

---

<sup>200</sup> Como lo cité en líneas anteriores para ejemplificar la inscripción de la mujer fatal.

En conclusión, en este capítulo he analizado la configuración de la imagen de la mujer preferida por la voz poética martiana. Esta obedeció a la tradición dada en la cultura letrada, que había sido impuesta en el XIX, herencia de las lecturas de años anteriores y generalizadas como canónicas en el pensamiento occidental y en los dominios borbónicos que ponderaban los aprendizajes ilustrados. Al seguir estos imaginarios, se filtraron en la creación artística, los recursos y la manera de pensar –los dispositivos– de la imagen impostada para el cuerpo y el alma femeninos. Así, los diferentes tropos y, en concreto, la estética adjudicaba formas que no se habían trasgredido. Para esa época, entonces, esos dos *ethos* para la mujer eran: “el ángel del hogar y la mujer fatal”, cuyos usos no incluían otros, que sí existían en el momento histórico, pero que se prefería callar para emular al primero, pues así se sometía y se controlaba cualquier cambio dentro del sistema androcéntrico.

En consecuencia, en la voz poética martiana, así como en muchos de los artistas de la palabra, el arte tanto pictórico como escultórico –en sí en toda la simbología de la época–, el *ethos* de la mujer angelical estaba más relacionado con la herencia del amor trovadoresco, reactualizada por los románticos. Esta preferencia en esta voz martiana hace que este tipo de mujer sea la más imitada en su escritura lírica; incluso, con el deseo de encontrarla en la realidad. Por ello, hay el empleo tanto de un cuerpo determinado, el de la niña y un comportamiento, la bondad. En este tipo de representación, se consideraba la correspondencia de un “alma”; cuestión que no era una constante en aquella de la *femme fatale*, ya que la posesión de esa era la que potenciaba la belleza suma, la del cuerpo y la del alma. Aunque, había veces cuando, dentro de esa descripción aparecía un adjetivo “negro” para referirse al corazón. Lo que filtraba aquella creencia de la época que al ser “una hija de Eva”, el mal era su correlativo –prejuicio arraigado hasta hoy– y heredada del “amor caballeresco y reforzado con lo virginal de María.

Entonces, en la mayoría de poemas se recurre a una metafORIZACIÓN que usa los semas que describen lo alado, blanco y etéreo. De igual manera, se emplean partes de animales que tienen algún sema relacionado con lo débil, dulce y blanco. Mientras en la mujer fatal, la animalización era usada con sentido de transformación, en este caso, el empleo es solo metafórico, pues se conserva esa humanidad exacerbada y lo propuesto como proyecto para plasmarlo en su *Nueva Nación* y que optaban por el “ángel del hogar”, en su versión sublimada, la madre, que para los “hombres de bien”, en su *comunidad fraterna*, era la Patria; por ello, debían buscar la purificación moral.

## Capítulo tercero

### Los feos para los proyectos de nación del XIX: postura en la poética martiana

De la fealdad del hombre a la belleza  
del Universo asciendo: bien castiga  
el hombre a quien lo busca: bien consuela  
del hombre y de su influjo pasajero  
la tristeza sublime. ¡En sus radiantes  
alas levanta el alma la tristeza  
con majestad de reyes no salida!

(Martí 2013, 238-9)

La fealdad también se legisló siguiendo criterios culturales,  
ya que se discriminaba o defendía,  
a grupos a partir de indicadores “feos”  
de discapacidad, clase, raza, género y otras categorías sociales.  
(Henderson 2018, 76)

En este último capítulo, mi interés se centra en aquellos que, para la época, fueron ubicados dentro del grupo de los no amados para ningún proyecto de nación, ya sea porque no eran aptos para conformarlos o porque, simplemente, su actuar los expulsaba. Por lo tanto, no se los incluía en esas sociedades utópicas; pero, en la realidad, estaban allí, entonces, eran puestos bajo el título de los oponentes, feos o innombrables (Anzieu 1993, 49). Sobre ellos o ellas, era factible recurrir al exterminio físico, psicológico, tropológico o histórico, por el bien de la comunidad. Ambos entraban en la categoría de lo que hoy llamaríamos otredad o alteridad.

Si este era el pensar del XIX, interesa qué reacción tuvo la voz martiana de la poesía frente a estas herencias; es decir, cuántos de esos presupuestos se filtraron inconscientemente en la creación de sus imágenes sobre estos grupos o, como ha quedado expresado por la crítica, fueron, en unos, discutidos, en pro de una democratización e inclusión, en especial, del indio y del negro, que para ese tiempo eran designados de feos o fieros,<sup>201</sup> porque estaban más cerca de los salvajes según esta perspectiva. Asimismo, si nos detenemos en los “mitos eruditos” (Bourdieu 2000, 19), qué rasgos sobre los “otros” eran ya una constante inconsciente y, por lo tanto, estaban atemporalmente en la metaforización y en el imaginario de los creadores del modernismo y se plasmaron en sus

---

<sup>201</sup> “La categorización (denuncia o acusación pública) de los feos es un ordenar de palabras relacionadas para rastrear prácticas culturales en torno a los grupos de “feos” con el objetivo tanto de establecer como de socavar la calificación misma de los “feos”. (Henderson 2018, 77)

escritos. La intención es mostrar cómo se actuaba en ese lapso, es decir, provocar una desnaturalización de aquel sistema; no un enjuiciamiento, ya que se habla con la misma lengua.

Para cotejar el pensamiento de la época y la utilización martiana, propongo seguir la idea de que estos “otros” o “demás”, entran en la asignación de *enemigos*, ya que como lo defiendo en mi investigación, el yo lírico creó una narrativa para defender su proyecto martiano de nación, donde él ejercía de sujeto y otros de objetos. Entre estos unos harían de ayudantes y otros de oponentes, si se toma en cuenta su deseo, poder y querer. Constituido así ese grupo, debo resaltar la separación que hace la voz del garante martiano para referirse a estos que estaban en el borde de lo permitido, es decir, los que recibían “el tratamiento, que deriva[ba] de los miedos culturales” (Henderson 2018, 79).

Recordemos que:

La invención del enemigo, esta es la urgencia y la angustia, es esto lo que habría que lograr, en suma, para re-politizar, para poner fin a la despolitización; y allí donde el enemigo principal, allí donde el adversario «estructurante» parece inencontrable, allí donde deja de ser identificable, y en consecuencia fiable, la misma *fobia* proyecta una multiplicidad móvil de enemigos potenciales, sustituibles, metonímicos y secretamente aliados entre ellos: la conjuración. (Derrida 1998, 101)

Así, dentro de estos supuestos *enemigos*, hubo unos que para su proyecto de nación podían cambiar de sitio y pasar de oponentes a casi ayudantes; mientras, otros, no. Así, para los primeros en los proyectos de nación, igual al martiano, plantearon la *asimilación* y, para los otros, el silencio, el *rechazo*, el repudio o la condena –expatriación o muerte–, ya que ocasionaban males a lo humano. En consecuencia, esta será la clasificación optada para mi análisis.

## 1. Los asimilables

Para el siglo XIX, la modernidad vino respaldada por el pensamiento liberal, que defendía el desarrollo y la industrialización de las naciones (Camacho 2013, 2006a; Vidal 1976); para ello, debía hacerse un cambio radical tanto en lo humano como en lo social. Sin embargo, estos presupuestos tenían sus raíces en el positivismo, evolucionismo, naturalismo, el krausismo<sup>202</sup> y otras manifestaciones ideológicas que buscaban un

---

<sup>202</sup> “En este pensamiento hay rasgo de trasmutación y transformación de los seres en un devenir ascendente, cuyos rastros están en los presocráticos, hindúes, que preludian el pensamiento evolucionista darwiniano; esto es rastreable en muchos versos martianos: “De minotauro yendo a mariposa”; “ya que para Martí el hombre iría evolucionando hasta perfeccionarse” (Camacho 2013a, 21). Este pensar también ha sido estudiado por Rezende de Carvalho (2012).

saneamiento y transformación de la sociedad, que permanecía en crisis (Camacho 2013a, 44-5; 2006a; Morales 1994, 54-5; Vidal 1976). En América Latina, ese estado de tensión persistía desde la Independencia. Incluso, era una amenaza constante debido al surgimiento de levantamientos y rebeliones que buscaban un asentamiento de una normalidad política, ideológica y, por lo tanto, moral. Entonces, el papel del intelectual en este momento era incidental, debido a que representaba a la clase criolla, que debía tomar el control, para que la masa no se dispersase ni que la crisis posterior a “la independencia”<sup>203</sup> se alargara (Vidal 1976, 233).

Por consiguiente, la optación por los proyectos de Nación se hizo indispensable. Cada gobierno proponía una forma de vida estatal donde se copiase a las hegemonías, pero con ciertas adaptaciones a las realidades nacionales (Camacho 2013a; Jáuregui 2002; Vidal 1976). Así, la forma o modelo tomaba lo europeo y lo estadounidense como fundamento de este pensamiento regenerado. Esta propuesta se la puede rastrear en los escritos de Sarmiento y Rodó, cuyos planes hacían un “canibalismo” o “consumo cultural” (Jáuregui 2002, 393) para eliminar el retraso que había ocasionado la época colonial. Las Repúblicas entonces fructificarían con renovados presupuestos que llevarían a un desarrollo económico y social, donde la élite criolla instigadora, serviría de guía y control para una masa subalterna que necesitaba ser vigilada y encasillada para evitar posibles dispersiones y ataques (desmanes); pues, por número eran mayoritarias. Estas eran un potencial peligro para las constituciones fraternas.

Para ese entonces, muchos de esos proyectos vieron en la educación el camino para incidir en el cambio. Asimismo, otros pensaron en una regeneración racial o étnica, que importara extranjeros para aumentar a la clase gobernable –blanqueamiento–, ya que, no se aceptaba la posibilidad de una solución por el mestizaje con la raza oriunda, que para esa época era considerada de atrasada o primitiva –en el borde–, presupuesto respaldado en la concepción científica que leía la historia humana como una evolución, en la cual algunas culturas estaban en la etapa de la niñez (América y Oriente)<sup>204</sup> y otras, gracias, a la razón y a los avances de la modernidad, había llegado a la adultez (occidente-Europa). Esa era la *sangre nueva* que se defendía en algunos textos desde las perspectivas de la “inteligencia superior” (Martí 2012, 337) o la “aristocracia del espíritu” (Martí en

---

<sup>203</sup> “La independencia hispanoamericana significó el paso de la economía mercantilista a la librecambista” (Vidal 1976, 233)

<sup>204</sup> Irónicamente, los pensadores retomaban las herencias de Grecia y Roma para readaptarlas; igualmente, la democracia y el amor cristiano como fuente de la construcción del alma. Si se creía que lo atrasado y añejado estaba en esos tiempos y en esas culturas, ¿dónde estaba su defensa de la modernidad?

Camacho 2013b, 12), incluso, por la proliferación de “jóvenes ociosos” que perjudicaban el avance porque su educación no les servía para hacer Patria. Así se lo puede leer en el texto de Rahola, donde este autor, desde un lugar de enunciación, hace una reminiscencia del fracaso del primer viaje a América –la colonial–; en tanto que con esta “renovación”, se cumpliría con esa *misión trunca*; esa intención debajo del “blanqueamiento” es la que lee Sylvia Molloy en esta cita de este autor:

El barco cargado de inmigrantes ha zarpado hacia una reconquista física y moral en la que la ética de trabajo de los españoles remediará el despilfarro propio del nuevo mundo que encarnan los “jóvenes ociosos”, y el hombre de negocios catalán que escribe esta crónica (quien, no menos mercachifle que los yankees en busca de un nuevo negocio, también ha abandonado su yarda para cargar un arma metafórica, es uno de sus intrépidos adelantados. La noción de “hacer la América”, tan evocadora de ganancias fáciles, arreglos ventajosos y estatus instantáneo (una quimera en el mejor de los casos, dado el bajo porcentaje de inmigrantes españoles que realmente se hicieron ricos), se ve reforzada, en este caso, por la noción de que literalmente se va a *hacer, o re-hacer, la América, esto es, se lleva nuevo espíritu y nueva energía viril a las debilitadas naciones que los inmigrantes españoles reconocerán como nueva patria y donde se convertirán en hombres nuevos*. “Hacer la América” es también “hacer(se) hombre”. (2014, pos. 1527; énfasis añadido)

Quienes aceptaban que los amerindios eran capaces de mejorar y, por lo tanto, lograr una perfección, ya que estaban más cerca de lo humano que de lo animal, entonces, apoyaron la inversión en la educación, para que así, estos *casi* humanos, pudieran imitar la cultura “superior” (Martí 2012, 337). La voz martiana de la prosa escribe en pro de esta solución, donde los oriundos y los extranjeros –negros, asiáticos, árabes y otros– fuesen considerados como los ayudantes –aliados e hijos putativos–. Su propuesta era que los indios y los negros tomasen el camino de la asimilación, que es la conversión en complemento o en par, es decir, un reflejo de aquel considerado de sujeto o modelo, pues, era deber de “los europeos instruir al resto de la humanidad y hacer que los individuos se realizaran en una comunidad de naciones” (Camacho 2013a, 22). Esa era la democratización donde la *conversión y homogenización* (un solo pensamiento civilizado) era la constitución de *comunidad* (Espósito 2012) fraterna. En general, este modelo estaba en el intelectual, que se diferenciaba del resto, el pueblo o los otros, porque conocía la realidad de adentro y de afuera.

En resumen, escenificarían una relación padre-hijo, donde este último estaría dependiente de ese otro, que ejercía de persona, pues se aplicaría la herencia latina del *pater familias*, que podía disponer de ese “hijo” (Espósito 2011, 23). Sin embargo, los que sí gozaban del sitio de persona, serían los miembros activos de esa fraternidad, los



que tendrían los deberes y derechos del ciudadano, porque eran parte de la familia, los cercanos, no solo en lo socio-político, sino en lo comportamental.

Así, dentro de los asimilados, tenemos a los dos grupos por los cuales la historia reconoce al pensamiento martiano como defensor: el indio y el negro, que se mezcla con la masa denominada: pueblo. Sin embargo, aquí lo analizaré separadamente, porque en la poesía aparecen así.

### 1.1. El indio

La imagen del indio fue creada desde los que ejercían de centro: sujetos o presencias. Así, su concepción está desde las Crónicas de indias, que *exotizaron* y feminizaron lo visto en el Nuevo continente. Sin embargo, en esta representación hubo una hibridación entre lo que veían y no comprendían, y la “exageración, el error, la recombinación” (Henderson 2018, 76), además, la adaptación al acervo mítico e iconográfico aprendido en la mítica de occidente y oriente, donde los grupos no civilizados o llamados “primitivos”<sup>205</sup> (Camacho 2013a, 21), eran animalizados y demonizados, incluso, se argüía que algunos de ellos eran portadores de una “maldición” (Henderson 2018, 87). Para la época, los libros de viajes habían traducido todo lo que no se entendía, es decir, producían “miedo” (90) o asombro a la connotación de “monstruoso” y alimentaron el imaginario de estos referentes (Bartra 2011, 172). Los relatos entonces hacían una lectura occidental de los símbolos de otras culturas y les daban significación arbitraria, que, se convirtió en una réplica de una visión moralizante, donde “lo bello” y “blanco” era lo “bueno” y sus contrarios, lo malo (Henderson 2018, 131; Espigado Tocino 2012). Esta dicotomía, también se aplicó a los pueblos fuera de la comunidad, a los otros.

Es decir, en su percepción sobre aquellos pusieron hincapié en su “apariencia externa y su “tosca factura” (Henderson 2018, 86), puesto que:

[e]l encuentro con los pueblos de América trajo consigo una sustitución de las razas monstruosas de India en la imaginación europea, y “no solo se les impuso el nombre ‘indios’, sino también el peso de muchas actitudes tradicionales hacia los hombres ‘monstruosos’”. La transferencia de atributos “feos” de un campo cultural a otro perpetuó conquistas coloniales cuya consecuencia todavía se deja sentir en la actualidad. (86)

---

<sup>205</sup> “A medida que se fue explorando el globo, la retórica religiosa pasó de los estados de caída o condena a la noción de “primitivo”, con la que se ridiculizaba o exotizaba a los grupos en términos de fealdad para trazar límites estéticos y delimitar el gusto civilizado.” (Henderson 2018, 76)

Con la Ilustración, esta bipartición defendió el par superior / inferior, donde no es ilícito rastrear la herencia evolucionista y racionalista. Aquí, la humanidad iba en un *continuum*, en la cual había poblaciones que estaban en un estado anterior al predominio racional y que se mantenían allí por su propio deseo; mientras, otros, habían logrado llegar a un estadio superior de avance cognitivo, social y político (Camacho 2013a, 17-8); estas, en parangón con las etapas de la vida humana,<sup>206</sup> correspondían a la adultez, es decir, la “virilidad”, como ya lo había mencionado. En consecuencia:

[e]n la década de 1880 los activistas y los políticos norteamericanos entendieron que los indígenas al igual que los extranjeros debían asimilarse y adoptar las formas occidentales de civilización. Los “otros” debían adaptarse para poder participar de la ciudadanía y sobrevivir en una sociedad cuyos valores fundamentales eran la propiedad privada y el individualismo. En tal contexto si la aculturación implicaba una pérdida de lo que significaba pertenecer a un grupo social diferente, sus partidarios la defendían como si fuera un “beneficio” ya que la nueva cultura los integraría o “levantaría” a la altura de un “ciudadano”. (Camacho 2013a, 16)

Así, para el Modernismo literario –liberalismo en lo económico– convergían dos criterios sobre el indígena. Uno idealizado-romántico que lo tenía como aquel que se encontraba en el paraíso, donde su proximidad con la naturaleza lo liberaba de los perjuicios de la civilización, pero que por su calidad de “salvaje” era diferente al hombre civilizado. Esta visión tiene sus cimientos en los escritos de John Crawford (1859), que habían sido defendidos tanto por Alexander von Humboldt como por Jean-Jacques Rousseau, con esa idílica naturaleza inconquistable y anhelada del “buen salvaje”<sup>207</sup> (Camacho 2013a, 26; Bartra 2011, 406-16; Jáuregui 2008, 65, 186; Poole 2000, 94; Derrida 1987). Esta era una construcción estética, donde por su creación en un basamento cultural, dejaba a un lado a la naturaleza que realmente estaba fuera de la civilización y que era considerada de otredad temida –los instintos y saberes acientíficos–. Por lo tanto, justificable para su exterminio o su ridiculización. Caso ocurrido con la proliferación de

---

<sup>206</sup> Aunque, estos presupuestos entraban en contradicción con la idolatría a la niñez que se respaldaba en la literatura, donde la juventud era la edad anhelada, entonces, en la voz martiana, la perfecta era la imbricación de ambas: niño con sabiduría de viejo, como lo analicé en el capítulo primero.

<sup>207</sup> “Debería recordarse que esta noción de ‘lo natural’, construcción cultural si la hay, tiene antecedentes clásicos ilustres. En verdad, las mismas virtudes que Martí veía como encarnaciones de un natural ‘americano’, del que los hombres se habían desviado, ya habían sido adscriptas por John Addington Symonds, en términos llamativamente similares, a una tradición ‘nacional’ diferente: ‘Optimista e intrépido, aceptando el mundo tal como lo encuentra, reconociendo el valor de cada impulso humano, no rehuendo ni una obligación, autorregulado por una ley de perfecta salud, [este hombre], en medio de una era caótica, emerge claro y distinto, al unísono con la naturaleza, y por lo tanto griego’. Volveré a esta inestable atribución cultural y nacional, particularmente a sus pretendidos orígenes ‘griegos’.” (Camacho 2013, 26; Molloy 2014, pos. 1373)

las ferias y los circos<sup>208</sup> de fenómenos o rarezas,<sup>209</sup> que tanto distraían a los *pueblos civilizados* en el XIX, cuando no es extraño, como ya lo había dicho, recordar la carga de exotismo y erotismo<sup>210</sup> –deseo de poseer– del conquistador o del descubridor<sup>211</sup> –y etnólogo– de ese siglo.

La otra, ellos eran un *problema* para las sociedades civilizadas que requerían abandonar el retraso y seguir a un nivel de progreso, donde la explotación de tierra y de los oriundos era indispensable, para que “el pequeño género humano” (Bolívar en Camacho 2013a, 223) siga con el poder y mantenga su estabilidad económica –sin trabajo manual–. Por lo tanto, había que exterminar a quienes se oponían a ese proyecto (Camacho 2013a, 26). Respuesta histórica a esa adopción lo tenemos en el limpiamiento y blanqueamiento de zonas de la Patagonia o de las Pampas, igualmente, el hacinamiento en guetos o reservas para mantenerlos al *borde*.

Ambas, sin embargo, recurrieron al uso persuasivo del *temor*, ya que el indígena como ser salvaje, su otredad, lo conducía a lo monstruoso e instintivo.<sup>212</sup> Igual argumento se aplicaba a los negros. Incluso, se propugnaba su carencia de alma, pues esta se la relacionaba con la posesión de racionalidad. Aunque, en la otra concepción era más evidente este recurso del “miedo” para definirlos (Henderson 2018, 90; Cabrera 2014, pos. 7158; Camacho, 2013a, 48), ya que potencialmente “morderían la mano de los que les daban el pan”, ya que al ser mayoría podían buscar su resarcimiento y protagonizarían

---

<sup>208</sup> Ya existentes en la cultura griega.

<sup>209</sup> La monstruosidad como en el texto de Frankenstein, en sí, “El mito reúne la desmesura del sabio, paradigma del progreso y la inteligencia, un ser superior, con el horror del monstruo, paradigma de la animalidad, un ser deforme e inferior. Ambos se salen de la norma, desafían las leyes naturales y / o sociales. Son los excluidos. Queda evidente un enfrentamiento entre lo humano y lo inhumano, que refleja el carácter dual del ser. La naturaleza profunda del sujeto es ser un compuesto de creación y destrucción, de bien y mal, de lo positivo y lo negativo, indisociables, de manera que creador y monstruo son las dos caras de una moneda, están fundidas y han sido siempre confundidas.” (De Diego y Vázquez 2005, 319)

<sup>210</sup> Josephn Merrick, el hombre elefante; Julia Pastrana, la mujer gorila; George Stall, el hombre salvaje mexicano; Lionel, el hombre león; Saartiej Baartman, Venus Hotentote... (Henderson 2018).

<sup>211</sup> Jorge Camacho conecta esta figura con la del antropólogo –etnólogo– que iba a las colonias alejadas a descubrir nuevas culturas, donde su reconstrucción de la imagen observada no se deslindaba de su cosmovisión de raza, clase y cultura, además, su sistema simbólico, que, incluso, estaba inserto en sus descripciones, porque en sí, esta figura aplicaba el derecho de ser testigo: “vine, vi, vencí”. (2013a, 15)

<sup>212</sup> Según Bartra “La oposición entre *mythos* y *logos* no es tan sencilla como a veces se ha pretendido, y el tránsito desde las nubes de la mitología al pensamiento racional no es una calzada real claramente trazada. En realidad, la contraposición entre *mythos* y *logos* es muy engañosa: un estudio cuidadoso de la evolución de ciertos mitos nos enseña que pueden muy bien adoptar una forma racional y desprenderse de sus envolturas religiosas y rituales, en cierta forma como lo pidió Schelling cuando clamaba por una “mitología de la razón”. La historia del mito del hombre salvaje del siglo XVI nos muestra no su decadencia, sino por el contrario su revitalización y reubicación. El mito del salvaje encontró un lugar en el núcleo mismo de las nuevas formas de pensamiento humanista, para las cuales era indispensable alguna forma de plasmar la *otredad* en un mundo moderno cada vez más orientado a la definición de la identidad individual del hombre civilizado. (2011, 177)

un “conflicto o choque de culturas” (Camacho 2013a, 204; Henderson 2018, 76). Asimismo, la facilidad con la que podían ser manipulados por “caudillos” o “líderes de campamento” (Martí 2012, 337), que pensaban en las naciones como “aldeas”, los convertía en una masa rebelde que se cerraría o desbancaría cualquier idea de progreso social, propuesta por la élite blanca (Camacho 2013a, 26). Ya que:

Martí, al igual que Pimentel [y otros políticos de la época y luego], [...], ve[n] a los indígenas como una amenaza para la nación, una fuerza agazapada, lista a estallar, que podía echar abajo el andamiaje de la República. Ante la despreocupación del resto por las condiciones en que vivían, y el temor que esto acarrearía, afirma el cubano en tono irónico: “Se tiene la *amenaza sobre sí*: ¿No es verdad que es bueno y prudente descuidar la amenaza? Se tiene en gran parte un *pueblo de bestias*: ¿no es verdad que es bueno, agradable y útil no pensar en que puede bajo el peso de *estas bestias morirse súbitamente ahogado*? La avalancha crece, y el valle está tranquilo. Los *pastores* prudentes deben *huir del mal con que los amenaza la montaña*” (OC VI, 328). (Camacho 2013a, 48)

Aquí la montaña –metáfora utilizada ya por Humboldt en *Viem*– indica lo bestial o salvaje (Pool 2000, 94), con lo cual la voz poética contradice la idea de naturaleza que en otros momentos alaba como lo bueno. Aquí encierra el *miedo* de la naturaleza real, no la idealizada. Aquella que debía ser aniquilada. Asimismo, la metaforización cambia, pues en anteriores construcciones la montaña<sup>213</sup> era para simbolizar a los hombres honrados y superiores; en este caso transmuta a lo opuesto. En general, esta doble concepción dictaminada para el indígena es rastreable en las crónicas y la prosa<sup>214</sup> periodística martiana, pues, como bien lo ha analizado Jorge Camacho (2013a, 26), éstas están allí, pero no han sido tomadas en cuenta por la crítica, que ha deseado enmarcar el argumento martiano y su figura en la única fisonomía de defensor incondicional del indígena sobre los presupuestos modernistas e imperialistas, ya que, así, su imagen serviría para justificar y enarbolar un sistema o la *invención de Cuba* (Rojas 2015; Schulman 2002; Bejel 2012; Ette 1994) y, por expansión, del Continente.

---

<sup>213</sup> Las sesentinueve laminas incluidas en *Viem* hablan de la importancia que el paisaje tuvo para el método fisiognómico de Humboldt<sup>46</sup>. El atractivo que sobre el ejercía el paisaje andino se debía, al menos en parte, a su polémica con los naturalistas. Para Buffon y otros naturalistas las montañas formaban la estructura —o el esqueleto— que subyacía al aparente desorden de la superficie terrestre. (Poole 2000, 94)

<sup>214</sup> Si leemos con atención la crónica “Los indios en los Estados Unidos” (2012, 185), esta es una lucha por que se elimine el subsidio a las reservas en pro de un trabajo y una educación que los haga campesinos y labradores. Asimismo, las voces que están allí en defensa del indio son de los asistentes a esa conferencia, donde hay una mujer (Alicia Fletcher), que también interviene y de quien también la voz martiana cita. En esta crónica no hay una determinación de la procedencia de las voces, así pues, el considerar que son las palabras del autor es una falacia, que con el acercamiento a su poesía se da otra visión sobre la cosmovisión del autor, ya que, en esta es su propia voz la que se construye.

Mas, esta acción de la crítica deja de lado los presupuestos ideológicos que guiaban el pensamiento de la época y con los cuales compaginaba la perspectiva martiana, pues, detrás de esa intención por “incluir” y “hermanar” al indio, estaba un discurso que eliminaba su otredad para que cediera sus tierras y su trabajo, en pro de una civilización y ciudadanía. Esto no cambiaba nada, puesto que, la misma democratización –jerarquía– nace con la idea *fraterna* de *homogenizar* a todos, pero para tal meta, debe existir una raza “superior” o una “inteligencia superior” como lo aseveraba el mismo escritor cubano (Martí 2012, 337), al que debían llegar –evolucionar– las razas oriundas, ya sea por mestizaje –blanqueamiento o mejoramiento racial– y por educación –mejoramiento cultural–.

Así, lo expresó en una crónica, aquella donde cita palabras de Wilde y las hace suyas por compaginar con su pensar y el que debería serlo para todos los hispanoamericanos –los lectores–: “Las guerras vendrán a ser menores cuando los hombres amen con igual intensidad *las mismas cosas, cuando los una común atmósfera intelectual*” (1978, 291; énfasis añadido). Entonces, en esta narrativa el “hombre natural” (2012, 337)<sup>215</sup> dejaría su monstruosidad<sup>216</sup> para ascender al sitio de aquel al que “respetar”[ba] (337). Esa era, la realidad detrás del discurso de defensa del indígena en los pensadores del XIX, *aparentemente*, progresista y equitativo. Lo que hoy si se desea eternizar justificaría una naturalización del sistema *logocéntrico* donde potenciaría un contra discurso.

Este mismo criterio se lo siguió defendiendo en las ideologías posteriores que, de mano de voces de autoridad, dejaban en el silencio las verdaderas intenciones de ese *dador abstracto* que hacía de la concepción liberal, progresista, capitalista o comunista, una reforma y reivindicación; pero que solo cambiaba de terminología, pues se hablaba

---

<sup>215</sup> En esta alusión no solo está el rastro de Rousseau, sino el de Defoe, en especial de sus racionales *houyhnhnms*, que representan al “hombre que parece una extraña bestia capaz de secretar ideas luminosas que, después, le es imposible utilizar; ideas nobles que solo pueden encarnar en una raza imaginaria de caballos inteligentes” (Bartra 2011, 393). Eso justificaría la obsesión martiana por el símbolo del caballo asociado a la libertad y a la inteligencia.

<sup>216</sup> Recordemos que en la imagen que hace Martí del hombre latinoamericano, este tiene un cuerpo birracial –género o especie–, porque las extremidades inferiores son telúricas, animalizadas con ejemplos de representantes de este reino que son caníbales, mientras que la parte superior, la cabeza, tiende a aludir a la herencia griega reconocida por su aporte filosófico y lógico: Sócrates. Entonces, el hombre americano debía ser coherente con esa construcción. ¿Cuál sería esta hibridación sugerida? Jamás se lo menciona, porque se espera que se deduzca, y el probo para hacerlo era el criollo, entonces, lo que primaría según su concepción creada por un dador occidental-racional, era que la cabeza se extienda por todo el cuerpo y que domine a lo próximo a la tierra; por ello, la insistencia en la época por la prevalencia del alma, de la inteligencia y de la *tropología áurea*, que acallaban al cuerpo y que se fundamentaban en la “perfectibilidad”, que además estaba fuera de la realidad, del mundo, del planeta. Argumento netamente platónico y utópico.

desde el mismo lugar de enunciación, el desarrollo. Por ello, las contradicciones, aunque estaban a simple vista, en este caso, lectura, no se las reconocía, ya que por su *naturalización* se hacían parte del mismo sistema.

Así, en la poesía estos criterios socio-ideológicos sobre el indígena se filtran en la voz poética en las menciones que hace. Debo anotar, que dentro de este género su aparición es contadísima, pues, lo que prima en su poetizar es la incidencia en el comportamiento de sus iguales; es decir, los que, por raza, posición y género, estaban más próximos a conformar su proyecto de nación. Por eso pone hincapié en la preocupación por la perfección del ser, o sea, la depuración del *ethos viril*, lo moral-ético para mejorar su República.

Por ello, definiendo que en esta configuración es constante su ojo de cronista, donde prevalecen las imágenes con palabras; entonces esta se añade a las dos de su época. Así, para el cuerpo del indígena, hay tres variantes de una misma representación en el yo lírico martiano; lo que para algunos críticos no existen en la prosa, pues, según su análisis solo hay una defensa, pero que, según otros estudiosos, también se da.<sup>217</sup> Esto devela las paradojas de los sistemas *logocéntricos*; por consiguiente, es lícito reconocer las relaciones binarias: sujeto / objeto; civilizado / salvaje; infantilizado / personas. Ya que:

en sus textos poéticos encontramos a menudo una pareja de símbolos [como ya lo había advertido Schulman (1970) o años antes, Mistral] que aluden a realidades contrapuestas: símbolos de altura y de profundidad, de belleza y fealdad, de grandeza física y pequeñez, etc. Tales imágenes simbólicas, ubicadas en polos opuestos con respecto a la calidad que representan, vienen a significar la configuración dual de la realidad que en un primer momento se presenta a la percepción del poeta. (Morales 2013, 29)

Por eso, en muchos pasajes de su obra, decía y defendía ese ascenso de los *feos* al estadio de la *belleza*, pero sin reconocer para quiénes quedaba vedada esa *comunidad*. Así, para una ubicación de la configuración del indígena, partiré de los textos publicados, pues son los que están en la memoria de la crítica y de los lectores. Lo que ha sido defendido como una reivindicación del poeta que en “sus versos trueca lo feo en hermosura, el ‘tizne’ y la ‘enferma’ en poesía” (Camacho 2006a, 22). Pero que para una

---

<sup>217</sup> Por ejemplo, en *Patria y libertad* o en algunas crónicas y cartas (Rojas Pérez 2005). En este “drama indio” incluso, asombra, que la figuración del indio tenga algo de los rasgos del héroe empleados para autoinscribirse, donde el sueño es el espacio preferido para la premonición. Asimismo, alusiones fonéticas a su propio nombre: “Martino”: “¡Libres, libres como el quetzal! / ¡Libertad santa! / Patria libre... Coana... esposa mía / la inmensa procesión que se levanta, / marca la feliz ruta del futuro” (Martí en Rojas Pérez 2005, 104).

lectura deconstructiva replican los binarismos excluyentes, propios del siglo analizado y que en una relectura están naturalizados.

Por consiguiente, en el poemario del *Ismaelillo*, no hay una corporeidad construida sino una metonimia, que incluso la repite como parte relacional a esta imagen: las plumas con lo cual pondera esa figura que está en la memoria del occidental, lo que coloca a ese otro en el lugar de lo exótico por ese *ornamento*. Así, en esta estrofa menciona este regalo singular que le fue dado y que es tomado de juguete por el hijo, que entra al espacio paterno; con ella se adorna la cabeza, la brillantez y esplendor de ese objeto que refracta la luz; lo que hace es incentivar la calidad áurea del infante; entonces, leemos “Del muro arranca, y ciñese, / *indio plumaje*:<sup>218</sup> / aquella que me *dieron* / de oro brillante, / pluma, a *marcar* nacida / *frentes infames*,” (67; énfasis añadido).

Incluso, si denotamos la acción del niño –futuro guía y líder– este toma esa metonimia de la otra cultura oriunda para “ceñirse”, no para ser; sino para *adornar*, en un juego, en un simulacro usar este objeto<sup>219</sup>. Es lo que se ha hecho con los saberes amerindios –“traducciones”–, donde solo así superaron la aniquilación, pero, también se *contaminaron* con la perspectiva ajena, pues perdieron su red de significación (Henderson 2018, 83).

Ahora, detengámonos en el sintagma “frentes infames”, que por su plural se lo relaciona con los “indios” –como los designaban en esa época– (no podría ser un adjetivo para los criollos, porque estaría insultando indirectamente al hijo, que se lo pone en ese momento). Así, en este sintagma, el adjetivo puede tratarse igual a *sin fama* en una relación fónica, pero, en cuanto a su denotación, está más relacionado con “carente”: sin honra, crédito, estimación, que se generaliza como “malvado” (RAE 2020). Si nos detenemos en el de “carente”, es más lícito relacionarlo con la raza indígena, que para la época era denominada así dentro del sistema binario, donde el sujeto inteligente era el que ejercía del “completo”, de la “presencia” (Derrida 1967; 1997).

En la lectura de este sintagma difiero de lo dicho por Jorge Camacho (2006a, 164), ya que tal ornamento no está para reivindicación de la raza indígena, sino para mostrar su

---

<sup>218</sup> Cuando este elemento es relacionado con lo indígena ya no es metonimia de pájaro, con la simbología martiana de celestial, más acorde con el alma, como lo había analizado en los capítulos anteriores.

<sup>219</sup> Según Jorge Camacho, “Todos estos atributos provienen de la reserva imaginativa del indigenismo americano, que conjuntamente con la filología de principios del siglo XIX dio origen al siboneyismo de Fornaris y los trabajos comparativos de Bachiller y Morales” (164). Sin embargo, debo notar que estas formas seguían una construcción idealizada del indígena como parte de una construcción del otro que o le permitía autorrepresentarse. Y como, luego este mismo autor (2013a), son formas del deseo liberal por educarlos y convertirlos a la imagen de la presencia.

utilización por un guía. Es cierto, que este estudioso sí denota la función mesiánica del hijo, pero en su primer texto, hay una lectura más sobre la función benéfica del hijo que sobre la función secundarizada de las metonimias de los indígenas, que, en cambio, sí se la acentúa en su segundo escrito (2013a).

Otra imagen, casi victoriana y romántica (Poole 2000, 54, 59), donde el ojo del hombre demuestra ese amor erótico se filtra en los versos del poema “Sed de Belleza” de “Versos libres”, donde la voz poética evoca a la india –joven y deseable–, cuyo escenario mencionado pone como *adornos forzados* a los correspondientes a lo autóctono americano en un escenario básicamente con referencias europeas. Sin embargo, remarco ese ojo de exotismo con el cual se describe esta alusión, que inscribe la focalización masculina y criolla; por lo tanto, de quien ejerce el poder –el que tiene sed y puede saciarla– sobre aquello que considera “bello” y es feminizado –devorado–, como lo analicé más detalladamente en el capítulo anterior: “[...] —la *manceba* / india que a orillas del *ameno río* / que del *viejo Chichén* los muros baña / a la sombra de un *plátano pomposo*” (114; Camacho 2013a).<sup>220</sup>

Luego, otra mención del indígena, pero con un hincapié en su característica de “libre”, se lo hace a través de una metáfora, donde la voz poética le envía esa relación más cercana con la naturaleza, construcción que deja traslucir una idealización sobre esta raza que, en la realidad, no gozaba de libertad; aunque esta, sí, pudo ser concebible en una etapa precolombina. Sin embargo, el yo lírico hace uso de esta, que tiene un rastro de esa añoranza por lo bucólico que se dio en la poesía provenzal y romántica, donde se rememoraba al *homo sylvaticus* (Bartra 2011, 96). Lo que devino a constituir la comprensión paradójica del “buen salvaje” de Crawford y de Rousseau (Camacho 2013a, 25, 2006a, 166; Bartra 2011, 407; Jáuregui 2008).

Otra vez, se potenciaría una herencia literaria más que una lectura histórica sobre esta etnia: “¡A gusto solo me hallo / *libre como el indio esbelto*: / desnudo como él, *resuelto* / como él, desnudo, a caballo!” (485). Resuena en este recurso literario la tradición del centauro, que desde su mundo salvaje conjuga dos cuerpos; además, rememoremos que el caballo fue reinsertado luego de muchos siglos a lo que hoy es América, pero que vino con la conquista y, en esta imagen, es la voz poética quien lo monta y solo “se asemeja”, por la calidad de “salvaje” –“desnudo”, supuestamente lo anticultural–, al indígena; en cambio, lo de “resuelto” fue una condena para su exterminio

---

<sup>220</sup> Cita repetida en el capítulo segundo para un análisis sobre lo femenino.



en la historia colonial, porque esa actitud lo inscribía de salvaje, por rechazar y luchar por sus tierras; lo que produjo su exterminio; esa misma actitud cuando se agrupaba en contra del *blanco* lo encasillaba en la masa o multitud iracunda e ingobernable que debía ser encausada a la civilización y el progreso.

Esta misma alabanza de lo indómito del indígena está en esta estrofa, donde no se los alude frontalmente, sino que se hace una metonimia, entonces, se resalta su incorporeidad; solo reconocible por la alusión a su geografía, pero, irónicamente, la voz poética desea ser “hijo”<sup>221</sup> de estos: “*Sombras* que pueblan los Andes / Americanos!—vencidos / de cuyo *espíritu férvido* / me siento hijo!” (398).

Si recuperamos la cita anterior puesta donde había que temer a “la montaña” (Martí OC VI, 328 citado en Camacho 2013a, 48), entonces, reconocemos esa contradicción en la tropología, donde se filtra el *contradiscurso* de la época, la ciudad real vs. la ciudad ideal. Asimismo, inquieta por qué la voz poética en estas líneas toma “sombras” y “espíritu” –no alma– para referirse a los indígenas.

Incluso, si analizamos más, el no nombrarlos y dejar solamente el sema evocado (B) de la imagen, acentúa la connotación de “sombra vencidas”, más que de “férvido”, por su no nominación; lo que aviva el sentido negativo (C). Recordemos que, dentro del sistema binario usado en la lengua, la sombra tiene relación tanto con la muerte como con lo negativo. Si este grupo es descrito bajo esta cromática y el iluminado, claro e intelectual gozan de las adjetivaciones áureas, entonces, ¿la defensa propagada por la historia en esta voz de autoridad no sería contradicha por estas otras metaforizaciones?<sup>222</sup> Asimismo, si nos detenemos en el adjetivo “férvido”, la idea es con “ardor y entusiasmo” (RAE, 2020), pero también alude, por su raíz, a una especie de fiebre, que en los cuerpos humanos se relaciona con la enfermedad, la que procura una sinrazón o pérdida de juicio, locura; por lo tanto, para los sistemas civilizados, esos rasgos son lo que el oriundo debía deponer para convertirse en ciudadano.

Con esta hipervaloración de la naturaleza y supuestamente de sus habitantes, los indígenas o “buenos salvajes”, la voz poética recurre más a una idealización de este mundo *silvestre*, cuya herencia está desde los clásicos, en uno de sus escritores latinos heredados dentro de la literatura, cuyas *Bucólicas* y *Geórgicas* (Virgilio), luego son reinterpretadas por los escritores españoles, Garcilaso de la Vega y fray Luis de León.

---

<sup>221</sup> Esta referencia también me sirvió para ejemplificar el anhelo de la voz poética por ser hijo de los carentes, analizado en el capítulo primero.

<sup>222</sup> Ejemplos de la prosa.

Este motivo reactualizado invadió el Medioevo, en la recreación provenzal –pastoril–, de la cual hay muchos rastros en la producción martiana (Jiménez 1999, 60): filtrado en el desprecio por la ciudad<sup>223</sup> y la exacerbación de lo campestre. Cuestión que se contrapondría con la imagen que, en cambio, aparece en las novelas románticas o naturalistas, donde esta devoraba a los hombres –*Doña Bárbara*, *La vorágine*–, metáfora y antropomorfismo que también fueron utilizados por los Cronistas de indias, para justificar el exterminio –evangelización– de los humanos existentes en el nuevo continente; ya que, la pintaron con el pavor a lo desconocido, lo destructivo y demoníaco. El “miedo” por la ciudad se lo puede leer en “Amor de ciudad grande”. En sí, en cada uno de los momentos históricos, se puede reconocer estas contradicciones, cuyo apogeo se dio en el siglo XIX, cuando no solo se creaba una imagen antagónica del amerindio, sino también del “nuevo hombre [letrado] que nace con el siglo XVIII [...]: un ser inflamado de optimismo, ebrio de ideas sobre el progreso, confiado en los dogmas de la razón” (Bartra 2011, 393).

Asimismo, en una metáfora donde loa el sacrificio ritual, práctica de oblación amerindia, recurre a una escena idealizada de la tradición precolombina de la cultura mesoamericana, donde, según la voz poética, se agradecía a la tierra con la sangre humana y, entonces, escuchamos una reedificación del mito: “Los sabios de Chichén, la tierra clara / donde el aroma y el maguey se cría, / con altos ritos y canciones bellas / al hondo de cisternas olorosas / a *su virgen mejor precipitaban*: / del temido brocal se alzaba luego / a *perfumar* el Yucatán *florido* (155; énfasis añadido). Aquí se nota el ojo que traduce una tradición a una simbología foránea como fue la costumbre en los conquistadores del XV y del XIX, que daban “explicaciones occidentales” a sucesos y personajes de las tierras que visitaban (Henderson 2018, 83). Incluso, según los Cronistas de Indias y los pocos códices existentes, los que eran sacrificados eran los guerreros vencidos (Jáuregui 2008, 230), es decir, la sangre *viril* era la que se ofertaba a los dioses, en este caso, al sol. Cuestión que sí se daba en las culturas paganas de Europa (céltica y griega, donde al Minotauro se le ofrendaba una virgen). Además, hay una diferencia con las culturas amerindias andinas, donde la Tierra es la diosa propia.

---

<sup>223</sup> Sin embargo, los cambios sociales debían darse en la ciudad y de allí venían las innovaciones que debían aprender los asimilados. Por ello, el exilio del pensador cubano siempre fue a las ciudades y de estas las más conectadas con las potencias europeas: México, Venezuela. Incluso, la educación no tenía ningún rastro de trabajo agropecuario, sino tecnológico. Incluso, el conocimiento de *lo de adentro* no implicaba aprender y ejercer los trabajos de la masa.

Mas, la única vez que le dedica un poema completo es en “Tamanaco de plumas coronado”, donde se recrea la conquista española. Según Jorge Camacho este poema sería un hipertexto de “una historia” de Arístides Rojas y una recreación paratextual utilizada en una crónica<sup>224</sup> (2013a, 193). Aquí se escenifica la relación: cazador / presa, en la que, a través de metonimias de las vestiduras, la voz del garante poético alude a los interventores. En esta parte de mi trabajo, me detengo en la constitución del indígena, que, en los últimos años, ha sido interpretada por Jorge Camacho; aquí este estudioso resalta la intención martiana en la crónica por dejar en claro su optación por ponerse dellado de los otros” (193). Debo aclarar que en esta lectura reconozco filtraciones del ojo exoticista y liberal, que idealizaban una imagen ajena para el indígena y que, de manera soslayada, lo inscribe como primitivo y por ello su destino de eterna esclavitud.

Así, a este sujeto del enunciado lo describe con su corona de plumas –lo impresionante para el ojo occidental, por eso, lo vuelve a mencionar–. Además, el enfoque del cronista se va al detalle de sus casas, donde resuena lo de “rústico”, lo de maderas y cañas” que no tienen una estructura, sino que se asemejan a “hombres parados”. Entonces, prevalece una descripción sin técnica ni adecuación al ambiente, es decir, tiende a resaltar lo primitivo.

Incluso, el hincapié puesto en la palabra “cañas” y la “macana” –se repiten dos veces– frente al hierro y las armaduras, donde se trasluce una industrialización y progreso, tanto de armas como de protecciones “bélicas”. Recordemos que, para la voz poética – igual que para las sociedades de dominación masculina y fraternas (Bourdieu 2000, 93)–, el adiestramiento en la guerra era lo necesario para el ciudadano. Si nos detenemos en estos detalles ponderados, entonces, hay una contraposición de dos culturas, donde se nota la causa porque fue “el golpe *vago* de la infiel macana” y por qué continúa siendo arremetido por el portador del “hierro”, que hizo caer una raza, de la cual solo se escucha un “golpe vago”.

Luego, lo que sorprende es la imagen del perro<sup>225</sup> que entra al “circo” –pues no la denomina lid ni lucha, que tiene un aprendizaje o técnica, sino recurre a una distracción romana– y es el que somete al indígena y el que con su “hocico” lo destroza. Es decir, lo que en los primeros versos correspondía a la designación de los conquistadores como

---

<sup>224</sup> “La invasión de Oklahoma”.

<sup>225</sup> Esta imagen se podría también asociar con la imagen presente en la prensa de la época cuando los perros en Irlanda eran gordos y de buen pelaje, mientras, la población moría luego de la caída de la producción de papas que asoló esas tierras.

“fieras”, en los últimos, esa actitud animalizada se queda en el “perro” y ya no califica a los invasores y cuya presencia subsiste. Lo que incide en una figuración ya no negativa, sino casi imparcial, donde ya no se condena a ese grupo, entonces escuchamos: “Muerto de sabroso placer las armaduras: / en la sangre del indio derribado / el hondo hocico el perro ha sepultado: / y aún resuena en la tierra americana / el golpe *vago* de la infiel macana; / [...] / Y en el cuerpo del indio *aun* muerde el perro” (397). Asimismo, no olvidemos el atributo empleado para definir “macana”; en este se filtra un argumento colonial, en sí, del Cronista de Indias, que tachaba al indígena de “infiel”, por su idolatría, ya que la única religión era la propugnada por el conquistador.

Ahora si rastreamos otros empleos de esta imagen, hay solo una vez más de esta mención; esta sale de la focalización de la voz poética para pasar a ser una actitud loable en una poeta contemporánea. A través de esta alusión y recreación vierte un argumento favorable sobre la poesía preocupada por el terruño cubano y la realidad de la Isla. Temática que rompía con lo permisible, según la época y el mismo yo lírico para ser cantada por mujeres, como lo ampliaré posteriormente. Entonces, escuchamos en un poema dedicado “A Mercedes Matamoros”<sup>226</sup> un verso donde reconoce el mérito de ser la “cantora” “de los indios” y la “amiga” “de los negros” (452); bigráficamente, “ella era era independentista y amiga de Martí” (Camacho 2006a). Pues, en la época, esa *inclusión*, indirectamente, era el límite de la reivindicación.

En sí, la imagen del indígena, en la voz poética martiana, muy pocas veces adquiere una configuración fuera del presupuesto de la época. Recordemos, que en cualquier descripción siempre quedan latente los ojos, por lo tanto, la simbología de quien mira, ya que nunca deja su lugar de enunciación (Poole 2000, 141). Por ello concuerdo con Jorge Camacho en que “hay dos caras en la retórica de Martí cuando trata de [la cuestión del indio] y en los momentos peores de esta retórica, el cubano adoptó una actitud etnocéntrica, despreciativa y manipuladora que le exigía al indio dejar de ser quien era para asimilarse al resto de la comunidad criolla” (2013a, 26).

---

<sup>226</sup> Hay que considerar que en este poema hay unas distinciones editoriales efectuadas por Jorge Camacho: “¿Qué errores de transcripción hay en el poema que Martí le dedicó a la poetisa Mercedes Matamoros? Empecemos con el mismo título, ya que este aparece con distintos títulos. En la edición de Vitier de la editorial Letras Cubanas (1993), aparece con el nombre “A Mercedes Matamoros” (*P C E C* II: 227), y en la edición dirigida por Pedro Pablo Rodríguez, “Del álbum de la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros” (*OCEC* XV: 203), cuando en realidad dice *El Fígaro* “En el álbum de la eminente poetisa cubana Mercedes Matamoros” (1901: 75)”. (2017, 67)

## 1.2. El negro

La preocupación por los negros tiene una antigüedad mayor que la del indígena, según lo que narran sus biógrafos, ya que la esclavitud en la isla de Cuba fue una realidad para los habitantes de esa geografía y lapso, pues, en ese tiempo no era extraño tenerlos (Cabrera 2014, pos. 7158). Incluso, según algunos preocupados por rastrear los orígenes de José Martí han indagado en la biografía de su padre, que estuvo relacionado con la esclavitud como “poseedor” de este servicio y “tuvo esclavos para alquilar” (Cabrera 2014, pos. 7158). Esta parte de la historia paterna aún encierra muchas incongruencias, ya que, nunca fueron esclarecidas por el mismo líder cubano; sin embargo, la evocación del negro y de los perjuicios de la esclavitud están regados en sus textos en prosa;<sup>227</sup> aun, por su tratamiento personal sufrido en las canteras de San Lázaro, donde pasó los mismos suplicios que los esclavos negros. Su preocupación es evidente sobre este grupo y las injusticias están en su primer texto, el *Presidio político en Cuba* (2014).

Pero, ¿cuál es la incidencia de esta temática, en la construcción del garante poético, ya que este asunto preocupó en sumo al héroe cubano en la voz de la prosa, incluso, desde sus primeros escritos y cuya experiencia fue tan vivencial, al punto de convertirla en un *leitmotiv* para su vida futura como defensor de este grupo humano?

Pues, en este género, la mención de los negros es menor que la hecha sobre el indígena, cuya situación real de estos últimos solo la evidenció en su viaje por Guatemala y México (Camacho 2013, Cabrera 2014), pues en Cuba habían sido exterminados y de ellos, solo quedaban nombres (“taína”, “siboney” Jiménez 1999, 16). Así, existe un memorable poema donde se dedica a describir y a contar el arribo de los negros a la Isla. Salvo este poema, donde, incluso, hay un juramento que preludia su amor altruista, como lo analicé en el capítulo primero, no hay otras líneas, donde el garante lírico poético argumente sobre este motivo como centro temático.

En cuanto a las recurrencias del estado de “esclavizado”, este es empleado en algunas metáforas para hablar del pueblo cubano y evidenciamos una posición metafórica donde se proyecta como amante provenzal; así lo ejemplificaré en los siguientes párrafos.

---

<sup>227</sup>Por ejemplo, en “Coney island”, en una pequeña imagen presenta este sesgo: “con grandes risas aplauden otros la habilidad del que ha conseguido dar un pelotazo en la nariz a un desventurado hombre de color que, a cambio de un jornal miserable, se está día y noche con la cabeza asomada por un agujero hecho en un lienzo esquivando con movimientos ridículos y extravagantes muecas los golpes de los tiradores;” (2012, 87).

Ya que, aquí, mi preocupación es más sobre la configuración que de la metáfora, entonces, me dedico a esta y, luego, a algunos ejemplos de aquella.

Así, en el poema XXX de *Versos sencillos*, la voz poética recrea desde la tercera persona, a estos sujetos del enunciado; entonces, se coloca desde un tiempo presente para la voz poética, que evoca un recuerdo, donde, siendo testigo, mira el arribo de un “barco” de esclavos. En este juego de perspectivas, se nos sobrepone imágenes del pasado, pero con la focalización del adulto que inscribe a ese yo anterior infantil. Similar a lo que aseveré en el capítulo primero, este viaje al mundo exterior lo hace a través de la mano de su padre, que, aunque no lo presenta explícitamente, es el lugar donde lo ubica por algunas adjetivaciones y localizaciones. Este dador de “moral” (Morán 2014), está presente como una sombra que inscribe su masculinidad, incluso, hace un híbrido de esta imagen con la furia del entorno descrito, que, a su vez, la relaciono con aquella que representa a la corona española (Camacho 2013a). Ese opresor inmaterial, pero drástico que circunda y procura temor, como la de un padre autoritario, parecido a “¡[...] un vigilante que en sí mismo lleva!” (109). Por ello, en el poema el rayo, el nubarrón, el viento y el temporal representan una fuerza masculina, caracterizada con adjetivos negativos y tenebrosos, que, aunque en lo referencial, pertenecen a la naturaleza, en este juego metafórico cambian para determinar al poder, por ello, todos esos tienen ese género.

Si nos detenemos en “barco” este se antropomorfiza al punto de “echar” a “los Negros” a otra fracción del poder “el portón”, “los barracones”. Es tal ese mandato que hasta un árbol de América se vuelve cómplice indirecto, “el seibo” (*sic*),<sup>228</sup> donde han colgado a un hombre y este pasa a ser parte de la herramienta de castigo.

En cuanto a los sujetos del enunciado, son vistos de manera general; solo una vez se hace un enfoque particular y es cuando se dedica a la “madre”, que lleva su “cría”,

---

<sup>228</sup> La elección martiana por “seibo” y no ceibo, que sería la escritura castiza, según Jorge Camacho (2007c), es un diálogo con los siboneyistas, que a mediados del XIX, confundiendo en filología y, más aún en lo que se denominaría, fonética, trataron de justificar las variantes sonoras que había en las lenguas aborígenes y su incompatibilidad a su traducción española; lo que ocasionó una suplementación arbitraria de la forma del conquistador sobre la expresión y las variantes de las lenguas vernáculas. Este movimiento trató de rescatar las voces oriundas, reflejadas en los usos fonéticos. Un ejemplo de ello está en el poeta José Fornaris. Sin embargo, asombra que además de esta transgresión escritural como guiño, no hay una alusión a este movimiento en la poética martiana, pues si este poeta cubano trabajó en el rescate y en la rememoración de los grupos indígenas de Cuba, en el héroe nacional, la mención de los indígenas pertenece más a la cultura azteca. De los aborígenes de Cuba hay poquísimas menciones, incluso, más topográficos (Turquino, Causto, Escambraica). Sin embargo, como dice este mismo estudioso, la utilización de este tópico no significó un deseo por pensar en ese grupo como actualidad, sino como pasado eliminado y superado por la modernidad. Esta aclaración es necesaria, aunque en ediciones posteriores no se respete, incluso, eso ha sucedido con el ensayo de “La piedad y los negros en un cuento de José Martí, donde, por corregirlo a la usanza española, esta está con “c” (Camacho 2002,67).

“dando alaridos”. Ahora, cuando la voz poética se refiere a los cuerpos los compara con “almácigos copudos” y resalta lo de “desnudos”. En estas pequeñas descripciones y elecciones de palabras, hay una visión *naturalizada* para imaginar a esta raza y aprendida para el niño del siglo XIX, que hace denotar el garante lírico. Es decir, son las “máscaras” obligadas para un hablante que impone la lengua y cuya simbología han sido la preocupación, en los últimos tiempos, de José Olivio Jiménez (1993) con Jorge Camacho (2006a). Ya que, si notamos, éstas tienden a resaltar lo no civilizado —en la carencia de vestiduras— y lo *natural*; por ello, lo joven está en el sustantivo almácigo y su característica física de los cabellos, en “copudos”, que, incluso, relaciona esta alusión a una experiencia táctil y previa a la hecha en esa situación, donde solo un rayo ilumina y la descripción da esa otra experiencia. Asimismo, esa calidad de más próximo al otro “salvaje”, está en la elección de “cría” y “alaridos”, con los que inscribe a la mujer.

Sin embargo, luego hay un cambio de escenario que incide en la voz poética infantil. La luz del sol despeja aquella focalización *naturalizada* —aprendida en su realidad espacio-temporal y paterna— y le devela, como en una epifanía, donde el detonador es “el esclavo muerto colgado” su proyecto de vida, donde se une el yo infantil<sup>229</sup> y el yo adulto, en un solo deseo, relacionado con su anhelo mesiánico para sí (Camacho 2006a). Entonces, leemos la última estrofa: “Un niño lo vio: tembló / de pasión por los que *gimen*: / y, al pie del muerto, juró / lavar con su vida el crimen!” (191). Ahora, si nos detenemos en la utilización de “gimen”, denoto una pequeña incongruencia, pues, según Jorge Camacho (2007), para la época cuando se escribió este poema, los negros de la isla ya habían protagonizado sus levantamientos y rebeldías, por las cuales se habían perdido muchas de sus vidas por conspiración; en consecuencia, al elegir ese verbo, la voz poética estaría *menguando* la fuerza con la cual esta lucha abolicionista se dio, la cual fue con fuerza y brío, es decir, con *gritos*. En este empleo, como dice Jacques Derrida, se filtra el ocultamiento “[d]el habla llamada ‘viva’, la exterioridad espacial del significante parece absolutamente reducida. Es a partir de esta posibilidad que es preciso plantear el problema del grito —de lo que siempre se ha excluido [y se lo ha ubicado] del lado de la animalidad o de la locura, como el mito del grito inarticulado— y de la voz dentro de la historia de la vida” (1997, 210).

---

<sup>229</sup> Según Jorge Camacho, el deseo por ser niño y permanecer como tal está en muchas de las configuraciones para sí, ya que esa edad le aproximaba a lo angelical y, por ende, a lo andrógino o asexual (2006a)

Por consiguiente, en esta cuartilla no solo está el “juramento” con el cual se ha hecho la apoteosis de la defensa de la negritud y de su espíritu salvador de los débiles, sino la autoinscripción de héroe y la separación del modelo paterno<sup>230</sup> y del poder colonial, que estaban imbricados. Es la autodefinición de apóstol y de defensor de los “otros”, los objetos carentes, igual que lo han resaltado los críticos martianos (Morán 2014; Camacho 2007) y al cual había analizado en el capítulo primero, ya que, la imagen como lo recordamos es la que en la mayoría de sus escritos nos dejó cimentado (Bejel 2012, 30; Ette 1994; Camacho 2006a; Mistral 1998) igual que un *testamento*.

Ahora, en cuanto a las metáforas donde se puede sentir la percepción del yo poético sobre la esclavitud, la tenemos en el poema “¡10 de octubre!”, donde compara la situación del pueblo cubano “enfurecido” y la similitud de la esclavitud negra; entonces escuchamos en un poema de su poesía dispersa: “No es un sueño, es verdad: grito de guerra / lanza el *cubano pueblo*, enfurecido; / el pueblo que tres siglos ha sufrido / cuanto de *negro* la opresión encierra” (265; énfasis añadido). Igual criterio, lo tenemos en un poema de *Versos sencillos*: “¡La *esclavitud* de los hombres / es la gran pena del mundo!” (194) o en este: “Véis *los esclavos* / como *cuerpos muertos*” (95; énfasis añadido).

A la par, hay algunas comparaciones de sí con esta situación: unas cuando se representa así por acción de la fuerza del tirano: “Si *esclavo* de mi edad y mis doctrinas,” (270); “no mires nunca / en mi al *esclavo* que cobarde llora” (270). En estas se nota ese sentir de desagrado por esa situación, que en su época fue una práctica de plusvalía de la civilización. En estos puntos se filtran las disyuntivas de ese tiempo y también de lo que era el pensar de la época, cuando las paradojas coexistían en una misma propuesta.

En suma, este sentido se replica para hablar de pueblos, naciones u hombres que sufren este estado, salvo una ocasión cuando se lo da a un dios que vive en sí, donde procura un oxímoron: “Cuanto en mis horas de mayor locura / un *Dios esclavo* dentro de mi germina,” (327; énfasis añadido).<sup>231</sup> Mas, asombra que algunas veces dé este calificativo a las mujeres como parte de su esencia, ya que son dominadas por sus pasiones y lo material, características que argumenta cuando victimiza al hombre. Similar a lo que había citado en un acápite anterior, entonces, escuchamos: “ruin caterva / de

---

<sup>230</sup> Recordemos las acotaciones de Román respecto a la emoción por el padre, la que cité en el capítulo primero, en la constitución del padre propio.

<sup>231</sup> Este verso se repite con pocas variantes en el poema de la página 287 y que lo ejemplifico cuando reviso lo del loco.



*esclavas*”<sup>232</sup> (221), que se asocia con la de “siervas”, que son puestas en ese rol por su dependencia a lo sexual y material —“las enjaya o estremece echadas” (97).

Sin embargo, ese pecado es para ambos sexos, más para el XIX y las sociedades herederas de lo *falocéntrico*, solo era defecto femenino. Este mismo sentido contradictorio,<sup>233</sup> que sale del *ethos* martiano de defensor de la *libertad* de la humanidad y en el que se filtra el aprendizaje determinado por la división sexual del XIX, así, leemos en una de sus “Impresiones de América III”, donde incluso se enviste de “*español* muy fresco” y en los detalles que le espantan del objeto del enunciado descrito, así como del valor dado al estado civil:

«¿Qué veo? Una niña de siete años va a la escuela. *Habla* con cuidado inusitado con otras niñas; esta miniatura de mujer tiene tanto *dominio* de sí misma como una *mujer casada*: me mira y sonrío como si pudiese *conocer* todos los misterios de la humanidad. Sus orejas están adornadas de pesados aretes; sus pequeños dedos de sortijas. ¿De dónde proviene esta maravillosa volubilidad? ¿Qué hará esta pequeña niña, tan aficionada a la pedrería a los siete años, por obtenerla cuando tenga dieciséis? *La esclavitud sería mejor que esta clase de libertad; la ignorancia mejor que esta ciencia peligrosa.*» (2011, 124; énfasis añadido)

Igualmente, una imagen paradójica, donde se filtra un deseo erótico sobre una “esclava”, es empleada por la voz martiana en esta metáfora de la crónica “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”, donde no solo se combina la focalización masculina, que desea el cuerpo femenino, sino que se reafirma el estereotipo que la *mujer esclava* —y negra— tiene exacerbada su sexualidad (Cruz 1992; Dottin-Orsini 1996, 227), entonces, la voz martiana de este texto emplea “palpitante” e intensifica lo de este estado instintivo con su ausencia de civilización, en este caso, la ropa; por ello, lo de “desnuda”, ya que era el deseo desde ellos (1996). Asimismo, si representamos esa escena, los pintores son los machos que atacan a la naturaleza, que en este caso es la “esclava desnuda”, imagen que en la época exacerbaba los sentidos masculinos, donde no solo se determinaba el arte como propio de los hombres<sup>234</sup> (González Pérez 1983, 53),

---

<sup>232</sup> Cita también empleada en las mujeres feas: en aquellas que perdían la calidad de madre.

<sup>233</sup> Igual idea leemos en esta representación de la pluma, que la voz martiana la feminiza (Crónica “Una pelea de premio”: “Vuela la pluma, como ala, cuando ha de narrar cosas grandiosas; y va pesadamente, como ahora, cuando ha de dar cuenta de cosas brutales, vacías de hermosura y de nobleza. La pluma debiera ser inmaculada como las vírgenes. Se retuerce como *esclava*, se alza del papel como prófuga y desmaya en las manos que la sustentan, como si fuera culpa contar la culpa.” (2012, 127; énfasis añadido)

<sup>234</sup> Es la idea de Pigmalión, en el que la “belleza, canónica, cobra vida en manos del ser humano artista, capaz de realizar milagros de divinizarse, de acercarse a los dioses, gracias a su arte.” (De Diego y Vázquez 2005, 286)

sino que se enarbolaba la masculinidad sobre la mujer y la naturaleza. En los dos casos ambas eran consideradas como esclavas; estado que era reiterado, entonces, leemos:

Esos son los *pintores fuertes*, los *pintores varones*, los que cansados del ideal de la academia, frío como una copia, quieren clavar sobre el lienzo, *palpitante* como *una esclava desnuda*, a la naturaleza. ¡Solo los que han bregado cuerpo a cuerpo con la verdad, para reducirla a la frase o al verso, saben cuánto honor hay en ser vencido por ella! (2012, 300; énfasis añadido)

Con estos recortes, se denota una filtración de lo que era el pensar sexualizado del XIX y que perdura tal cual “mito erudito” (Bourdieu 2000, 19), en lo textual, incluso, en una voz que abogó por la equidad y, según algunos autores, por la defensa de la mujer, cuyo pensar era *evolucionado*<sup>235</sup> para su tiempo (Rodríguez Jiménez 2007, 103-11; Rodríguez Jiménez 2007). Esto debido a que las “herencias” y “legados” y los amigos del pasado no son *desnaturalizados*. Entonces, no se reconoce la trama ni la focalización ni el lugar de enunciación para leer esta estética violenta.

En este punto, como algo evadido por las lecturas efectuadas a esta estética del XIX, hay una utilización violenta de negro en la que me quiero detener y es en la cromática, donde no solo está designada la ausencia de color, sino que, socialmente, está relacionada con una simbología negativa, que obedece al sistema binario, que impera en el paradigma de pensamiento generalizado para la humanidad. Al detenernos en esta marcación no es ilícito asociarle una carga emotiva, filtrada y eternizada en la topología y simbología; lo que es defendida en la *estética logocéntrica*. Así, este color y toda su gama relacional comparten este sesgo de *carencia*, *huella* y *suplemento*, que, como generalización cognitiva, ideológica y cultural se deriva en un velado racismo, ya que toma esa metonimia de generalización, al punto de convertirlo en estereotipo (falacia).

La historia de este color imbricado a lo negativo y subterráneo (huella) ya está en los escritos antiguos; se lo renovó en el Medioevo, relacionándolo con lo infernal y diabólico, extensión procurada a lo rojo, donde lo grecorromano se conectó con el presupuesto judeocristiano que, a su vez, restituía la “mítica hebrea”, “persa” y “árabe” sobre “los monstruos” y “las maldiciones” (Henderson 2018, 87). Está registrado en algunos textos, incluso, es rastreable

---

<sup>235</sup> “Este *concepto es bastante avanzado para la época*, en la cual tanto en la medicina, como en la naciente ciencia social, se imponen corrientes que afirman la inferioridad de la mujer.” (Rodríguez Jiménez 2007, 104; énfasis añadido)

[en] las teorías raciales del siglo XVIII [que] a menudo se reducían a distinciones entre la oscuridad y la luz, o la fealdad y la belleza. La oscuridad y la negritud se equiparaban a partir de una lógica pseudocientífica del gusto, como hizo Wilhelm von Humboldt cuando definió el color blanco como el propio de la humanidad “no porque sea más bello”, sino “porque su claridad y transparencia permiten la más sutil de las expresiones y porque permite mezclas y matices, mientras que ante el negro todos los colores dejan de serlo”. (Henderson 2018, 99)

Entonces, a América, llegó una hibridación de otras culturas, que más tarde aportaría a este cúmulo mitológico, donde herencias irlandesas, célticas y demás, coadyuvaban a la determinación de lo *negro* como relacionado con lo que producían temor; pues, este estaba en la raíz de los miedos humanos, donde la oscuridad –la carencia de luz– tenía una carga ambivalente, en la que lo más prolífico ha sido lo espantoso y mortal.

Si nos detenemos en los rastros de esa estética en los escritores de antes y después del XIX, reconocemos lo viva que está esa carga semántica negativa en la utilización del “negro”, a tal punto que es natural su empleo no solo en lo literario, sino en lo cotidiano en cualquier formato y soporte.<sup>236</sup> Por ello, la carga racista ya no se la siente como tal, igualmente, se reitera con la exacerbación de los tonos claros y áureos para referirse a lo positivo, ascético y probo. Mas, si escarbamos en las tramas que tiene esa utilización nos hace reiterar esa bipartición: bueno / malo. Ese mismo uso es rastreable en la escritura martiana, en la cual el calificativo “negro” es empleado para resaltar esa negatividad del sustantivo. Recordemos, la imagen de “sombras” que había analizado en el acápite anterior.

Aun, esta designación es intensificada con la utilización de la animalización rastrera o fea (Camacho 2006a; Schulman 1970); lo que, emotivamente, produce desagrado y repudio. Poéticamente, ese halo terrorífico se puede dar a un elemento luminoso, gracias a la ponderación de este tono: “Y en sus inquietos *ojos* / a veces *miro*— / *negros, negros* relámpagos,” (522). “La de promesa vendida, / la de los ojos tan negros, / más *negras* son que tus ojos / las *promesas de tu pecho*” (355; énfasis añadido). “Los que al hombro los fusiles, / *negra el alma* y blanco el traje, / ayudaron al ultraje / de su patria —esos son *viles*” (490). En la retórica de este autor este recurso ha preocupado a la crítica, que alude a esta carga negativa, que, en la época, se daba a lo corpóreo, natural (terreno) y femenino; sin embargo, la misma crítica ha olvidado relacionarlo con la

---

<sup>236</sup> Alma negra; lista negra; negro destino...

justificación racista que se hace en las sociedades, donde lo blanco es el modelo *presencial* –central– de lo verdadero.

Aun, si nos remontamos al auge de las fisonomías esta incidía tanto en determinar el carácter y la moral de los individuos (Lugo-Ortiz 2010, 252; Poole 2000, 138; Feher 1990); con esta se fundamentaba que ciertos rasgos físicos develaban o anticipaban el grado de criminalidad de sus portadores, en una suerte de anticipación visual y psíquica. Lo que provocó que algunos seres humanos que caían en esos perfiles sufran de persecución, secuestro, venta, exhibición y degradación a nivel de animal en los circos. Además, se justificó científicamente el predominio y obsesión social y particular de la belleza física.

Así, podemos reconocer estos estereotipos –falacias– filtradas en el pensamiento del XIX, en la tropología martiana. Este es un argumento denotado por el estudioso martiano Jorge Camacho, cuando se detiene en la descripción que hace la voz martiana de la prosa “[d]el hombre bestial”, cuyas características son únicas y su presencia también, por ello, asevera que está en “todos los pueblos”, pero asombra, la fisonomía que le da: “lampiño, boca grande, nariz chata, mucho pómulo, ojo chico y viscoso, frente baja! Rebosa en la figura ese odio insano de *las naturalezas viles hacia las almas que las deslumbran y avergüenzan con su claridad.*” (Martí en Camacho 2013b; énfasis añadido).

Si nos lo figuramos, estas son las metonimias de una etnia que supuestamente defendía la voz martiana. Asimismo, vuelve a la apología de lo “claro” y la oposición: “naturaleza” / “alma deslumbrante”. Cuestión adjetival que aparentemente no encierra ninguna carga emotiva ni ideológica, pero que respalda la hegemonía cromática, visual y de belleza, donde estas son a la presencia y las otras a lo feo o repudiado. Lo que me hace denotar que la estética es parte del dispositivo *logocéntrico* y, por lo tanto, refracta una violencia naturalizada; por ello, en la crónica a Wilde resalta este actuar como *telos* de los poetas

A eso venimos los estetas: a mostrar a los hombres la utilidad de amar la belleza, a excitar al estudio de los que la han cultivado, a avivar el gusto por lo perfecto, y el *aborrecimiento de toda fealdad*; a poner de nuevo en boga la admiración, el conocimiento y la práctica de todo lo que los hombres *han admirado como hermoso*. (Martí 2012, 294; énfasis añadido)

En sí, la aparente lucha por romper con el estereotipo negativo sobre esta raza no es la preocupación primordial de la voz martiana en este tipo de género –lírica–; incluso, por la exacerbación de la utilización cromática, que igual que el imperio de la belleza,

sume a su carencia en el repudio. Cuestión que se contradice con su legado en prosa, donde asevera: “El negro, por negro no es inferior ni superior a ningún otro hombre: peca por redundante el blanco que dice ‘mi raza’; peca por redundante el negro que dice ‘mi raza’. [...]. El ser de un color u otro no merma en el hombre la aspiración sublime” (Martí en Rojas Pérez 2005, 105). Por eso, en nuestros sistemas simbólicos aprendidos, lo negro es a lo malo y lo blanco o claro es a lo bueno. Cuestión que estimula la *estética logocéntrica*, que no es ajena a ningún creador antes ni después del XIX, por lo tanto, validable en la poética de José Martí, ya que está latente en nuestro *testamento* dependiente de ese presupuesto binario; mas, al desmontarlo y desnaturalizarlo se puede incidir en cambios sobre el pensar y las figuraciones que pueden esconder esos recursos.

### 1.3. El pueblo, los pobres, la multitud

Una generalidad de habitantes, reconocible como una colectividad, está signada en la voz poética con el nombre de pueblo, los pobres y la masa. Esta es concebida, dentro de la narrativa martiana, como parte del objeto amado —carente, necesitado—<sup>237</sup> que ponderaba su amor *storgé* y *ágape*, ya que, a nivel público, son los que incentivan al héroe en su accionar: es el fin de su apostolado y de su inscripción cívica.

Esta idea o imagen en la mayoría de las sociedades, monárquicas o democráticas, aparentemente, es homogénea. Mas nunca lo ha sido, ya que constituye una diversidad con sus identidades, por lo tanto, su constitución cual conglomerado es volátil y determinado por intereses imperecederos. Este fenómeno de cohesión es incontrolable, así como su permanencia, por ello, su existencia significa: ayuda y obstáculo para los que manejan el poder. Incluso, porque esta agrupación humana puede agredir ese mismo poder, por su mayoría y su fuerza, que por separado como individualidad es débil, vulnerable y coercitiva (*intimidable*). Este temor por su fuerza a través de los levantamientos, la ha catalogado de la parte indomable —fea o animalizada—, pero necesaria para la existencia de las sociedades —sistemas jerárquicos—, que las utilizan por separado, las persuaden y manipulan; es lo que se ha evidenciado en cualquiera de sus etapas históricas y han tomado nombres de esclavos, súbditos, masa, fuerza laboral, fuerza productiva.

---

<sup>237</sup> En el mismo sitio del feminizado, ya que activa el amor *ágape*, para constituir como parte del todo o del superior.

En la época, cuando vivió la voz poética, siglo XIX, esta masa ya había manifestado su existencia en muchos de los países latinoamericanos, tanto conformada por blancos, mestizos, negros e indígenas. Por lo tanto, en la memoria de los escritores de la época, la percepción de pueblo, de multitud o masa estaban asociadas con las rebeliones y levantamientos. Igualmente, en las colonias americanas, su hibridez procuraba también una fragmentación, ya que sus intereses eran dispersos de acuerdo con sus fines. El espíritu de liderazgo que se exigía o que hizo notar la Independencia, justamente era para someter a esta masa amorfa, que constituía el pueblo real, que *la ciudad letrada* pintaba de idealizada y plausible de ser gobernada con educación y homogenización (Cerezo 2003, 74; Rama [2000] 1984). Esta táctica de sometimiento era utilizada para dominarla y usarla en pro del poder como del contrapoder.

Así, la preocupación del XIX, por este “almacigo” de seres estuvo encaminada a una conversión en parte de las ciudades, como la “fuerza laboral” que movería la tecnificación, luego de la agonía de las haciendas y los feudos. Es decir, esta masa cambiaría de lugar, pero no su función dentro del engranaje social: seguiría sirviendo para sostener a la cabeza, sería quien se ensuciaría los pies en el barro y lodo del progreso; mientras que la cabeza intelectual, elucubraba su sometimiento y la expansión de su tronco, para llegar cada vez más arriba, en una invención por volar hacia lo sideral, como bien se exhortaba en los textos de la época, cuyo pensamiento *logocéntrico* dividía el cuerpo social.

Sin embargo, esos pies, jamás se despegarían del suelo, porque harían trastabillar y caer a la cabeza, que imaginaba volar y ascender cada vez más. Esa imagen se la vendía en la idea de progreso y desarrollo, donde el mismo cuerpo humano que era el fundamento de esa alegoría, se desvalorizaba y aniquilaba en los escritos en pro del alma. Es decir, la masa, el pueblo era lo que debía aniquilarse (Camacho 2013a; Morán 2010). La función del líder en este caso era mantener esa calidad heterogénea en potencial estabilidad para asirla a una esperanza liberal que no los haría ser manipulables, sino por los representantes de la élite, los superiores o los *aristócratas de espíritu*, que tanto son nombrados por esta voz poética y muchos de los escritores de la época y posteriores (Cerezo 2003,74).

Este temor por esa masa que podía no servir a los fines planificados, está presente tanto en los escritos independentistas como en los de las nuevas naciones latinoamericanas. Recordemos, los pavores de la “barbarie” profetizadas por Sarmiento y Enrique Rodó (Fornet-Betancourt 2009.) Lo que produjo una proliferación a mediados

del XIX de los proyectos de Nación para sacar de la crisis y lo diabólico a las sociedades latinoamericanas (Vidal 1976).

En consecuencia, para algunos de los pensadores de la época, esta masa debía ser encausada hacia la educación, hacia el voto y la participación, porque se pensaba en su asimilación y conversión en ciudadano. Uno que aportaba con lo económico, pero no partícipe en todo el poder político que, en cambio, lo haría la nueva clase criolla, adiestrada en las realidades nacionales, que podría seleccionar y convencer a aquella mayoría (Morán 2010). Este pensamiento se filtraría en la literatura de la época como lo certifica Hernán Vidal:

El pueblo crece en humanidad en la medida en que bucólicamente reconozca su lugar en el orden de producción librecambista (María). Por otra parte está el hecho de que, al abogar por el triunfo liberal, el escritor romántico aboga indirectamente por una forma más moderna y racionalizada de la explotación humana, como corresponde a la nueva fase de dependencia que preconiza. Muy al contrario de los preceptos cristianos y democráticos que se afirmaban, las reglas del juego económico de esa nueva fase inescapablemente terminaron en la reificación de hombres que tuvieron que servir de grado o por fuerza en el proyecto liberal (La cautiva; Facundo; Cumandá; Martín Fierro). Así se robó a otros hombres su calidad de tales y se los convirtió en instrumentos a la mano. (1976, 249)

Entonces, el escritor José Martí como parte de ese tiempo, desde sus primeros años, ya había tenido una relación vivencial con esta masa. Según los historiadores de ese tiempo y de Cuba, en esa época hubo la rebelión de los negros que buscaban la libertad (Camacho 2007). Esta fue controlada con muchos ajusticiamientos que usaron los “cuerpos destrozados” como escarmiento (Lugo-Ortiz 2010, 246; Morán 2010). Asimismo, su presencia estaba en los levantamientos libertarios que se protagonizaron en la isla para la liberación del Imperio español como colonia (La guerra chiquita, la Guerra de los Diez Años), donde esta masa, denominada de pueblo, solo necesitaba de un guía. Por ello, la reticencia de la voz martiana de la poesía o de la prosa por incidir en su surgimiento, con todo el perfil viril que ameritaban las naciones en ciernes de ese momento histórico.

Sin embargo, en esta preocupación por este conglomerado, no es arbitrario reconocer ese pavor de la época por las multitudes –y motines–,<sup>238</sup> la cual fue un tema para la élite blanca, que gobernaba, ya que, al igual que ocurrió en Cuba, cuando frente a

---

<sup>238</sup> En su madurez en Estados Unidos, este pavor vuelve con más brío y describe con una carga negativa a los obreros: “Y en ‘Grandes motines de obreros’ vuelve sobre esa caracterización, describiéndolos como poseedores de ‘una terquedad rubia’, con ‘esa cabeza cuadrada, esa barba hirsuta y revuelta que no orea el aire y en que las ideas se empastan’”. (Lugo-Ortiz 2010, 252)

la misma situación, esta clase consideró su situación numérica, por ello “el miedo acrec[ió] cuando un censo arroja que los negros, entre libres y esclavos, son mayoría en el país” (Cabrera 2014, 436; Morán 2014). Este mismo sentir del *miedose* filtra en los escritos martianos en prosa; así lo han notado Francisco Morán, incluso, cuando piensa en “que el obrero se salga de su lugar” (2014, 225) y Jorge Camacho (2013a).<sup>239</sup> Este último sugiere que hay que leer “la retórica martiana” como parte de la ideología liberal defendida en el XIX; ya que,

Los términos que Martí utiliza para descalificar aquí a los que “no tienen fuerzas para salir de la miseria” son elocuentes. Su crítica es implacable y, por supuesto, completamente parcializada a favor de los dueños, lo cual descubre su temor por los “triumfos populares” y el odio agazapado en cada hombre pobre. Ese temor regresará años más tarde en “Nuestra América” cuando Martí hable de los “incultos” y de la necesidad de educarlos. Es el temor tradicional de los liberales por el populacho, por la supuesta incapacidad de algunos (los que no tenían negocios o no sabían leer ni escribir) de tomar las decisiones correctas que podían beneficiar a la nación, de ahí el llamado al voto restringido o la oposición al sufragio universal en pensadores como Benjamín Constant. (Camacho 2013a, 38)

La misma interrogante se la puede leer en una de sus crónicas, donde separa a los “mejores”, que defienden lo bello y el “deseo de lo futuro” de “la masa” o “de los comunes”, es decir, de los “otros”, más relacionados con las “fealdades humanas”:

¿A dónde irá un pueblo de hombres que hayan perdido el hábito de *pensar* con fe en la significación y alcance de sus actos? Los *mejores*, los que *unge* la Naturaleza con el sacro *deseo de lo futuro*, perderán, en un aniquilamiento doloroso y sordo, todo estímulo para sobrellevar las *fealdades* humanas; y *la masa*, lo vulgar, la *gente de apetitos*, los *comunes*, *procrearán sin santidad hijos vacíos*, *elevantán* a facultades esenciales las que *deben servirles* de meros instrumentos y aturdirán con el bullicio de una prosperidad siempre incompleta la aflicción irremediable del alma, que solo se complace en lo *bello* y *grandioso*. (Martí 2012, 276; énfasis añadido)

Este pueblo con esa potencial fealdad y peligro es universal, por ello, refiriéndose a lo que son las turbas en Norteamérica, la voz martiana reflexiona y filtra un anhelo:

Quiero que el pueblo de mi tierra no sea como este [–el norteamericano–], una masa ignorante y apasionada, que va donde quieren llevarla, con ruidos que ella no entiende, los que tocan sobres sus pasiones como un pianista toca sobre el teclado... desplegar por el aire el estandarte de la victoria de mañana, una victoria *sesuda*<sup>240</sup> y permanente, que no

---

<sup>239</sup> “En su artículo Conway critica la imagen del indígena que da Martí aquí, ya que este convierte a los “alzados” en animales al acecho, reciclando así los estereotipos y los miedos que tenían los blancos a finales del siglo XIX en los Estados Unidos.” (2013a, 133)

<sup>240</sup> Por ello escuchamos el sintagma “masa bestial” (395), donde la metaforización está en lo animal, es decir, alejado de la razón.



haga libres de un tirano, ahora y después” (Martí en Camacho 2013a, 215; énfasis añadido).

Ahora, en la poesía las menciones de multitud, pueblo y los pobres también tienen su imaginario construido. Sin embargo, en este género su recurrencia está más en “pueblo”, ya que este está más relacionado con una idea de pertenencia y de potencial “amigo” (Derrida 1998), porque se lo espera anexar como *ayudante*. Esta disyuntiva también aparece en la prosa donde los denomina “muchedumbre tenebrosa” (Camacho 2013a) Entonces, escuchamos una determinación familiar, donde se hace uso del posesivo y del gentilicio, que nos enmarca en una geografía amada para la voz poética: “lanza el *pueblo cubano*, enfurecido; / el pueblo que por tres siglos ha sufrido” (265, 495); cuando ese mismo sentimiento se generaliza en un continente, habla del “pueblo americano” (539).

Asimismo, el pueblo en la poesía tiene una ubicación social, la ciudad, por lo tanto, su proyecto de Nación se centra en este lugar y su *promesa* es incluirlo como activo partícipe, para ello, es indispensable incidir en el advenimiento de aquellos que serviría de guía –maestro– (Morán 2010). Para tener una imagen de la constitución del *pueblo*, debo denotar que, en la voz poética martiana, opta por el antropomorfismo, lo que lo convierte en un cuerpo; pero por su calidad de carente y dolorido o sacrificado, las adjetivaciones son las que lo muestran con estas características. Debe ser así su representación, ya que, en ese estado incentivan la reacción del héroe que debe actuar de inmediato para procurar un cambio o sanación. Mientras más acongojado y sufriente este este otro, más se requiere de la intervención del par, el héroe o apóstol. Así, tenemos, “mutilado y roto” (152), “cautivo gime” (270), “avergonzado”, “lloroso”, “herido” (462), “infeliz” (127) trabajador y “bullicioso” (138), “esclavo” (168, 457), “solo y cautivo” (478).

Mas, muchas veces, también, lo llama “grande” (135), “honrado” (156, 487), “virtu[oso]” (475) como un deseo de identificación y persuasión. El pueblo<sup>241</sup> cual masa que sigue casi religioso (178, 237, 268) y ratifica su unidad, el uno (238). Recordemos, en este caso, la obsesión martiana por la filosofía del “todo en uno”,<sup>242</sup> de la diversidad

---

<sup>241</sup> Muy bien sintetizado en una expresión de The Luttiens: “Y por siempre le haremos al pueblo... Dubidubidubidú.”

<sup>242</sup> El impacto en la lectura de las razas y las relaciones sexuales, encierra tanta polémica y oposición, si se lo generaliza en cada uno de los estadios “morales” y “sociales”, ya que en el pensamiento *logocéntrico* unas veces hace ponderar la naturaleza y otras veces procura una lucha irreconciliable.

que completa a la unidad (Rezende de Carvalho 2012, 50; Hernández Pardo 2000; Morales 1994; Jiménez 1993).

Incluso, hay ocasiones, cuando el pesar de que también tenga un comportamiento negativo está en ciertos versos, expresados por la voz poética o por sujetos del enunciado, que manifiestan ese dolor de traición o falta de gratitud: “Con mis mismas espinas me coronó, / y al recordar el pueblo que violento / robó el cabello de mi sien al viento / para quemarlo en su terrible trono,— / su desastroso fin claro presiento, / lo miro con dolor,— ¡y lo perdono!”<sup>243</sup> (276). Este mismo dolor, cae en la voz poética, cuando siente que este pueblo se muestra indiferente al dolor del héroe (379, 392) o ante su situación, por ello, parece como “dormido” (463), casi como traidor. En estos casos, lo que el yo lírico propone es la intervención del héroe o guía, al igual que lo defiende en “Nuestra América” y con esa intención leemos: “Cuando hay un brazo que al combate *guie* / es *pueblo* infame el que cautivo llora. / ¡A luchar! ¡a luchar! ¡que allá en el monte / el Dios de la esperanza nos sonríe!” (271; énfasis añadido). Por consiguiente, anhela arengar a ese pueblo hacia el ofrecimiento de sí ante las luchas de la patria.

Entonces, así plasma su idealización de pueblo, una utopía descrita en los proyectos nacionales: “En la patria de mi amor / quisiera yo ver nacer / el pueblo que puede ser, / sin odios y sin color. / Quisiera, en el juego franco / del pensamiento sin tasa, / ver fabricando la casa / rico y pobre, negro y blanco.” (492). Este deseo se contrapone con ese “temor” que a veces lo hace compaginar con los presupuestos de los liberales y criollos. Pero rastros de esta decepción están en los versos donde describe el dolor causado cuando el pueblo olvida a sus héroes: “Mísero el pueblo que *teme* / *honrar* a sus héroes muertos” (500; énfasis añadido). [...] “Del cielo descendí, / volved del cielo a *este pueblo mísero, angustiado, / sin bardos, sin apóstoles, sin guías:*” (513; énfasis añadido). Por concebirlas como cercanas a los traidores, entonces, a estos les he dedicado unas líneas en ese acápite.

Pocas veces hace referencia directa a estos pueblos enemigos, aunque en el caso vivencial de la voz poética algunas veces alude al adjetivo “hispanico” (376) o “tierra extraña” (417), que, por su relación con la corona española, adquiere un sitio no querido, que lo aproxima a la figuración de traidor y tirano. Igual, un halo negativo se filtra en la alusión al pueblo o los “del norte”, entonces, el peso cae en su calidad de extranjero. Por ser esa la intención del garante lírico, los he dejado para interpretarlos en los últimos

---

<sup>243</sup> Cita que también ejemplifiqué para el acápite del héroe.

acápites de este capítulo. Igualmente, la configuración de lo tirano, los analizaré en los próximos párrafos.

En cuanto a los pobres, la utilización de este marcador colectivo es muy poco mencionado. Su uso está más con función adjetival, donde se habla de la carencia espiritual o moral y económica. Me voy a detener en la que corresponde a aquella ideada como el conglomerado necesitado la ayuda, pues en esta se inscribe la acción heroica y nos devela la percepción de la voz poética.

Las dos figuraciones referenciales son las efectuadas en el poema III de *Versos sencillos* y leemos: “con los pobres de la Tierra / quiero yo mi suerte echar: / el arroyo de la sierra / me complace más que el mar.” (171) y en “Los zapatitos de rosa” (444-9), donde les dedica unas líneas versales y hay una alusión al borde diferencial entre el mundo claro y magnífico de la clase alta y “la barranca de todos” (446), “[...] donde ¡muy lejos! / ¡las aguas son más salobres,! / ¡donde se asientan los pobres! / ¡donde se asientan los viejos!” (447), pues, incluso, la voz poética le presta la voz a la madre pobre para expresar su situación y dolor, aunque el ánimo de admiración e idealización de esa “otra” clase social en el imaginario de la pobre mujer hace que se la añore como la meta o protección, ya que es el desarrollo<sup>244</sup>, que como un padre se presenta para sacar a esta “masa bestial” (325) –el objeto feminizado– de su situación. Es lo que Pierre Bourdieu denomina “efecto Pigmalión”, que es “desalentar con frases que cree el dominado” (2000, 81); cuestión que ya lo había citado.

Con similar argumento, lo expone el texto de Rosa de Diego y Lydia Vázquez (2005, 283-295) y en el artículo de Cristina Rodríguez Pastor, cuando analiza el caso de la novela victoriana y asevera que este tópico de mujer pobre / sistema paternal-salvador, era

un intento por invertir el mito de Adán y Eva, muchas novelas victorianas (populares y canónicas) estaban repletas de ejemplos de hombres que recogían a jóvenes hambrientas, alimentándolas y finalmente casándose con ellas. Un ejemplo lo encontramos en las típicas novelas de institutrices, como por ejemplo *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Bronte,

---

<sup>244</sup> Según Ana Peluffo (2010) en este poema hay una optación de la voz poética martiana por la clase aristocrática, esto se refleja en la utilización de la niña como una réplica de la imagen victoriana de los infantes en los cuadros de Renoir, que también aparece en las ilustraciones de “La Edad de oro”, lo que da un sesgo sobre cuál es el modelo deseado para emular por las clases pobres. Incluso, añadiría la inversión de tantas líneas versales en detallar la vida de esta clase, sus lujos y gustos; igualmente, la admiración de la mujer pobre, que cree que es un “ángel”, lo que le hace repudiar su realidad y anhelar esa otra, que parece una estampa de una existencia idealizada. Además, lo que le espera a esa clase social pobre es trágico, pues la descendencia que en las sociedades capitalistas es el futuro, muere y solo queda la niña rica, que vuelve a sus lujos y pronto olvidará a la muerta, de quien solo queda “los zapatitos de rosa”, eternizados en un “cristal”, es decir, la existencia de esa otra presencia, en el elemento diferenciador de clases y fortuna, los zapatos, que es lo que acerca al ser humano al suelo, a la naturaleza, a lo material.

donde un hombre de clase media-alta recoge a su empleada, proporcionándole comida y cobijo. La historia se repite en muchas de estas novelas donde se produce una transición de una dependencia física hacia una dependencia emocional. El ideal de mujer delicada que no reconocía sus necesidades físicas ayudaba a recuperar la inocencia arrebatada por Eva, cuyo papel debería haber sido rechazar la manzana y mantener su boca bien cerrada a la tentación. (en Arriaga, M. 2006, 278)

Incluso, en este lugar social, el anciano deja de ser inscrito como prócer para ser parte de ese cuadro que procura lástima en las mujeres de la clase criolla-blanca, que se deshacen —donar— de sus posesiones para subsanar en algo la miseria de aquellos olvidados. Entonces, escuchamos una leve reflexión-crítica a esa clase en la voz poética: “¡No quiere saber que llora / de pobreza una mujer!” (449).

Dentro de estos grupos olvidados o no deseados, también hay rasgos en algunas líneas versales donde la voz lírica las recuerda a través de sus labores dentro del sistema. Así, escuchamos la mención volátil de los campesinos, herrero, los obreros —a quienes los nomina como su padre: lo analicé en el capítulo primero—, los niños trabajadores, las empleadas o sirvientas (“sierva”).<sup>245</sup> En sí, este grupo no fue un interlocutor imaginado, ya que el direccionamiento estaba hacia los criollos o clase pudiente (Morán 2010). Por eso, no es de extrañar que su representación se la haga desde lo inexistente. Entonces, escuchamos, una reminiscencia idílica del terruño añorado, en un poema de su juventud está el preludio de estos otros, que son vistos con esa misma configuración, al punto de describirlos como “felices”: “Ni escucho aquel cantar de los *sencillos* / cubanos y *felices labradores*;—” (279). Otros miembros de este grupo lo son: “Un obrero tizado, una enfermiza / mujer,<sup>246</sup> de faz enjuta y dedos gruesos: / otra que al dar al sol los entumidos / miembros en el taller, *como una egipcia* / *voluptuosa y feliz*, *la saya burda* / con las manos recoge, y canta, y danza: / un niño que, sin miedo a la ventisca, / como el soldado con el arma al hombro, / va con sus libros a la escuela: el denso / rebaño de hombres que en silencio triste / sale a la aurora y con la noche vuelve / del pan del día en la difícil busca,— / cual la luz a Memnón, *mueven* mi lira” (120; énfasis añadido).

Por estas esporádicas aproximaciones a la clase feminizada, afirmo que, en la lírica, este grupo tiene una configuración de poco análisis y escenografía; caso contrario a lo que sucede con la clase criolla, a la cual le dedica su mayor energía y se distingue su contexto; según mi criterio, este encuadre es producto de una intención por hacerlos reflexionar sobre su mundo en crisis y su misión salvadora.

---

<sup>245</sup> En algunas metáforas, este sustantivo sustituye al de esclavo, en especial, cuando se refiere a la mujer. Sin embargo, lo he preferido por la palabra directa.

<sup>246</sup> Estos mismos versos los ejemplificaré para cuando me dedique a la enfermedad.

En resumen, como dice Jorge Camacho:

Todo esto nos obligaría a repensar el concepto de “pueblo” en Martí, no a partir de los valores positivos que resalta en sus discursos y crónicas políticas, sino a partir de los aspectos negativos que enumera en estas otras crónicas y poemas. Algunos de estos calificativos hacen referencia a su ignorancia o su tendencia a satisfacer sus “pasiones” y “vicios,” defectos que permiten que se dejen influenciar por los gobernantes manipuladores, se alejen de los deberes patrios o sean ingratos con los héroes virtuosos. En tal caso esta masa es lo opuesto del intelectual o del héroe, que está en completo dominio de sí mismo, que se sacrifica por ellos y que a pesar de todo nunca recibe el reconocimiento que merece. (2013b, 17)

Con ese mismo punto de vista tenemos el escrito de Francisco Morán, quien trata esa doble percepción del autor cubano sobre la masa o el pueblo, en especial, en sus figuraciones sobre los obreros en Estados Unidos y por comparación con los de la Isla. Asimismo, la carga latente de su impresión sobre este grupo en su experiencia de México (Morán 2010, 5-8).

## **2. Los silenciados, innombrables y repudiados**

Volvamos a la narrativa del XIX, filtrada en los proyectos liberales y fraternos, donde había un grupo que por su esencia o su “propia responsabilidad” dejaba de ser considerado como “hijo” o “ayudante”, pues no congeniaba con la asimilación propuesta; por lo tanto, quedaba excluido e innombrado. A este grupo, se le aplicaba los sistemas de exclusión estética e histórica; entonces, la designación de “feos” o “fieros” fue su generalización, porque “no encaja[ba]n con las categorías y convenciones estéticas establecidas” (Henderson 2018, 157).

Según Gretchen Henderson, la fealdad es una categoría transitoria, ya que según cada época varía e, incluso, puede ser ambivalente. La determinación de quienes entran en esta designación ayuda a desmontar la hegemonía de la belleza, que esconde detrás de su imperio determinaciones que atentan contra la consideración humana, puesto que ensalzan y condenan individualidades y grupos por su “discapacidad, clase, raza, género y otras categorías sociales” (76) o pertenencia cultural. Esta autora afirma que la consideración de fealdad está relacionada con la existencia de un mundo cerrado, donde los tachados de feos están en el borde y son detenidos en ese tiempo-espacio bajo un cúmulo significativo donde se denota sus descripciones y alusiones anómalas, que producen extrañeza en un ojo que debe autoafirmarse como “civilizado” (76); no ridículo ni exótico.

Así, se marca un *ego* y un “otro”, que delimitan y sacralizan unas fronteras abstractas y culturales; aquí se hacen visibles presupuestos políticos y religiosos, afianzadores de ese dominio tanto escópico como estético; es decir, un dispositivo, que legisla los cuerpos con “calificaciones reduccionistas” (149) tanto dentro como fuera de esos límites convenidos, para evidenciar lo permitido y lo condenable. En sí, lo conocido y lo desconocido, que inciden en “estereotipos de los grupos culturales”, cuya trascendencia se afinca en lo “moral”, como también lo ha determinado Pierre Bourdieu (2000, 84).

Esta percepción de estos innombrables fue una herencia para el XIX, donde no solo es rastreable los mitos traídos de Europa, sino el ojo con el que se miraba, pues este obedece, en cada época, a unos “patrones culturales” (Henderson 2018, 148) y la interpretación que se debía dar a lo visto, cuya normalidad desvaloriza y demoniza, a aquello que sale del canon. Así, en esta estética *logofalocéntrica*, lo feo es lo representado como con “asimetría, imperfección, desintegración o impermanencia (*sic*) [...] lo marchito, desgastado, deslustrado, picado, íntimo, tosco mundano, evanescente, vacilante o efímero” (150). Es decir, lo que está en el paradigma semántico de lo opuesto a lo bello, lo sublime y lo puro.

Esta “categorización” que, si nos remontamos a la etimología de este término, está relacionado con denuncia o acusación pública (Henderson 2018, 77); así se defendió una causa no solo social, sino moral, que desde el Medioevo procuró, por ejemplo:

buscar la pureza más allá de la Iglesia en tierras extranjeras [por ello, se popularizó el argumento del papa Urbano que] declara[ba] a los pueblos paganos como “razas impuras” que “contaminaban con su inmundicia” y animó a los soldados cristianos a “exterminar esta *raza vil*”. A medida que los conceptos de “monstruo” y “raza” se fueron vinculando a lo “vil” e “impuro”, la identificación en tanto grupos “feos” convirtió los atributos que se les endilgaba en indicadores morales negativos, que servían para justificar un tratamiento feo. (83; énfasis añadido)

Ahora, al centrarme en la voz poética martiana, debo denotar que sí hay una preocupación por remarcar la fealdad, ya que está como herencia en la visión de oriente y occidente sobre la idolatría de la belleza y el desmedro de lo subsidiario (Henderson 2018; Derrida 1997)<sup>247</sup>. Recordemos que la mayoría de estos presupuestos fueron

---

<sup>247</sup> No compagino con el criterio de que para este siglo la *fealdad* se convirtió en una forma de arte y que, por lo tanto, se la resignificó; la prueba de ello está en la idolatría dada en la tropología a lo bello e iridiscente, donde la carga del pensamiento dominante de la *presencia* dejó sus marcas divisorias y excluyentes; igualmente, la dependencia de lo epistemológico de la mirada y su *voluntad*.

cimentados con la expansión del imperio romano que, a su vez, retomaron mucho de lo cultural e ideológico del griego. Así, lo declara el garante lírico martiano en una aseveración donde dice que de lo “fiero” es preferible no ocuparse.<sup>248</sup> En este grupo entraban hombres y mujeres, los cuales, en su tropología adquirirían las asignaciones que en el sistema binario corresponden a lo carente –pero irreconciliable–, subalterno, animalizado –“anómalo” (82) o rastrero– y “demoniaco” (Vidal 1976, 236). Simbolización compartida por aquellos escritores de la época que participaban de la obsesión por lo estético-bello y que ha sido naturalizada en el sistema simbólico, es decir, en la lengua como discurso. Lo incidental aquí es la posición que toma la voz lírica martiana para referirse a ellos: el repudio y el silencio, en sí, la expulsión, donde las imágenes conllevan toda esa carga persuasiva de negativa que ataca lo “emotivo” desde lo “retórico” (Camacho 2013a, 20).

Al respecto del silencio, Rafael Rojas afirma que hay en esta voz tres clases de usos de este. Me voy a detener en el último, el con intención “política”, donde por “los fines de poder deben mantenerse ocultos para ser logrados” y que se aproxima más a las palabras del *‘Tractatus lógico-philosophicus’*: de lo que no se puede hablar hay que callar” (2015, pos. 446). Cuestión que ese autor lo define como una culpa o “miedo” hacia la utilización de la palabra o del habla en vez de su “labor pública”, pero que yo, además, denoto que ese silencio y su función política no solo sirve para persuadir sino para quitar existencia a los no deseados. Estos planes son los que se inscriben en esos deseos y tensiones en la expresión de este garante lírico, por ello, asevero que en la poética es validable rastrear la intención de propugnar un proyecto de nación martiano.

Recordemos que la voz poética por su fidelidad hacia los presupuestos platónicos y neoplatónicos, seguía inconscientemente la forma dicotómica de las sociedades *logocéntricas*, donde se ponderaba la división cuerpo / alma; así, lo que afeaba estaba en el plano “material” (Schulman 1970; Morales 1994; Guadarrama 2003; Rezende de Carvalho 2012; Vidal 2014). Por ello, escuchamos: “¡Pues tiénesse más puro, sin el dolor

---

<sup>248</sup> Hay un argumento defendido para la proliferación de lo monstruoso en la vista pública, que incluso es defendida por una crítica actual: “Susan Sontag sostiene que el renovado interés en los monstruos revela un impulso por violar la inocencia humano y por mirar sin ninguna compasión a la sociedad propia, desde una perspectiva exótica, para mostrar el horror de sus deformaciones. Pero añade una afirmación inquietante: sostiene que hay una tendencia en el arte de los países capitalistas que suprime o al menos reduce la náusea moral y sensorial; la exhibición de monstruosidades aumenta la tolerancia ante lo horrible, con lo cual se produce una enajenación que atrofia nuestras reacciones frente a la vida real. (En Bartra 2011, 448). Sin embargo, este interés escondía aquel más cercano al exotismo y, más que todo, al asentamiento del Yo civilizado, a través de la ponderación del otro como monstruoso; es decir, mientras más ínfimo era el otro –la huella–, más alto era considerado el sujeto verdadero.

de realidad que *afea*, / sin ese peso de la carne duro / que la inefable atmósfera sombrea!” (321; énfasis añadido); en consecuencia, las réplicas están en ansiar lo ultraterreno, donde se potencia lo espiritual y moral, en desmedro de lo considerado banal. Entonces, si afectaba a alguno de los considerados como objetos –ayudantes–, que en este caso incentivaban su amor ágape y *storgé*. Recordemos que este sentimiento estaba más relacionado con su función de garante de maestro-padre de otros y héroe; aun, corresponde a una ubicación temporal de la voz poética, la de la madurez, donde se crea esta imagen con una intención persuasiva tanto para los lectores atemporales como para sí mismo, ya que, como definiendo en mi trabajo, hay una intención por una autoinscripción más que por una profecía. Esta, por lo tanto, está presente en los textos publicados.

Así, dentro de este grupo de los enemigos o enemigos potenciales estaban las mujeres feas y los hombres feos. Las primeras no solo eran tachadas de “*femmes fatales*”, sino que por sus actos perdían toda relación con lo considerado como femenino. Entre estas estaba el rechazo a la maternidad, la pérdida de la belleza que se reflejaba en el cuerpo, la vejez, pero que se conectaba con lo moral; ya que ambos planos estaban interrelacionados en ese imaginario. Igualmente, la reacción o protesta hacia el rol establecido para el *ethos* femenino, las convertía en feas, puesto que les hacía invadir los espacios fuera del hogar e, incluso, aspirar a una actividad que desde la antigüedad era privilegio masculino, el conocimiento: acceso limitado –incluso por clase– a este amor a las ideas.

En cuanto a los hombres feos, estos perdían su virilidad por un desapego hacia los valores morales sumos; esto se debía por elección negativas o inicuas, que hacía de ellos más cercanos a los animales, es decir, a la otredad, porque pasaban el borde de lo permitido. Entre estos están los viles (*infames, indignos*), los traidores, los que se dejaban llevar por los instintos y se apartaban de lo ético y patrio: “Los viles, los cobardes, los vencidos, como serpientes, como gozques, como / cocodrilos de doble dentadura / de acá, de allá, del árbol que le ampara / del suelo que le tiene, del arrollo / donde apaga la sed, del yunque mismo” (210).

Igualmente, dentro de las sociedades hay un espacio innombrado para aquellos que han roto con lo jurídico y moral; lo que les da la categoría de “criminales”. Estos también tienen una leve mención en la poética martiana. Asimismo, aquellos que en una hibridez y *duplicidad* se aproximaban a lo femenino, herencia que ya había existido en el XVIII en la figura de los petimetres.



Asimismo, como parte de estos enemigos o feos, también están aquellos que por una carencia de algún sentido son anómalos, por lo tanto, hay un criterio sobre esta *discapacidad* –en términos actuales–, la cual en esta voz poética es ambivalente, en especial, cuando se refiere a los ciegos, cuya presencia no solo está relacionada con el dominio sensorial, sino cognitivo. Este, a su vez, acentúa un desprecio y un privilegio,<sup>249</sup> “una duplicidad” (Molloy 2014, pos. 1370) que coexiste hasta ahora y se la sigue reactualizando en varios formatos literarios o cinematográficos. Asimismo, se deja escuchar la percepción martiana sobre otra falencia de otro sentido, el habla, donde el yo lírico filtra una visión del mundo tanto de la época como de su cosmovisión. Incluso, hay alusiones a los enfermos y a los locos como estados alejados al de los de “inteligencia superior” (Martí 2012, 337); cuestión que tiene su espacio analítico al final de este capítulo.

Para completar esta constitución de los oponentes, hay un espacio para los extranjeros, que según la voz del garante poético tienen una marcación, ya sea por su ubicación como por el color de sus cabellos. Sin embargo, lo más denotado son sus comportamientos (*ethos*), que se alejan de lo probo y tradicional, es decir, lo moderno, que en la época se relacionaba con la relajación de las costumbres tanto para hombres como para mujeres, donde las libertades conducían al libertinaje y a lo licencioso.

## **2.1. Las mujeres feas**

### **2.1.1.1. Pérdida de la esencia femenina**

En la tradición estética como en la realidad, se ha creado una imagen para la mujer que obedece a presupuestos de complementariedad y carencia o “negar a la mujer” (Anzieu 1993, 15). Lo que la inscriben en una dependencia de un sujeto que ejerce como presencia y totalidad. En este sistema *logocéntrico*, su calidad incidental como mujer y ser femenino está relacionado con “su función biológica” (Arenal 2015; Galindo 2016; Butler 2007; Gómez Castellano 2007) y con una demostración de una belleza tanto corporal como anímica, que le ha obligado a emular ese sitial, ya que, este ha sido el único donde se le ha autorizado a ser reconocida.

---

<sup>249</sup> Recordemos el tan recordado “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato, donde este mundo se vuelve una amenaza para el mundo vidente. Remito a un ensayo que tengo sobre el texto de *Sobre héroes y tumbas*, y uno específico sobre este capítulo.

Entonces, dentro de este sistema, la pérdida de la belleza física y moral ha sido la causa para tacharla de “fea” y, hasta de *prostituta*; recurso público y privado para escarmentar a esta subalterna. Incluso, este argumento se popularizó por la preferencia de las niñas, como lo analicé en el capítulo anterior, donde la juventud era la edad sublime para el amor, es decir, para ser considerada como potencial objeto del deseo –efecto Pigmalión y velado incesto, porque el tutor-padre, luego se convertía en el esposo– (De Diego y Vázquez 2005).

Ahora, cuando nos centramos en las filtraciones de este pensar del XIX en la voz poética martiana, la exacerbada idealización de la belleza es un indicador del *miedo* a todo aquello que podía afear, en especial, en lo moral. Entonces, uno de los actos que cumplía con un primer signo para este repudio era la *debilidad sexual* de la mujer.<sup>250</sup> Para lo que el garante lírico crea muchas sugerencias explícitas como lo analicé en el acápite de la mujer fatal. Uno de ellos y en su más alto disgusto es el uso del adjetivo “malditas”: “¡No ha derecho al amor la *mujer fea!* // La ajena, la maldita, la casada,” (328).

Pero, frente a la fealdad física, este autor también reaccionó “defraudado”, porque en su cosmovisión, “la belleza es algo innato del sexo femenino”, por lo tanto, frente a una fea se pregunta “Si es mujer ¿Por qué no es bella?” (Martí en Jiménez 1999, 78). Incluso, esta obsesión se filtra en muchas líneas versales donde el poeta debe resaltar solo lo bello; lo que indirectamente deja en el borde a lo feo, como está en el aprendizaje *logocéntrico* y su estética violenta: “Unión de la hermosura y el deseo? / cuanto es bello, ya es mío: no cortejo, / ni engaño vil, ni mentiroso adulo.” (210). Entonces podemos encontrar estas descripciones sesgadas hacia la *carencia* de ese don.

Sin embargo, una de las claras rupturas de esta contra constante y que volvería a retomar las paradojas de la voz poética está en la optación de Piedad en “La muñeca negra”, donde la niña valora las características que los demás desprecian: en este caso, la fealdad relacionada con el color negro. Según Jorge Camacho, esta filtración se debió al deseo por que los blancos sintieran “piedad”, el mismo sentimiento que pedía las escritoras norteamericanas para liberar a los indígenas americanos de las reservas (67).

En sí, demuestra un sesgo político y pedagógico, pues a través de este texto se estaría aludiendo a una persuasión, para que los criollos reflexionen sobre el valor de la clase obrera o esclava, para ser asimilada. Es la misma estrategia que proponía Carrió de

---

<sup>250</sup> Esta se registra en su poema “Magdalena” con el afán de reivindicación, como lo analicé en el capítulo segundo.

la Vandera, en la defensa de la raza mestiza, velada detrás de la defensa de las mulas (A'Lmea 2019a; Schuman 2002)

Mas, la calidad negativa de la prostituta podía enmendarse con la maternidad como lo analicé en el capítulo anterior, ya que, “Cristo así lo hizo y no por gusto Martí se ve a sí mismo como un Cristo en sus poemas y discursos políticos.” (Camacho 2013b, 11); además esta mujer indirectamente tenía una función “libra[r] los hogares honestos” de los asedios masculinos exacerbados. Por ello, a este grupo lo siente como *enemigo necesario*, pero no como un rival digno de exterminio total sino solo de repudio. Mas, hay otras categorías que sí se convierten en el aliciente que incentiva la consideración de feas, donde la carga de una otredad se convierte en incompatible, entre estas está el abandono de los hijos, la impotencia o el no deseo por ser madre y la fealdad de la vejez.

### 2.1.1.2. Sin calidad de madre

Como lo analicé en el capítulo segundo, la imagen del “ángel del hogar” en su variante más loada, en la época y por la voz martiana, representaba la maternidad, como está en las sociedades *logofalocéntricas*. Sin embargo, en la voz poética martiana, esta cualidad puede perderse por un accionar negativo contra los hijos –varones–, ya que estos representan su preocupación por su calidad adánica –fundador de una nueva generación–. Así, dentro de la construcción poética martiana refractada en su proyecto de nación, son dos las manifestaciones que hacen que la mujer-madre se convierta de alabada en vituperada y expulsada. Sorprende ese cambio de criterio, cuando en el poema de juventud, “Magdalena”, increpa al pueblo judío la lapidación de las pecadoras e igual actuar lo sojuzga a la sociedad moderna en “Dos honras”, donde el crimen más punible era el “venderse” que el matar. Contradicciones que encierran la doble moral de los sistemas vigentes y que se reflejan en los usos simbólicos y textuales (Bourdieu 2000).

Así, el primero es el abandono de los infantes por un deseo frívolo que superaba a la categoría negativa designada para la mujer fatal; por ello, para su focalización esta optación las convertía en *feas* tanto de cuerpo como de moral. El otro era educar mal a los hijos y, más aún, poner ideas no “viriles” en la mente de los infantes. Para estas, el repudio era sumo, ya que incidía en el futuro del ciudadano, que no solo era una falta moral, sino genérica, pues se revelaba contra el padre –cuestión que la voz poética la realiza en su caso tanto ante su progenitor como ante el poder colonial en sus primeras producciones. Ver el capítulo primero de este trabajo–. Lo que las hacía ser expulsadas

de ese proyecto de nación. Por eso, la defensa de la voz poética en la intervención del padre en la iniciación educativa de los hijos, era su visión; por lo tanto, lo *ad hoc* era ser un *padrerepublicano*, reactualización de padre de la tradición greco-romana.

Así, cuando se refiere a la primera, tenemos un ojo observador que juzga e inquiera; para ello, toma una pintura, que le sirve para aleccionar al escucha; entonces, tal gesto lo vierte en el poema “Noche de baile” (Camacho 2006a, 40, 186). Su enfoque está en un momento de una fiesta, donde, a través de una descripción detallada, filtra su “ojo de mirón filosófico” (Molina 2013, 348) para criticar y aleccionar. En un primer acercamiento, se detiene en los salones –clase alta–, donde los cuerpos de hombres viejos y jóvenes que gracias a las luces y al espejo ven sus falsedades. Luego, pasa a los cuerpos de las parejas que han cambiado de cónyuges “por la ley del espejo” y que aplican el “cortejo” (406),<sup>251</sup> que, en la época del XIX, era una práctica muy usada, para que la mujer goce de una compañía masculina, diferente que la del esposo, incluso, más joven (Molina 2013).

A partir de esa escena, la voz poética arguye sobre lo que está pasando con el niño que, por esa exacerbación del amor, es abandonado en una “alcoba magnífica desierta” (406). En esta parte, hay un juego entre el cuerpo de eros que es representado como un niño y el niño producto de ese amor, donde se relevan metáforas del cuerpo femenino-maternal: “conchas azuladas” y “senos maternos” ya de Venus y de la madre real, para parangonar esa similitud, que encierran diferentes fines. No se sabe si este infante es parte de la escena del cuadro o es una suposición de la voz poética que inserta este otro cuadro para incidir en un cuestionamiento actitudinal y proponer su punto de vista comportamental sobre las implicaciones de la diversión, que hace que las madres olviden sus obligaciones casi *cívicas*, que aparentemente corresponden a los deberes privados. El aleccionamiento y la crítica de la realidad a través de un retrato o representación, tanto moral como fisonómica, ya lo había hecho, según Jorge Camacho, cuando describe “el cuadro del pintor húngaro Mihály Munkácsy (1844-1900), titulado “Cristo ante Pilatos” (2013b, 6).

El cierre del poema se da con la descripción del niño angelical que en esa suntuosa habitación no encuentra otra forma de protestar que su llanto, además, aparece la empatía paternal de la voz poética que, a través de una filtración de un yo, “mío”, deja traslucir su

---

<sup>251</sup> Sin embargo, en esta práctica del XIX, se escondía una utilización de la mujer por parte de ciertos esposos –chulo– para aumentar las *rentas* hogareñas, cuestión que se invisibiliza para verter la culpa solo en ellas.

compasión por ese niño abandonado: “¡Niño que sufre, me parece mío! / ¡Labio sin leche, rosa sin rocío! / como espuma agitada / revuelve el lecho aquella rosa alada; / [...] / Allí vieron los ojos / lúgubres sombras entre tonos rojos,— / y el niño, al fin, desesperado llora, / Y allá, junto al *espejo*, se oye: «Ahora!»” (406-07; énfasis añadido).

Este mismo tópico se lo puede leer en uno de sus escritos en prosa (Camacho 2006a; 2001a), donde contrapone las costumbres de “las mujeres del Norte”. Entonces leemos, en su crónica de “Coney Island”:

De noche, ¡cuánta hermosura! Es verdad que a *un pensador* asombra tanta mujer *casada sin marido*; *tanta madre* que con el pequeñuelo al hombro pasea a la margen húmeda del mar, *cuidadosa de su placer*, y no de que aquel aire demasiado penetrante ha de herir la flaca naturaleza de la criatura; tanta dama que *deja abandonado* en los hoteles a su chicuelo, en brazos de una *áspera irlandesa*, y al volver de su largo paseo, ni coge en brazos, ni besa en los labios, ni satisface el hambre a su lloroso niño.” (2012, 88; énfasis añadido).

Es decir, es una crítica abierta a los comportamientos de las madres que proliferaban en los Estados Unidos, donde, según la focalización de “un Martí lleno todavía del espíritu de sus tierras feudales del Sur” (Portuondo en Guerrero Espejo 2005, pos. 2342) y aun, “más cerca del romanticismo” (Bejel 2008, 4), se filtra una percepción negativa hacia la cultura norteamericana; pues para él ponderaba la “buena adecuación y domesticación de “las mujeres del Sur” (Martí en Guerrero Espejo 2005, pos. 2306). El delito de estas “mujeres feas” estaba en transgredir las tradiciones, al salirse de lo que el “todopoderoso [había creado] para bálsamo de infortunio, y seno de gracia, ternura y nobleza” (Martí en Guerrero Espejo 2005, pos. 2325). [En realidad,] detrás de la aparente superficialidad del asunto, se escondía, no obstante, la crítica a cuestiones de mayor calado: el tiempo que se dedicaba [la mujer] al espejo era el que no se destinaba al cuidado del hogar, el esposo y los hijos, para los que era además un mal ejemplo (Molina 2013, 398).

En cuanto al segundo afeamiento femenino-maternal está explícito en un solo poema: “¡Dios las Maldiga...!” (220). Aquí, la voz poética refleja todo un sentimiento de desagrado, increpación y repulsión, al punto de pedir a Dios que “maldiga” a este tipo de mujeres; es tal su emoción que repite doce veces ese pedido. En este poema, escenifica la victimización extremada del hombre. En este caso, lo enfoca desde una tercera persona, que es testigo de la crueldad de ellas que, a través de esa pluralización, pone hincapié en *la generalización, donde no hay excepciones posibles*, por eso el uso del adverbio “más” al final de la estrofa inicial luego de “maldiga”.

Así, en una primera increpación prioriza la parte corporal que la parangona con una “trampa”, que en un “aparente” “recato” esconden “hidras ardientes y espantosos trasgos”, que en sí las acercan a una descripción casi *monstruosa* y *grotesca*, donde se exagera lo rastrero, ya que, si nos fijamos en el sustantivo “trasgo”, este es un duende, que según este mito es relativo a la *casa* y que ocasiona actos torpes, muestra un mal carácter, se apodera de lo valioso y engaña (RAE 2001, 2216). Asimismo, lo sexual se reitera negativamente con lo de “hidras ardientes”, pues, al inicio de la estrofa, había ponderado ya lo de “frívolas e impuras”. Aquí, incluso, se va “más allá de la descripción humana, [ya que,] en el ámbito de la representación de lo sobrenatural, [coexiste] la práctica de vincular atributos externos “feos” a características internas [que] reforzaba[n] y proyectaba[n] valores culturales” (Henderson 2018, 90).

Este carácter *feo* se acentúa aún más con un tono negativo en la siguiente estrofa, cuando la voz poética se dedica a lo moral, donde a través del atributo “ciegas”, releva lo de falta de inteligencia.<sup>252</sup> Entonces, vuelve a poner hincapié en lo de “la frivolidad”, con la reducción de sus elecciones a “ligeros goces”, en el cual, el sesgo semántico está otra vez en lo sexual. A partir de este detalle en este retrato contrapone la imagen del hombre que, en este caso, aparece con todas las cualidades áureas y benévolas que “humildemente se postra”. Esta antítesis descriptiva se extrema cuando presenta a las mujeres como las empleadoras de menjurjes, pinturas y afeites, para condenar al “justo” por haberles dado su “amor artero”.

Hay un momento cuando, la voz poética reacciona con furia e *insulta* a estas feas y entonces, afirma que son “la ruin caterva / *de esclavas* que el honor del hombre enerva.” (221). Frente a esta afirmación, contrapone la imagen del hombre “justo” que lleva su corazón “despedazado”, esperando solo que lo acoja la “piedad” o alguien caritativo que lo consuele –imagen neogótica de la época victoriana–.

En este caso, los brazos que se le abren a ese dolorido, son los de un amigo, que, como hermano, par y sufriente similar, lo entiende y le ofrece sus “cansados” miembros

---

<sup>252</sup> Resuenan estas palabras con similar connotación: “Aunque la vanidad de las mujeres no superase, como ocurre, a la de los hombres, seguiría teniendo el inconveniente de que se vuelva completamente hacia cosas materiales, como por ejemplo su belleza personal, además de las joyas, la riqueza y el lujo. De ahí que la sociedad sea su elemento [si así era por qué se le pedía ser natural; si era a la “sociedad”, entonces era civilizada con los aprendizajes de ese marco]. Este hecho, unido a la *cortedad de su razón*, la inclina hacia el *derroche*, por lo que ya un antiguo pensador decía: [...] [«La mujer es derrochadora por naturaleza», Menandro, *Monostichoi*, 97]”. (Schopenhauer 2011, 39; énfasis añadido). A este respecto, dos respuestas contundentes: Sor Juana Inés y Concepción Arenal, argumentaban que ese era el aprendizaje que ellos habían inculcado en ella, porque así las deseaban, pues, ellas no estaban libres de elegir su educación.

para que lllore y muera, donde expresa un “homoerotismo” (Bejel 2011; Molloy 2014; Díaz Quiñonez 2003; Morán 2007; Camacho 2006a, 2001a), como ya lo analicé en el capítulo primero. Entonces, la voz poética deja la tercera persona con la que había iniciado el poema y toma la primera, para convertirse en ese *prodigador* de sentimiento masculino (homoerotismo), pues, solo en ese puesto ve “el pecho / horrible como un cáncer animado” (221) del pobre hombre sacrificado. Ya desde el yo, deja ese temperamento negativo y, en el último verso cambia a “Dios las perdone”, pero sin antes mostrar al hombre como un eccehomo, parecido a Cristo, alusión que se infiere por el sintagma: “Otro clavo en la Cruz” (221).

Si nos detenemos en las configuraciones de estas dos imágenes antagónicas, hay una reactualización de la tradición del amor provenzal; incluso, una exageración de la victimización del hombre por esa mujer “vampiresa” (Camacho 2006a, 111; Díaz Quiñonez 2003, 271; Dottin-Orsini 1996), ya que, esta era, en la época, una forma “de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada [...], para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy 2014, pos. 450). Es lo que ahora se ha convertido en una recurrencia temática en la narrativa de varios textos modernos que toman como argumento el amor, definiéndolo como romántico. Asimismo, según Esperanza Bosch, desde el Medioevo, esta es solo “una coartada” que convierte una realidad estética en una forma de vida, cuyo impacto se explicita en “la violencia de género”, porque, en la cotidianidad, a ellas es el amor sacrificado-fiel y a él es el amor placentero, sin compromiso. Esto ya lo había analizado detalladamente en el capítulo dos. Así pues, quienes defienden que esta idealización de mujer no afecta, porque solo se queda en lo textual no reconocen que lo simbólico se filtra en todos los discursos que emplean la lengua y la *estética*, ya que están *escritos* sobre los cuerpos. Además, ven como natural esa reproducción en el mundo vivencial, en sí, son defensores de esa segmentación sujeto de poder-objeto amado, secundarizado.

Ahora, otra crítica hacia la mujer que no cumple con su condición de madre, está en la alusión a la esterilidad y a la soltería. Este velado argumento es considerado como no aceptable y se filtra en los versos: “¡yo sé, madre sin hijos, la tortura / de vuestro corazón! [...]” (227).<sup>253</sup> Ya que, en ese mundo creado, la soltería o la esterilidad no eran las opciones deseables, por ello, en estas se las minimizan, igualmente, en la “simbología androcéntrica” (Bourdieu 2000, 59), todo lo relativo a la mujer toma una

---

<sup>253</sup> Cita que también puse en el acápite anterior.

“desvalorización” el parto, “se empequeñece su trabajo” (80). Sin la maternidad sufre una doble marginación, pues, ya como par es considerada carente, complemento y sin la maternidad, es tachada de fea y anormal. Entonces, la falta de pareja era una elección no admisible para la mujer en el XIX, en sí, en las sociedades *logocéntricas*, ya que, “el dispositivo del matrimonio” (59) es parte de lo que le da “reputación” (63) y “pundonor” (66), es su realización femenina. Por ello, en ese verso se acentúa lo de “dolor” y “sin hijos”. La segunda situación tenía más relación con ese sentimiento, pues era una carencia ajena a la voluntad de la mujer, pero, la afectaba con mayor intensidad, puesto que, bajo un presupuesto donde el único fin es la procreación, ese sería un karma para aquella.

En resumen, esta narrativa se ha convertido en un mito erudito, que aún persiste en el discurso contemporáneo del amor *romántico*, en especial en el discurso cinematográfico y musical, donde las letras de las canciones<sup>254</sup> replican esta victimización del hombre enamorado frente a la mujer que tiene los mismos atributos sexuales, con que la voz poética martiana la ha descrito, por la generalización y conversión en estereotipo. Lo que nos certifica la naturalización de ese arquetipo, cuya focalización es masculina, en desmérito generalizado de lo femenino (González Pérez 1983, 52).

### 2.1.1.3. La vejez

Como lo había dicho líneas arriba, la figura femenina tiene, en la poética martiana, como característica relativa la belleza, cuyo reflejo de la sociedad del XIX, cuando hubo el culto a la iluminación y permitió reconocer los detalles de lo considerado como dentro de ese parangón, cuyo atributo era lo propugnado en lo que he denominado *estética – violenta– logocéntrica* (Derrida 1997). Así, desde siglos anteriores este atributo fue elogiado con más exacerbación que su opuesto, que en muchos de los casos procuraba “repugnancia” (Henderson 2018, 47). Recordemos que, para la época, las fisonomías proliferaron; eran caracterizaciones de los rasgos físicos como reflejo de un comportamiento, una raza y un espíritu, donde lo estandarizado era lo blanco, bello y angelical (Feher 1990). Tanto la criminalística como la interpretación del temperamento hicieron uso de estos argumentos para definir a los seres humanos. Es decir, el enfoque en el rostro o la cara era primordial, ya que esta “conlleva capas de significado cultural”,

---

<sup>254</sup> Leer mi análisis efectuado a las baladas, donde analizo que, desde los tangos hasta la música actual, como reproductores del discurso amoroso provenzal, extrapolado en un supuestamente romántico, usan esta narrativa (A’Lmea 2017).



pues “es parte del “reconocimiento público” (Henderson 2018, 45) y sobre este se hacen las deducciones e inscripciones.

En esta determinación de lo bello, estaba ideada una edad que como lo había analizado en el ángel del hogar tanto en la evasión del cuerpo como en la ponderación del mismo, era la juvenil, más cercana a la niñez; por ello, se poetizaba sobre esta edad, además, se la idealizó. Este recurso fue un arma de doble filo, pues no podía salirse de esa “divinización” para ejercer otro y al no entrar dejaba de ser considerada o “vista” como mujer, entonces, no existía. Por eso, el alargar la juventud se convirtió en una meta no solo personal, sino pública, ya que era un modo de inclusión o “visibilización” en el único espacio designado para las mujeres.<sup>255</sup> Por lo tanto, si la mujer salía de esta especificidad era como desaparecer, es decir perdía su consideración femenina. Así, uno de los determinantes que hiciera que, en la época, la mujer saliese de ese atributo, perdiera su esencia *ontológica* –según ellos–, era la edad; ya que, “las hermosas ancianas, las madres con niños”, son parte de los “estereotipos no-deseantes y no-deseables” para Martí (Molloy 2014, pos. 1451). Aunque aparentemente, a veces, reconozca rasgos bellos estos tienden a soslayar lo físico por lo moral. Entonces, lo que predomina es un desagrado por esta edad; lo podemos leer en esta descripción de una mujer vieja, encontrada en sus “Apuntes de viaje a Guatemala” y hay otras en sus crónicas (Martí 2012, 247). Aquí no siento la optación por el “feísmo” que apareció en algunas producciones modernistas:

Es esa misma Teosia, de ojos verdes salvajes, de esa tez blanca sin vida y sin venas, que más parece repelente máscara que cutis. Las raquílicas trenzas, atadas con cinta morada sobre la frente, semejan flechas negras, siempre a punto de desatarse sobre el que en ellas pone ojos. Huélganle los dientes en la boca; y se le anudan en el ceño las arrugas: ese cuerpo, cuadrado y desenvuelto, es *tan feo* que parece enfadado, ese cuerpo *impudente* y descortés, no haciéndole, sin embargo, muchos años. Si es mujer ¿por qué no es bella? (Martí citado por Jiménez 1999, 78; énfasis añadido).

En el garante poético, este estereotipo se deja escuchar en unos versos endecasílabos, donde, no solo describe a la mujer vieja con su piel “rugosa”, sino que afirma veladamente que eso debe erradicar para volver a “su verdad”, por ello el vocativo “por Dios”, entonces, ella debe recuperar o “restaurar”. Incluso, la designa como una prostituta, que debe recurrir a la falacia del *maquillaje* para lograr obtener la juventud que, en cambio, a la “doncella” le sobra, donde, aun, resalta lo de natural y puro: “Dejad, *por Dios*, que la *mujer cansada / de amar*, con leche y menjurjes hibleos / su piel rugosa

---

<sup>255</sup> Hoy en día persiste ese criterio y genera millones de plusvalía tanto en la moda como en la medicina estética. Además, del prejuicio que cae sobre las personas que no llegan o no pueden llegar a esa meta; afecciones psicológicas y muertes.

y su *verdad restaure, / repíntense las viejas*: la doncella / con rosas naturales se corone:—” (121; énfasis añadido).<sup>256</sup> En ese mismo sentido negativo hacia el *afeite* como ardid femenino para engañar está en estos versos, defecto que también recae en la poesía que es realizada sin intenciones sociales: “¡No, vive Dios! La cómica alquilada / el paso ensaye, y el sollozo en donde, / *betunosa* la faz, gime e implora:—” (244; énfasis añadido).

Para estos versos, el estudioso Jorge Camacho (2006a, 21) ha dedicado una lectura, donde, parafraseando, lo grotesco es tomado por la voz poética como un signo para hermostear lo bello como pocas veces lo habían hecho los modernistas; en esta descripción su proximidad está con Whitman. Sin embargo, según mi interpretación, en estos versos, tanto “mujer cansada de amar” como la acción de “repintarse” tienden a un subterfugio, que en la simbología martiana va en contra de lo “natural” que tanto abogaba ya en “Nuestra América” como en la misma poesía como lo he demostrado en los primeros capítulos. Por ello, lo *grotesco* filtrado en estos versos, tiende más a diferenciar y separar lo feo de lo bello y no con el fin de *embellecer lo feo*. Por tal motivo, el ensalzamiento de lo bello se pondera en el siguiente sintagma donde se habla de la “doncella” y “la rosa”; entonces, aquí, lo confirma con el repique de la esencialidad de la naturaleza, connotado con el acto de coronarse. Esta metonimia muestra quien reina. En este análisis concuerdo más con la visión defendida por Silvia Molloy (2012) y algunos argumentos del texto de Jorge Camacho: “José Martí: ‘la aristocracia intelectual’ y el concepto negativo de las masas” (2013b).

Aquí, con estas imágenes, la voz poética parecería poetizar lo visto en algunos cuadros o grabados como lo ha aludido Jorge Camacho en el libro anteriormente mencionado. Ahora, esta táctica era una forma de criticar a la mujer y al uso del “tocador”, que como herencia francesa invadía las sociedades pudientes. Según Álvaro Molina (2013, 389), en el siglo XVIII, muchos cuadros empleaban este tópico que trataban los exagerados arreglos que hacían muchas “mujeres que seguían empeñadas, hasta la muerte, en pretender seguir pareciendo bellas” (396).

Incluso, en España, el pintor Goya realizó algunos grabados donde se nota un sesgo mordaz, que ridiculizaban a la mujer. En sí, como lo había ya mencionado, el trasfondo en ese acto –obligación– de la mujer era evitar su muerte psicológica y social,

---

<sup>256</sup> Sintamos el desagrado en esta descripción donde se detiene en una anciana: “Se precipitan por el corredor vacío: una mano escamosa y blancuzca, una mano de africana, ochentona, les señala el rincón, por donde sube la escalerilla, por donde se oyen pisadas que vuelan”. (Martí 2012, 247)

en una sociedad que idolatraba la juventud y le increpaba su “vanidad”, que incluso le daba una conexión con lo malo, pues lo bueno era a la juventud,<sup>257</sup> donde tampoco se esquivaba las alusiones cromáticas, donde lo áureo refractaban el alma; igualmente lo fresco y tierno (comer), relacionado con lo floral y perfumado (oler). No olvidemos que la vejes en ellas afeaba, pero en el varón era signo de sabiduría y honra. Recordemos la imagen del viejo ilustre que adquiere el sitial de mentor y prócer, cuya existencia se eterniza en los mármoles (monumentos, en la tipificación derridiana) y en las *montañas*; como lo he especificado y validado en el capítulo primero.

#### 2.1.1.4. La *marcialidad*

He dejado para este momento uno de los argumentos sociales falsos –falacia– sostenidos, en la época, para justificar la inferioridad de la mujer y relego de su condición a ser solo progenitora; es decir, apoyar la diferencia biológica. Esta se refería a la deficiencia intelectual por tener un cerebro pequeño, incluso, dependiente del *aparato reproductivo*, que lo hacía menos dotado *para lo intelectual, científico y artístico*; es decir, un “coeficiente inferior” (García Dauder, S. y Pérez Sedeño E. 2017; Galiano 2016; Montagut 2015; Arenal 2015; Schopenhauer 2011; Fonet-Betancourt 2009; Guerrero Espejo 2005; Bourdieu 2000, 116; Dottin-Orsini 1996).<sup>258</sup> Este no era más que un ardid, una “coartada” (Bosch *et al.* 2013) que la alejaba de la razón y solo se ponderaba su innata proximidad con lo *natural* procreador, en esa reticente metáfora del *amor*, lo sensitivo, lo maternal, donde esa distribución propugnada en esa estética y lógica *falocéntrica* se sintetizaba así: “la pasión en la mujer, [el] pensamiento en el hombre” (Martí en Rezendel de Carvalho 2012, 35).<sup>259</sup> Este mismo argumento está en Schopenhauer (2011), donde, de forma velada estaba su tendencia a la locura –histeria– y a la sinrazón. En consecuencia, en la división de este sistema, para ellos estaban permanecer más cerca de las ideas o de las formas puras: argumento neoplatónico, reactualizado en muchos de los

---

<sup>257</sup>Rememoremos muchas de las películas, textos narrativos donde la vejez es característico de la bruja, de las malas.

<sup>258</sup> Incluso proliferó el dicho de que la mujer tenía cabellos largos e ideas cortas. Argumento, que muchos hombres misóginos emplean hasta ahora para ofender —incluso por profesores en las universidades— y, a través de una violencia psicológica, vituperar el logro cognitivo de alguna creadora (como fue caso Aurora Estrada i Ayala).

<sup>259</sup> “El movimiento se llama viento en el mar, onda en el río, rumor en el bosque, pasión en la mujer, pensamiento en el hombre. Se nota que todo marcha, y va a crecer. El rumor va al espacio, el río al mar, la pasión a la cima, la idea al cielo. Una onda produce otras ondas; una rama otras ramas; un hijo otros hijos. —todo se imita y va en escala”. (Martí en Fonet 2009, 39)

presupuestos de la Ilustración y, luego, en el modernismo americano. Así, lo critica una escritora de la época: Rosalía de Castro, cuando argumenta:

en un artículo titulado “Las literatas (carta a Eduarda)” publicado en 1865 en el Almanaque de Galicia, [...] ‘Sobre todo los que *escriben y se tienen por graciosos*, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que *las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sean los del criado*. Cosa fácil era para algunas abrir el armario y plantarle delante de las narices los zurcidos pacientemente trabajados, para probarle que el escribir algunas páginas no le hace a todas olvidarse de sus *quehaceres domésticos*, pudiendo añadir que los que tal *murmuran* saben olvidarse, en cambio, de que no han nacido más que para *tragar el pan de cada día y vivir como los parásitos*. Pero es el caso, Eduarda, que los hombres *miran a las literatas peor que mirarían al diablo*, y éste es un nuevo escollo que debes temer tú que no tienes dote. Únicamente alguno de verdadero talento pudiera, estimándote en lo que vales, despreciar necias y aun erradas preocupaciones; pero... ¡jay de ti entonces!, ya nada de cuanto escribes es tuyo, se acabó tu numen, tu marido es el que escribe y tú la que firmas.’ [Incluso,] En este artículo se adelanta unos años a la habitación propia de Virginia Woolf. (Montagut os. 1537 de 5190; énfasis añadido)

Estos deseos por incursionar en las ciencias y las artes era una constante en muchas de las capitales de la época. El mundo académico era reticente a aceptar a “la mujer letrada” (Sánchez-Stephan en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 27). Este deseo la afeaba.

En el “Cuaderno de Apuntes” de 1894, hace Martí una de sus últimas aportaciones al tema que nos ocupa. Entre otras cosas escribe: “Las mujeres de ciertos países son como las de Persia para Alejandro, que ni a la mujer e hijas de Darío quiso ver, porque ‘la vista de las mujeres persas: era mala para los ojos.’ [...] 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. [...] He hecho esta observación en el Club: *las mujeres más feas son las más ilustradas*. (Martí citado en Guerrero Espejo 2005, pos. 3022).

Incluso, en las más liberales como Francia o Inglaterra, donde se mantenía un criterio *encontrado*, pues se criticaba su intención tanto por optar por lo académico como por dejarse llevar por la vanidad o el tocador. Así, a muchas de ellas se las nominaba con una tendencia “marcial” (Molina 2013). Ahora, en el caso de España:

[e]n el siglo XVIII alrededor de un quince por ciento de las españolas de todas las clases sociales tenían alguna instrucción, sabían leer, poner *su nombre y escribir someramente* a pesar de que no había casi escuelas dedicadas específicamente a las niñas. Las mujeres verdaderamente instruidas eran las de *clase alta* que tenían profesoras particulares e institutrices en sus casas. *La educación de las mujeres es una de las preocupaciones de la Ilustración, aunque siempre considerando que había un límite y es que las “bachilleras”*, nombre con el que se conocía a las mujeres instruidas y que lo demostraban, no superaran a los hombres en conocimientos. Había una desconfianza no

disimulada en el saber de las mujeres y aunque había consenso en que las mujeres *debían tener conocimientos y formarse esa formación se veía encaminada a cumplir mejor sus deberes de esposas y madres*. Emilia Pardo Bazán (1889) dice en el siglo siguiente “Mientras la francesa del siglo XVIII es quizá la más ingeniosa, escéptica y libre que registra en sus anales, la española es la más rezadora, dócil e ignorante”. (Montagut, 2015 pos. 1046 de 519; énfasis añadido)

Por consiguiente, las bachilleras<sup>260</sup> y toda aquella mujer que había seguido sus estudios, quería trabajar en esa profesión, no lo podía hacer. Para la clase acomodada, las libertades eran limitadas a ser el adorno de los hogares, demostrar que sabían idiomas, tocar instrumentos y ser buenas anfitrionas (Galindo 2016; Arenal 2015; Espigado Tocino 2012; Guerrero Espejo 2005; Cámara 1998). Ellas fueron recriminadas y no se “las tomaba en cuenta” por tratarse de “invasoras” (Peluffo 2013) o “transgresoras” (Camacho 2006a, 203), ya que, para la época, sin la figura masculina la mujer no era considerada. Pues, se creía:

que la mujer, cuyas facultades intelectuales se eduquen, ha de hacerse más varonil; que ha de perder la suavidad y la dulzura, que son el encanto de su sexo; que ha de ser menos manejable; que ha de querer revestirse de autoridad con perjuicio de la de su marido; es decir, que la educación en ella ha de producir un efecto diametralmente opuesto al que produce en todos los vivientes racionales e irracionales. Esta opinión podrá carecer de sentido común, pero en cambio tiene numerosos partidarios. (Arenal 2015, pos. 790)

Ahora, si su deseo era dedicarse a las letras, leyes, arte esa profesión solo era un adorno. En el arte, por ejemplo, no pasaba de ayudante, copista o modelo (Molina 2013), a estas mujeres transgresora se las acallaba y se las desautorizaba tachándolas de “marciales”, “viriles”, “hombrunas”, incluso de “amorales” y “prostitutas”, pues no se dedicaban a sus labores de madres, esposas o monjas, como bien lo arguye Rosalía de Castro en la cita antes incluida y lo pone como persuasión el garante martiano en el poema “Desde la cruz” (452-4), dedicado a una *niña* (Victoria) y en cuerpo de ella a las latinoamericanas. Por esta calidad diferencial, se las ubicó en los márgenes, donde se las relacionaba con lo feo, lo animalizado y monstruoso. Fue tal el repudio que a algunas de ellas se les negó la entrada en las *agrupaciones fraternas* dedicadas a la defensa filológica y de la lengua, como la Real Academia de la Lengua,<sup>261</sup> aduciendo que era un

---

<sup>260</sup> La Ilustración llegará a España a pesar de la resistencia de la Iglesia y de determinadas clases sociales reacias al cambio.

<sup>261</sup> Se negó la entrada a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a Emilia Pardo Bazán, irónicamente, en este último caso, fue el creador del esperpento quien adujo que no se podía modificar las sillas de esa institución para que pudiera sentarse la señora, siendo que tanto había hecho esta escritora por las letras españolas y la creatividad. Pero ese argumento misógino fue respaldado y, no fue hasta mucho tiempo después, cuando se abrió la RAE para las mujeres. Irónicamente, las letras son enseñadas por la mujer en

atrevimiento su *pretensión*. Así, se extendió que, en las letras o leyes, se la catalogara de impropia su petición, ya que, para el pensador del XIX, ella no tenía “moral”, “juicio”, ni “dignidad” (Schopenhauer 2011, 105-6). Estas mujeres, no solo surgieron en el XIX, sino que estuvieron en lucha desde años y siglos anteriores.

A estas mujeres se les consideró pero que a las “*femme fatale*”; este fue un recurso de insulto. En sí, en su mayoría,

Esta representación de la “mujer fatal” fue una de las formas en que reaccionó la elite letrada y artística, (casi todos hombres) a lo que percibían como una amenaza, que representaban las continuas demandas de la mujer por reformar su estatus quo. El artista finisecular tendía a preferir la mujer tradicional a la “la mujer nueva”. Esta mujer iba a la escuela, trabajaba en las factorías, pedía el derecho al voto, incluso se arriesgaba a fumar en lugares públicos, algo que los periódicos criticaban con enfado. (Camacho 2003, 7)

Ahora, si tomamos un texto canónico vigente por muchos siglos, antes y después del nacimiento de la voz martiana, podemos reconocer este sesgo negativo hacia la intención de la mujer por incursionar en lo intelectual. En la *Perfecta casada* se inscribía el comportamiento o *ethos* femenino en estos términos: “la buena mujer, cuando para de sus puertas adentro, ha de ser presta y ligera, tanto para fuera della, se ha de tener por *coja y torpe*” (De León [1765] 2020, 129; énfasis añadido). Por este poder *logocéntrico* excluyente del *objeto* femenino, se silenció, ocultó y vedó los escritos realizados por mujeres.

Remontémonos al barroco americano, donde sobresale la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, quien, antes de que exista la designación de feminismo o feminista, ya hacía una crítica de las desigualdades de su tiempo para la libertad de acercamiento al conocimiento, en la cual se imponía la división sexual; distribución que no solo se impartía en lo social sino en lo intelectual. Recordemos que, en ese siglo, el centro era lo masculino, que se lo relacionaba con Dios y con el soberano, donde las tradiciones dicotómicas prevalecían conectadas con lo religioso y político. Por ello, la lectura que hace esta religiosa, escritora y crítica de su tiempo refleja el surgimiento de una necesidad por una renovación en el pensamiento vigente, que ha sido la preocupación de *todxs* los cuestionadores de sus realidades.

Entonces, vale la pena releer la redondilla, donde esta deducción es muy clara en esta *genio* del XVII, que descubrió el juego injusto de roles a cabalidad; ella devela en

---

los primeros años de vida de los niños, obligación innata que tanto se promulgaba en el XIX, como única y loada labor maternal, al punto que se generalizó el sintagma “lengua materna” para referirse a la primera lengua enseñada y aprendida.

una ironía la doble moral, pues, critica el deseo amoroso como un derecho del hombre. Entonces, ironiza con la acción masculina de buscar una Amada, a quien por un lado quiere que sea de una manera y por otro lado la incita a ser de otra. Incluso, discute la persistencia de lo real y lo imaginado, igual que el *poder* que tiene el deseante en la constitución –comportamiento– de la deseada, como lo había citado en el capítulo primero (Sor Juana Inés de la Cruz [1664], s.f., 52).

A la par, muchos escritos realizados por ellas nunca vieron ninguna publicación ni hay cimientos de su existencia en la historia. Aun, algunos pocos que transgredieron y llegaron al mundo letrado, solo fueron censurados con críticas negativas, para desautorizar a sus escritoras, ya que como lo dejó eternizado un filósofo del XIX, donde se sintetiza ese sentir misógino, emulado por varios siglos: “El genio dura en los hombres lo mismo que la belleza en las mujeres, es decir, quince años: se extiende desde los veinte hasta los treinta y cinco años de edad, como máximo. *Las mujeres* no pueden, en realidad, *ser geniales*; a lo sumo podrán tener talento” (Schopenhauer 2011, 101; énfasis añadido).

Por lo tanto, este derecho a la educación y a la superación intelectual estaba sexualizado, en pro del sujeto que ejercía el poder de activo y considerado como la presencia, el sujeto letrado. Para el *suplemento*, solo era plausible su rango de subordinadas igual que la *escritura* frente a la *phoné* (Derrida 1997). No importaba, en esta clasificación, su índole noble o aristocrática, ese sitio y derecho estaba negado.<sup>262</sup> Esto era peor para aquellas que correspondían a otras clases que sufrían lo ínfimo. Tampoco importaba si eran de la vida seglar o religiosa. Esto se devela desde siglos anteriores, cuando se usaba la escritura para demostrar que la mujer podía dejar su *innata* esencia pecadora, a través de las revelaciones y las lecturas de los libros píos; es decir, demostrar el camino de la transformación del *alma* diabólica de la mujer en un ser tocado por Dios y purificado por la divina palabra. En un inicio, esta conversión era narrada por los mismos guías espirituales con el uso de la tercera persona, luego, se envistieron de un “yo” para dar más credibilidad.

Para, el barroco algunas tuvieron más libertad y pudieron dictar su experiencia hacia el camino de la santidad y, hasta, escribirlas de propia mano. Esta producción es la que ha originado acercamientos contemporáneos, que han develado que, aun en estos casos, detrás de sus palabras, estaba la edición de sus confesores. Lo que ha reflejado una

---

<sup>262</sup> A la Reina Victoria se le negó el derecho a ejercer el voto por ser mujer. Irónicamente, era la cabeza de una monarquía. Caso similar, ocurrió con la Reina de España, Isabel II, cuyos privilegios estaban filtrados por su sexualidad, dependiente de la del varón. Contradicciones de las culturas *logocéntricas*.

intervención masculina en este tipo de textos, que se los ha denominado como dentro de los hagiográficos (Glantz [youtube.com/watch?v=DqO5qRiIeOA](https://www.youtube.com/watch?v=DqO5qRiIeOA)). Mas, algunas de ellas, conocedoras de que sus palabras eran tamizadas por convenciones externas, supieron filtrar rasgos que permiten reconocer sus voces y criterios, que, en algunos casos, pasaron la Santa Inquisición y nos han demostrado tanto los trabajos de los guías espirituales por acallar las voces femeninas religiosas como una conciencia activa y de gran riqueza expresiva o cuestionadora de ellas, la que luchaba por pugnar y autorrepresentarse.

Así tenemos el caso de Sor Catalina de Jesús Herrera (Ecuador, 1717-1795), cuyos escritos filtraron muchas de esas imposiciones y las fallas del sistema dirigido por hombres (Astudillo 2010):

Otros Confesores hay que no acompañan al alma por todos los caminos que Yo quiero llevarlas. Unos quieren siempre estarse con ellas en el monte Tabor, que quisieran que siempre estuvieran regaladas [...] y si ven que Yo las saco de allí camino al Calvario, las desamparan y no quieren *oírles sus pareceres*, y antes se los aumentan con su displicencia. (Herrera, J. citado en Astudillo 2010, 86: énfasis añadido)

Este silencio de las mujeres en el campo del saber, de la ciencia y de las artes, fue más que una “relación difícil”, como dice Raúl Fonet-Betancourt (2009, 9-14). Más aún, fue una táctica de genocidio histórico, intelectual y psicológico, sufrido por parte de las denominadas como *mujeres por sociedades logocéntricas, vicarias frente a las presencias* (Derrida 1997), que dejaban en la ausencia y la *subalternidad* a este par. A este, no solo lo relegaban al olvido, sino a sufrir por las enfermedades y complicaciones que ocasionaban los embarazos, el uso de su cuerpo desde la niñez y, luego, el repudio, por ejercer, más tarde, una profesión instituida para satisfacer los deseos del hombre (Arenal 2015).

Así tenemos, filósofas olvidadas en el XIX, siglo que supuestamente traía la modernidad y los avances científicos, sociales, pero no ideológicos. Según Raúl Fonet-Betancourt (2009), esta “ambivalencia” y “contradicción” (2009, 18) acalló a voces tanto masculinas como femeninas que ponían en la discusión esta dependencia: Flora Tristán, John Stuart Mill,<sup>263</sup> Clorinda Matto de Turner, Gertrudis Gómez de Avellaneda; igualmente, en literatura extranjera, la figura de Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley, autora de *Frankenstein*, la que con sus escritos continuó una discusión sobre los derechos femeninos disímiles que las del hombre fue olvidada y invisibilizada (Montagut

---

<sup>263</sup>Publicación en español agenciada por Pardo Bazán (Fonet-Betancourt 2009).



2015, 1064 pos. 5190; Fernández y Ortega 2008). Incluso, en la época muchas optaron por esconderse detrás de un seudónimo masculino, para cumplir con su deseo de escribir, caso es el de Currer Bell o Lord Charles Albert (Charlotte Brontë), George Eliot (Mary Anne Evans), Víctor Català (Caterina Albert), Ralph Iron (Olive Schreiner), George Sand (Aurora Dupin), Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber)...

Igualmente, en la misma época martiana, están Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Carolina Coronado,<sup>264</sup> Emilia Pardo Bazán,<sup>265</sup> María Josefa Massanés i Dalmau, Rogelia León, Rosario Acuña, Concepción Gimeno de Flaquer... en lengua española, de las cuales, la historia de la época prefirió guardar silencio, pues se contraponían a la liberación de la del “sexo débil” (Galiano 2016, 18) o de la eterna “esclava” y daban otra posibilidad para el “ángel del hogar” o la mujer fatal, donde a través de una independencia económica podían refundar la idea de familia y hogar que, irónicamente, era el campo donde se conducían mejor, pues eran quienes administraban la economía familiar.<sup>266</sup>

A parte de su incursión en lo académico e intelectual, estaba la búsqueda de la equidad en la participación social y económica. Uno de estos campos que más polémica produjo fue el intento por la concesión del voto (Espigado Tocino 2012). En muchos de estos países modernos, la participación de la mujer en este derecho democrático, fue vedado. Sin embargo, movimientos por su consecución proliferaron. Entonces, las respuestas de los *sujetos de derecho* fueron el controlar esos avances con insultos y con persuasiones tanto divinas como morales, donde se recalcaba el rompimiento de su rol innato de ser los “ángeles del hogar” (Camacho 2019). Sus justificaciones acudían, incluso, a la biología y a la naturaleza,<sup>267</sup> de la cual tomaban el argumento de la analogía,

---

<sup>264</sup> En una época, vivió en Estados Unidos y fue una activa defensora del liberalismo de la clase afrocaribañola. Sin embargo, la historia de la época no la menciona ni hay ninguna relación martiana de esta mujer que compartió su tiempo y el país de su exilio.

<sup>265</sup> Asombra, el silencio martiano ante escritoras españolas de la época, que eran publicadas en los diarios de España y algunas escritoras de Estados Unidos, que no escribieran para niños bajo la educación de la cual era partidario.

<sup>266</sup> En la época se la tachaba de la despilfarradora de lo que ganaba el marido, que debía trabajar hasta la muerte para mantenerla (Schopenhauer 2011); incluso, en forma de sátira circulaban desde el XVIII estampas donde el pobre marido acarrea a la mujer en andas, escenificando la “tiranía de las mujeres” por los lujos que exigían. (Molina 2013, 440). Sin embargo, este lujo era creado por los mismos hombres; igualmente, se hacía caso omiso que, en las clases media y alta, la mujer llevaba su dote y que, muchas veces, el marido lo perdía en juegos y demás vicios.

<sup>267</sup> Sin embargo, si nos detenemos sobre la justificación que se hace al recurrir lo natural como fundamento gobernador de la especie, este es tomado literalmente en unos casos, y en otros se lo modifica a conveniencia; se resalta solo aquello que se quiere con un fin de sometimiento, pues prevalece el poder y quien se beneficia. Asimismo, si tomamos la definición de naturaleza esta está atravesada por la convención y la simbología, donde unas veces es la idílica madre y otras veces la fuente de recurso que debe ser explotada y aniquilada para beneficio de unos pocos. Así que cuando se alude a la naturaleza para justificar la complementariedad, se debe entender que se está defendiendo un argumento de unicidad para someter a otro, otra a una dependencia, a ese uno que ejerce de sujeto de poder.

la complementariedad y la síntesis, arguyendo, así, sobre un mandamiento superior, que supeditaba al par “débil” a la sumisión y secundariedad, pues, como analiza Pierre Bourdieu, la táctica masculina es “empequeñecer el trabajo femenino” (2000, 80). En eso consistía la sabiduría humana y los veredictos de la naturaleza, que no erraba: “el lenguaje de la naturaleza [...] es en realidad un lenguaje de la identidad social” (84).

Para la época, esta mujer era aquella que protagonizaba las primeras luchas políticas, en pro de una reivindicación social y de cambio dentro del sistema existente, cuestión que tenía su historia desde siglos anteriores, pero que en cada generación había sido soslayada por la “dominación masculina” (Bourdieu 2000), que no admitía esa inserción, aunque las discusiones procuraban impacto. Estos movimientos, años más tarde tomarían la designación de las primeras feministas.

Estos hechos fueron una actualidad en Estados Unidos, centro y lugar de residencia-exilio del pensador José Martí, aun, la proximidad de este y una relación activa con este grupo de mujeres cubanas, designadas como “las sufragistas”, fue arduo, pues según algunos escritos ejerció de promotor (Camacho 2019; Jiménez 1999, 129). Según Fonet-Betancourt, hubo colaboración del pensador cubano en esta consolidación y propugnó un apoyo hacia el planteamiento del voto igualitario,<sup>268</sup> donde realizó una crítica *contradictoria* al sistema vigente y en defensa de su capacidad, en la que afirma “ni es verdad, a lo que dicen *maestros y observadores*, que sea cosa probada la flaqueza de la mente *femenil* para llevar en sí hondas cosas de artes, leyes y ciencias”, [pues,] “han de hacerse piel *fuerte* que la aparte, y aprender toda ciencia o arte que quepa en su mente, donde caben todas...” (20, 21; énfasis añadido).<sup>269</sup>

Sin embargo, estas someras discusiones al paradigma hegemónico han servido de justificación para no leer, en cambio, otros constantes argumentos contrarios filtrados en muchos escritos martianos,<sup>270</sup> donde hay una oposición a este intento femenino. Estos,

---

<sup>268</sup> En *Mary Poopys* la imagen negativa está dada a la madre que decide preocuparse en la política y dejar sus labores maternas, por ello, ellos fallan en la disciplina. La llegada de esa nana –inglesa– procuraría educación a ese hogar: tanto a los padres como a los niños, es decir, a la familia, a la estadounidense.

<sup>269</sup> Pequeñas ráfagas de esas defensas están en la crónica de “El indio en los Estados Unidos”: Una mujer abrió en los Estados Unidos los corazones a piedad de los negros, y nadie ayudó a libertarlos más que ella, la Beecher Stowe, la que, apasionada de la justicia, no tuvo luego miedo de deslucir con revelaciones tremendas a propósito de Byron el éxito fecundo de “La Cabaña del Tío Tom”, ¡lágrima que habla! Mujer ha sido también la que con más sensatez y ternura ha trabajado año sobre año por aliviar las desdichas de los indios. Helen Hunt Jackson, de seso fuerte y alma amante; que acaba de morir, escribiendo una carta de gracias al presidente Cleveland por la determinación de este a reconocer ser de hombre y derecho a justicia en la gente india”. (Martí 2012, 187)

<sup>270</sup> Lo que me lleva a pensar si esta inclusión tendría más con la búsqueda de apoyo hacia la intención independentista de la isla, donde la mujer fue aquella que le conduciría a los hombres que serían

para su proyecto de nación, *afeaban* a la mujer, que para su concepción debía guardarse dentro del hogar (Fornet-Betancourt 2009); es decir, ser la imagen de consuelo del esposo y los hijos —“mujer de entrañas”—, dedicada a ser “rezadora, dócil e ignorante” (Pardo Bazán citado en Montagut 2015, pos.1046), ya que, el objetivo de la época y en parte de esta voz poética fue “imponer la ‘masculinización’ como única perspectiva de realización exitosa” (Fornet-Betancourt 2009, 23).

Según este mismo autor, esta “tensión”, “contradicción” o “ambigüedad” en el pensamiento martiano, fue una constante en otros idealistas que defendían en parte la educación de la mujer, pero para cumplir de mejor manera su función maternal y procuradora de las primeras instrucciones para los futuros hombres-ciudadanos (Camacho 2019; Fornet-Betancourt 2009; Guerrero Espejo 2005, pos. 1373; Bejel 2012; Cruz 1992; Cámara 1998). Estas están en Faustino Sarmiento, Juan Enrique Lagarrigue, José Ingenieros,<sup>271</sup> donde hay un resquemor por “las mujeres varoniles [que] no placen a nuestra *raza* poética e *hidalga*” (Martí en Fornet-Betancourt 2009, 21; énfasis añadido). Porque para el pensamiento de la época, “la importancia [de lo femenino] ha[bía] crecido hasta volverse fuerza que ha[bía] de ser atacada por, y en nombre de, la virilidad heterosexual” (Molloy 2014, pos. 1451).

En consecuencia, rasgos reflexivos sobre el verdadero criterio que defendía la voz martiana sobre el papel de la mujer en la sociedad y su negativa hacia una nueva optación, están en un párrafo de su única novela, *Lucía Jerez* (2005), en la cual, el narrador omnisciente coloca en un juego de incursión psicológica que pone su focalización en una conciencia femenina, donde no solo se refractaba la de la supuesta narradora —Adelaida Ral—, sino la de una de los personajes, que podía pensar eso. Así, la percepción del cambio y la modernidad es puesta en un personaje que representa a una clase social improductiva, que solo se dedica al lujo y a lo hedonístico.<sup>272</sup> Incluso, este es propugnador de una cultura foránea que *aparentemente* no placía a la voz del garante poético, Francia, la modernidad, el cambio. Criterio contrario a los otros pensadores de su tiempo que la

---

persuadidos por sus esposas, hermanas e hijas para dar cabida a estas ideas, que en su tiempo eran sobrehumanas. Una utilización política como dice Fornet-Betancourt (2009, 21).

<sup>271</sup> Quien, en unos de esos momentos de lucidez, critica el sistema vigente en estos términos: “La importancia social de esa inversión del rango de los hombres y de las mujeres no ha sido apreciada por los historiadores, que han escrito en pleno reinado de la tiranía patriarcal y bajo la influencia de las ideas hechas, mirando como natural y eterno el patriarcado; los estudios etnográficos y sociológicos del último siglo han permitido establecer lo contrario. La constitución de la familia paternal, en reemplazo de la maternal, es la historia de la esclavitud de las mujeres; esclavitud arraigada primero en las costumbres, justificada después por las religiones y consolidada al fin por las leyes». (citado en Fornet-Betancourt 2009, 17)

<sup>272</sup> Aquella clase se la replica en *Memorias póstumas* de Joaquín María Machado de Asis.

tenían como *la cuna de la Ilustración* y desde donde se esparcía ese nuevo *ethos* de mujer, diferente del de los países latinoamericanos. Entonces leemos:

¡Ah, y con un guía como Pedro, que conocía tan bien la ciudad, qué pronto no se estaría al corriente de todo! ¡Allí no se vive con estas trabas de aquí, donde todo es malo! La mujer es aquí una *esclava disfrazada*: allí es donde es la reina Eso es París ahora: *el reinado de la mujer*. Acá, todo es pecado: si se sale, si se entra, si se da el brazo a un amigo, si se lee un libro ameno. ¡Pero ésa es una falta de respeto, eso es ir contra las obras de la naturaleza! ¿Porque una flor nace en un vaso de Sèvres, se la ha de privar del aire y de la luz? ¿Porque la mujer nace más hermosa que el hombre, se le ha de oprimir el pensamiento, y so pretexto de un *recato*<sup>273</sup> gazmoño, *obligarla a que viva, escondiendo sus impresiones, como un ladrón esconde su tesoro en una cueva?*<sup>274</sup> (Martí 1978, 123; énfasis añadido)

Recordemos que este personaje representa lo no deseado, es decir, al “enemigo” para lo defendido para el proyecto de Nación martiano, como lo analizaré en un acápite siguiente; por lo tanto, todas sus admiraciones y alabanzas son el reflejo de aquellos que atentan contra la tradición y el ser de los *hermanos, amigos* y héroes (Derrida 1998). Por consiguiente, esta figuración no fue deseada para la mujer latinoamericana por la voz martiana y esto se filtra en muchos de los textos de este autor y es más explícito en sus Crónicas, donde compara a la mujer de Norteamérica y Europa con la que hay en “nuestras tierras del sur” (Martí en Guerrero Espejo 2005, pos. 2306).

Esa mujer que veía el pensador Martí, era la mujer más independiente y dueña de sus actos, es decir, con poder económico, más cercana a lo *rebelde*, que claramente aparece en la representación de su única novela como lo ha denotado Jorge Camacho (2019; 2006a, 171). Según, Inés Guerrero Espejo –y en parte Raúl Fonet-Betancourt– esta clase de mujer *asustó* a Martí, ya que representaba una forma de ser no propia para la mujer latinoamericana. En palabras de Camacho, un tipo de “mujer [que había] perdi[do] las cualidades ‘naturales’ a las que tradicionalmente estaba asociada (el género femenino, su papel de madre, su rol dependiente, pasivo) y que perdiera además su ‘aura’ poética, su belleza sublimada por una larga tradición desde el renacimiento” (172). Por ello, las describe como “feas” que ni siquiera un pintor las desearía retratar porque cambiaba a ser “fuerte e independiente” (182). Incluso, si se rastrea los pocos escritos que tiene sobre el levantamiento de las mujeres para lograr el voto, este está surcado de alusiones monstruosas y negativas. Solo en una ocasión está de acuerdo con las palabras

---

<sup>273</sup> Releamos el verso de “Dios las maldiga” (220), donde el “recato” era un ardid de ellas para embaucar al hombre, que caía y le daba su corazón puro.

<sup>274</sup> ¿Esto no era un hecho en la época y en sí en la sociedad *logocéntrica*?

de una de ellas, a la cual cita, pero filtrando una acotación que ve lo raro de ese “don” en una mujer, cuya sapiencia se debe a la proximidad con la muerte, ya que la describe como “vieja”.

Esta actitud es la que le hace afirmar a Inés Guerrero Espejo, con la cual compagino:

Es cierto que Martí trató en sus textos el tema de la mujer, pero más cierto es aun el silencio, significativo sin duda, que mantuvo acerca de la lucha que se estaba gestando en la sociedad estadounidense desde las asociaciones feministas. Tan solo en una ocasión haría referencia a uno de tantos congresos que celebraban estas asociaciones de mujeres, y de sus luchas por el derecho al voto, igualdad de condiciones y salario en el trabajo, etc. Acérrimo defensor del mestizaje y de la libertad, Martí no consideró la defensa de los derechos para las mujeres como una de las batallas que quedaba por ganar; no encontró en los movimientos feministas, que ya a finales de siglo estaban consolidados en los Estados Unidos, una manifestación más por la libertad y la igualdad. Hubo silencio en Martí y, en cualquier caso, no mantuvo una actitud decididamente partidaria ante los acontecimientos que se estaban produciendo en ese momento al respecto. (2005, pos. 2206)

Ahora, ¿esta clase de mujer se alude en la poesía? Pues explícitamente no está; sin embargo, aparece como una leve fisura; en sí, lo que prima es el silencio, ya que, para la simbología de la época, *lo feo no tenía* cabida. Por eso, la exacerbación de lo bello, áureo, celestial, donde no se consideraba el impacto xenofóbico ni racista: cuestión que sí es un problema en nuestras realidades. Estas naturalizaciones no se las ha considerado como negativas y, en cambio, se las reactualiza, porque parten de una voz de autoridad. Entonces, estamos frente a un gran problema: se está validando y reactualizando, sin ninguna clase de crítica, argumentos que son anacrónicos y no obedecen a un *supuesto* contexto, donde se lucha por lo equitativo, propugnado en el siglo XXI, cuando *aparentemente* se los desea erradicar. Por consiguiente, es menester una deconstrucción de cualquier “verdad” que la tenemos como cotidiana y, más, las figuras de los héroes, que rememoran su legado a través de sus monumentos textuales.

Por lo tanto, voy a detenerme en la posición que toma la voz poética para aludir a esta *fea* o “carente”. Así, hay a aquellas a las que su labor transgresora o de fealdad es maquillada por otra que corresponde a una ponderada; por ello, toma atributos loables como las que corresponden al “ángel del hogar”. A otras, las increpa y trata de persuadir para que dejen ese camino y se conviertan en las mujeres esperadas para la tradición en Latinoamérica. Para estas últimas, según mi investigación, la voz del garante las encasilla en la fealdad y apoya que son un mal ejemplo para las demás, por lo tanto, aboga indirectamente por repudiarlas y sumirlas en la oscuridad, el olvido.

Así, en la poesía, las pocas veces que el yo lírico martiano hace alusión a las mujeres “viriles” o “gallardas” (Guerrero Espejo 2005, pos. 2178; Camacho 2006a, 2001): “*tórtola gallarda*” (2013, 381), lo hace no con agrado, lo que se deduce por esa adjetivación, que en este caso ya no es una alabanza como cuando hablaba de su madre. Una repulsión contra estas la pone veladamente en su creación de hombre probo, *Homagno*, quien no solo alude a la monstruosidad de las mujeres y su falta de “entrañas”; sino que las hace culpables de la *pérdida* del amor por el conocimiento en el hombre, pues cuando ellas activaban su sensualidad y sexualidad, entonces, “anubla[n] / el juicio a tanta costa trabajado!” (130). Igualmente, lo argumentaría uno de los pensadores que sintetizaba el criterio de la época, Arthur Schopenhauer, en sí, para el hombre intelectual de varias épocas, ellas *ofuscaban* (2011; Dottin-Orsini 1996) y tientan; ya que desdeñaban lo que tenía relación con su carencia, el alma; por ello, se las encasillaba, de manera generalizada, en que daba valía a “objetos mundanos”, como lo asevera la voz poética en “La perla de la mora” –de *La edad de oro* (442)– o en el poema “¡Que dios las maldiga!” (220), como ya lo analicé anteriormente.

Asimismo, el argumento de la imposibilidad de que la mujer se relacione con lo intelectual está en el soliloquio del sujeto del enunciado, *Homagno*, entonces, él recalca que lo de “genio” no va con ellas, en estos términos: “Donde *el genio* sublime resplandece / en el alma *inmoral*, cual vaga el fuego / fatuo entre las *hediondas sepulturas*” (251). Aquí lo “genial” corresponde a lo sublime y a la mujer se le asigna un alma que es “inmoral” y se la metaforiza con los gases de la putrefacción despedidos por los seres muertos. Es decir, la imagen enfocada es la caída de aquello ensalzado –el conocimiento– a lo ínfimo; incluso, se acentúa ese repudio con el hedor de los cuerpos. Esto reactualiza el criterio de la época sobre “la relación difícil” entre la ciencia y la mujer, y que entrarían en “tensión” con la aseveración de la misma voz poética (Fornet-Betancourt 2009, 22), en la que a ella la hacía apta para “toda ciencia” y que ese pensar era una falla en los “maestros y observadores” que veían la “flaqueza en la mente *femenil*”,<sup>275</sup> pero estaría acorde con la metafísica desde antes del XIX, en la que, a la mujer, se le negaba “la inteligencia” (Schopenhauer 2011, 111; Espigado Tocino 2012; Fernández y Ortega 2008; Dottin-Orsini 1996).

Intentos explícitos de la voz poética por criticar veladamente a esta nueva mujer están en dos recursos: uno donde pide la reflexión de esta para que vuelva a ser esa

---

<sup>275</sup> ¿Acaso este adjetivo no tenía una carga peyorativa en la época?

anhelada para no caer en un no lugar; y otra donde acalla esa reacción que *afea* y resalta cualidades de su ideal, la “estrella” o la de madre.

Cuando se dirige a la mujer que ha optado por ser rebelde y, por lo tanto, se puede convertir en lo que para la época era “feo”, fuera de los parámetros naturales de lo femenino, entonces, la voz poética le canta para hacerla reflexionar y persuadirla para que cambie y vuelva a su esencia –la impuesta socialmente–. Este gesto, lo podemos leer en el poema “A Rosario Acuña” (376-80).

Aquí, el garante lírico comienza con un elogio, que allana el terreno y elimina cualquier reacción. Luego, la voz poética deja oír una *velada* increpación al actuar de esta poeta cubana. Parte por cuestionar su actuar, donde sobresale la optación de ella por otra tierra diferente a Cuba, su patria: “Hija sublime de la ardiente zona,” (377). Lo que le reclama es que reciba elogios de habitantes de tierras extrañas, en concreto de los españoles que solo pueden ofrecerle “laureles / amarillos y pálidos” (377), “funesto azar lauros te ofrece” (381), pues es una “tierra enemiga”. Por ello, la persuade reiteradamente de regresar a Cuba, donde no existe el odio y, de cuyas manos trabajadoras, es “a tu cabeza la mejor corona” (377).

Este encono lo escuchamos en los versos donde alterna los lugares amados con los de las tierras extranjeras. Así escuchamos: –“Cauto” y “Duero” / “Santiago de Cuba y “Santiago de Galicia”–. En este juego de contrapunto, también recurre a los productos, los climas, los públicos, las relaciones políticas –“siervo” y “tirano”–.

Para continuar con su acto persuasivo y retador, no deja de lado el recurrir a las voces de autoridad, a los héroes de mármol, que como ancestros venerados perpetúan la herencia, la tradición, entonces, escuchamos los nombres de poetas y actores ilustres de Cuba, como Orgaz, Heredia. Es un tipo de aleccionamiento que sufre la poeta y es devuelta a un papel escolar, infantilizado, requiere de un guía para volver a la cordura que la fama le nubla. Asimismo, el papel que toma la voz lírica es la del sabio, el maestro que ilumina y se vale de los héroes o los *poetas-héroes* (paráfrasis a partir de Sánchez-Stephan 2010, 31), para entrar en razón a la creadora, que en un primer momento fue alabada y que ahora es *zurrada* verbalmente.

El olvidar el carácter patriótico es lo que guía ese reclamo, por ello, le hace reconocer al enemigo. Ella debería emular esa labor y cantaro luchar por la Patria como los mártires de su Cuba. Para, lograr esta persuasión, recurre al recurso emotivo, táctica de su conocimiento de orador (Mistral 1989) y le advierte que no siga el ejemplo negativo de *otras*, de las cuales solo se debe temer su “sombra de espanto” (377), las que han

recibido también esos “funestos lauros”; le sugiere que no sea una “nueva Gertrudis” ni “fatal Corina” (381).

Entonces, le anuncia que “¡No hay gloria, no hay pasión; el mismo cielo, / la libertad espléndida es mentira / si se la goza en extranjero suelo, / y con aire prestado / y llanto avergonzado, / huésped se llora, y siervo se respira!” (378). Pues, quien recibe las loas del que tiraniza a sus hermanos actúa con “deshonra” y “Hallará a su traición castigo justo”; igualmente, tendrá: “¡Vida mezquina / la que aliente la voz en la garganta!”. Para incrementar este perjuicio que ocasiona el recibir estos “laureles” “extranjeros”, el garante lírico lo acompaña de adjetivos negativos: “corrompidos”, “envenenados”, con “espinas”, “empapado en la sangre de hermanos”; lo mejor que puede hacer es “arrojarlo de su frente”.

Por eso, le advierte con un cambio de sujeto, ya no directo –tú–, sino impersonal, para menguar la crítica –casi maldición–: “¿Quién pide gloria al enemigo hispano? / No lleve el que la pida *el patrio nombre* / ni le salude *nunca honrada mano*: / el que *los ojos vuelva hacia el tirano* / nueva *estatua de sal* al mundo asombre.” (380). Si nos detenemos en este verso, la voz poética recurre a una narración bíblica, donde se rememora a la mujer *desobediente* e incrédula, que se vuelve a ver Sodoma y Gomorra, es decir, no cree en los ángeles ni las órdenes del esposo, e, indirectamente, añora su pasado *pecador*. Por tal razón, Dios la castiga –maldice– convirtiéndola en una estatua de sal, para escarmiento –temor– de los pecadores y reconstrucción moral de los testigos.

Todas estas advertencias culminan con un ensalzamiento de su calidad de “mujer”, donde debe brillar “la cándida garza”, el “albo seno”, la “débil”, el “cisne blanco”, la “paloma peregrina”, “real garza voladora”, “tórtola parda”, “espíritu de amor”, “poetiza gentil”. Asimismo, acentúa las descripciones de su cuerpo como procedente de las tierras calientes y tropicales, y necesitado de ese clima para vivir. Asombra que no haga crítica alguna sobre su producción artística.

Ahora, caso extraordinario está en la mujer que por su elección intelectual sale del aprecio martiano y es censurada, por elegir ser “una mujer hombruna” (Bejel 2006, 1; Camacho 2001a), es decir, ser aquella que no solo ha tomado la escritura, sino que ha hecho de esta su forma de vida y que, aun ha tenido el atrevimiento de “escribir como un hombre” (Fornet-Betancourt 2009; Camacho 2019; 2006; Guerrero Espejo 2005, 122; Cámara 1998). Este sentir lo expresa abiertamente en sus crónicas y en un artículo dirigido a José Domingo Cortés, a quien le increpa su inclusión de esta autora en su “*Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano*, donde le



había dado más espacio a la antología que, a otra, que sí explotaba temas y tonos adecuados para una “poesía femenil”, como lo había citado en el capítulo segundo.

Esta mujer *fea* es representada por Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien no solo muestra con desagrado hacia su físico: “No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella *un ánimo potente y varonil*; era *su cuerpo alto y robusto*<sup>276</sup>, como su poesía *ruda y enérgica*” (Martí citado en Fornet-Betancourt 2009, 59; énfasis añadido). Igualmente, ataca su temperamento, Así lo ha subrayado Guerrero Espejo:

“Hay un *hombre* altivo, a las veces *fiero*, en la poesía de la Avellaneda...”; [entonces] para Martí “La Avellaneda es atrevidamente grande...”. Ese es el desajuste que se produce en Avellaneda: una mujer no puede en ningún momento atreverse a escribir una poesía con fuerza, inteligente, como si la escribiera un hombre; para ella está la “poesía femenil” y Avellaneda se sale de ese modelo atreviéndose a ir más lejos. Pérez de Zambrana, sin embargo, es “pasión delicada”, “*ternura*”, “*pudor perpetuo*”, y un largo etcétera; por ello su poesía “hace llorar” porque es “tiernamente tímida” *como debe ser la poesía femenil*. (2005, 122; énfasis añadido).

En la poesía, hay un rastro de esta desazón hacia la “virilidad” de esta poeta, a la cual no elogia ni su abolicionismo ni su reivindicación a la raza negra, efectuadas, abiertamente, en su narrativa. Entonces, escuchamos rastros de su imagen por la alusión a su apellido, “Avellaneda”, donde ha eliminado el paterno “Gómez”. En este caso, para la voz martiana, “la monstruosidad es adquirida por la mujer cuando intenta el ejercicio de su autonomía” (Cruz 1992; Guerrero Espejo 2005, pos. 2178; Fornet-Betancourt 2009; Cámara 1998). Detengámonos en la configuración, donde asombra escuchar qué adjetivos usa para recordarla, incluso, advierte que no es una imagen digna de emulación, por parte de cualquier otra mujer que quiera ser poeta, como lo hace cuando alecciona a Rosario Acuña, como lo aludí párrafos arriba; entonces, leemos en ese poema: “¿No se yergue ante ti, *sombra de espanto*, / *pecadora inmortal*, nube de llanto, / la *sombra* de la augusta Avellaneda?” (377).

Si tomamos en cuenta los adjetivos con los cuales la voz poética la describe, notamos que recurre tanto a “la monstruosidad” con lo de “espanto” como a la increpación

---

<sup>276</sup>Recordemos que una táctica en la época era figurar a la mujer intelectual como poco agraciada, incluso, con facciones hombrunas, para refutar aquella cualidad innata que se propugnaba: la hermosura. Sin embargo, si desnaturalizamos esta *ofensa* notamos que para ello se recurre a asemejarla al hombre. Entonces, el hombre y su imagen era lo ridiculizado. Una contradicción que ponía en discusión risible a las características masculinas, que puestas en ella era formas de insulto, pues le quitaban aquellas que según el discurso masculino mismo habían creado para ellas. En esa misma época, Carolina Coronado sufrió ese agravio por el periódico que escribía, lo que filtró la concepción de los hombres de la época y que causó estragos en la psiquis de la autora ([youtube.com/watch?v=iK1cX21pcm4](https://www.youtube.com/watch?v=iK1cX21pcm4))

moral con lo de “pecadora”, donde, incluso, hay un juego con el siguiente atributo, pues, si se elimina un fonema, /t/, se recalca al adjetivo antepuesto (inmoral / “inmortal”). Ahora, si alguien es calificado de *pecador inmortal*, también se alude a que jamás obtiene el perdón, pues se mantiene así por la eternidad. Igualmente, lo cromático “sombra” recalca el campo semántico negativo y productor de temor, porque en la relación binaria así se lo ha *naturalizado*. Asimismo, el cambio a un sentido negativo del adjetivo “augusta”, donde se tiene la significación de “dura” o “varonil” como la de honrosa.

Sin embargo, aquí se entiende más la primera acepción, con lo cual se opta por los dos temores de la humanidad: uno físico y otro psicológico. En resumen, “[e]s duro Martí con la Avellaneda y *nos arriesgamos* a decir que es injusto y que su rechazo de la Avellaneda como ‘modelo femenino’ tiene que ver con su concepción (convencional) de la mujer” (Fornet-Betancourt 2009, 60). En consecuencia, para mi opinión, este ideario de esta escritora chocaba a los pensadores de ese lapso y, más aún, estas palabras de Gertrudis Gómez de Avellaneda plasmadas directamente en uno de sus escritos:

[s]i la mujer —a pesar de estos y otros brillantes indicios de su capacidad científica— aún sigue proscrita del templo de los conocimientos profundos, no se crea tampoco que data de muchos siglos su aceptación en el campo literario y artístico: ¡ah! ¡no! También en ese terreno le ha sido disputado palmo a palmo por el exclusivismo varonil, y aún hoy día se la mira en él como intrusa y usurpadora, tratándose, en consecuencia, con cierta ojeriza y desconfianza, que se echa de ver en el alejamiento en que se la mantiene en las *academias barbudas*». (citado por Fornet-Betancourt 2009, 62; énfasis añadido)

Es evidente que en este garante poético martiano hay una preferencia por la “mujer estrella” y la “mujer ideal”, ambas reinenciones del *ángel del hogar*. Esta idolatría hacia ese modelo de mujer, lo que demuestra la cantidad de poemas dedicados a esta inscripción, que incluso, un coetáneo que adolecía del mismo pesar, le lanzó un comentario, donde se anotaba una diferencia entre ambos. Esto es recalcado por Inés Guerrero Espejo,

A este respecto Sarmiento discrepaba de Martí por las observaciones recogidas en sus crónicas sobre la mujer norteamericana. Según el argentino, sus apreciaciones eran típicas de la “conciencia sudamericana, española, latina”. Y añadía: “Quisiera que Martí nos diera menos Martí, menos latino, menos español de raza y menos americano del Sur, por un poco más de yanqui, el nuevo tipo del hombre moderno [...]” (2005, pos. 123).

“Es evidente que el juicio de Martí responde a prejuicios sexistas, de ahí que atiende criterios éticos” (Guerrero Espejo 2005, 123). En cambio, en su juventud eran refutados cuando se aplicaban al hombre, fraterno. Entonces, ¿podemos afirmar que en la voz martiana existe una defensa de la mujer escritora, si a una de las mayores exponentes

y coterránea la inscribe en esos términos? ¿Acaso lo que la afeaba y *asustaba* de esta poeta era “su actitud feminista” (Fornet-Betancourt 2009, 60)?

Según Irene Gómez Castellano (2007), Gertrudis Gómez de Avellaneda no solo creó un personaje transgresor en su *Sab*, sino que al cuestionar lo racial, sexual y moral con inserciones de rasgos de “incesto e hibridez”<sup>277</sup> (2007, 188), no solo cuestionó el pensamiento masculino de la época, sino aquel que se planteaba en los proyectos de Nación, donde aparentemente se defendía el mestizaje y el paternalismo, pero que en sí mantenían una prevalencia de la división centro / borde.

En consecuencia, al crear los tres personajes –cuya reminiscencia de la obra shakespeariana de la ideada llegada a América, *La tempestad*– realiza rupturas drásticas e imputadoras sobre las dicotomías prevalentes y validadas dentro del pensamiento de la época, donde, en realidad, no se admitía –ni se lo haría– lo híbrido ni se permitía lo diferente, ya que el mundo creado encerraba contradicciones y no era homogéneo ni complementario como los hombres lo habían ideado. Ese mismo caso extraño, se daba con la mujer autora, que estaba entre el ángel del hogar y una nueva categoría que aún no podía tener lugar en ese sistema (Gómez Castellano 2007).

Así, esta nueva mujer por su ubicación en el borde, adquiriría la categoría de “monstruosa”, lectura a la cual también llega Susan Kirkpatrick, pues, desde la percepción cristiana y la grecorromana, ella guardaba una extrañeza, que la convertía en *aterradora* –recordemos la cuartilla de Sor Juana Inés de la Cruz–. En el resto de tradiciones y mitos venideros o conjugados, esa categoría también se relacionó con ella. Ahora, con la optación por ser escritora y libre pensadora, le hacía más temible e inubicable, entonces, la resolución fue el rechazo y silenciarla.

Así, cuando se refiere a aquellas que son feas porque han elegido incursionar en el mundo masculino, pero son factibles de un cambio de rol, entonces, su recurso es soslayar aquella actitud varonil y resaltar lo que las haría bellas, es decir, recurre a una persuasión donde pondera su proyecto de “mujer estrella” y la “mujer con entrañas”. Aquí se da una velada crítica de lo que no debería ser considerado dentro del *ethos* femenino, ya que les harían caer en eso repudiado.

Un caso está en el poema dedicado a la madre de su amigo, “Isabel Aróstegui de Quesada” (468), de quien no resalta por qué es una mujer honrada ni por qué la gente se postra cuando pasa por su casa, la cual es una isla para las almas cubanas que pasan el

---

<sup>277</sup> Según la crítica este autor defendió al mestizo como parte de América, sin embargo, la hibridez racial de estos personajes en esta novela, salieron de sus parámetros.

duro invierno en Estados Unidos. A pesar de que ella es defensora de las ideas *independentistas*, la voz del garante lírico solo pone hincapié en lo que es su accionar de madre. Por ello, la protección se relaciona con ese gesto, que, incluso, se lo pondera con la exacerbación de la naturaleza, la “primavera”, y el calor del “hogar”; pero hay un silencio rotundo sobre su labor política e ideológica, que, en cambio, en otros poemas, resalta de su amigo, pues es su par tanto por ideales como por género.

Este deseo por cubrir la labor política en la mujer es claro, en otra parte del mismo poema, donde la voz poética toma el sitio de “contador de historias” para, tanto a “rubias” como a “trigueñas”: presentar el caso de las mujeres cubanas en ese país extranjero. Entonces toma su voz para hablar desde ese lugar de enunciación; por ello, el “nosotras” se vuelve en un recurso para hacer hablar a sus conciencias y, a la vez, aleccionar y mostrar una postura política, como bien lo han dicho algunos estudiosos como Jorge Camacho y, luego, lo arguye Raúl Fonet-Betancourt cuando analiza la figura de la mujer dentro de la filosofía latinoamericana y releva que el pensador Martí, “hace un uso político-social de su concepción de la mujer al tomarla como perspectiva para criticar las condiciones de trabajo y de participación [...]”. (2009, 22)

Pero, ¿quiénes son estas mujeres cubanas? La voz poética nos filtra a través de este yo plural su calidad de “congresistas” y “diputadas”, pero de las cuales evade aludir su inserción en este aspecto participativo “fuera de la casa”. En cambio, resalta cómo están sus cuerpos, emociones y caracteres en un “lugar” extranjero. Este lugar inhóspito es Nueva York, donde ellas, que son flores, aves “tristes, ignoradas, solas”, “aves sin alas”, “aves de otra floresta”, “palomas enfermas”, “almas yermas”. Por ese estado, entonces, “decidimos / formar un congreso de aves”. Sin embargo, este fin poético esconde la verdadera discusión que es la igualdad y la justicia en un sistema inicuo hacia una parte de la humanidad, que no solo son los hombres olvidados o marginados.

Entonces, en este cuadro, se recalca la imagen de las “aves”, como metáfora de las mujeres frágiles que requieren recuperar “sus alas”. Se las inscribe de necesitadas de una protección externa –materna o paterna–. Asimismo, se hace hincapié en el requerimiento básico corporal del calor al recalcar lo del frío de ese lugar, que el garante lírico contrapone con las tierras cálidas de donde son oriundas. Es un juego de opuestos, donde lo hermoso, frondoso, perfumado, está en esa añoranza, algo concebible cuando se resalta la connotación de exiliadas. Mas, si ponemos atención en la tropología relacionada con “aves”, que indica su dependencia y la espera de una ayuda externa, que se da a

entender que viene por parte de un hombre, someramente, aludido en la imagen de algunos “oradores”. En segundo plano queda la madre, descrita en el primer cuadro.

¿Quiénes serían esos “oradores”?, que las comprenderían y “trataron [...] / de ampararlas del extranjero / invierno, en un invernadero amable, [a] las tristes flores” (467). Es cierto, que la metáfora de las “flores” se relaciona semántica y pragmáticamente con “invernadero”, pero el impacto que esa asociación conlleva, no guarda ninguna equidad en un momento cuando las mujeres buscaban liberarse de cárceles y dejar de depender de un *jardinero*. La voz poética en este caso filtra una velada constitución de un *ethos* femenino necesitado de otro para sobrevivir –un padre–, un complemento que tenía más poder, porque conocía y se movía *mejor* en ese mundo, donde la mujer *recién* estaba luchando por incursionar.

Recordemos que, en la época se explotó el recurso de la protección paternal en muchas de las novelas, así lo ha estudiado Cristina Rodríguez Pastor como lo había citado anteriormente (en Arriaga 2006, 278). Y que también es compartido por De Diego y Vázquez cuando afirman que “se ha considerado a menudo el mito de Pigmalión como un mito *machista*, en el sentido en que es el hombre, a la manera de Adán, quien confiere vida a la mujer, inerte, para que se ponga a su servicio. De alguna manera, el hombre es el principio de todo, y la mujer es un producto más de su capacidad” (2005, 287).

Asimismo, la voz poética no deja de poner la figura de unos “enemigos”, que asechan a la mujer. Es una forma de atemorizar con un posible ataque *libidinoso*, entonces, crea un ojo masculino-malvado que resalta *su belleza*, pero merma su atributo: “diputados”. Entonces escuchamos: “Cuentan curiosos *malvados* / que atisbaban el Congreso / que era de perder el seso / ver tan *lindos diputados*” (467; énfasis añadido). La elección de “lindos” feminiza al sustantivo “diputados” y no solo eso, sino que escinde lo estético y la participación política: un pesar que sufría el intelectual de la época, pero en el caso de la mujer acentúa su *sitial vicario*. Luego, se vuelve a su voz plural para poner hincapié en el requerimiento emocional de las mujeres cubanas por encontrar una amiga, un abrigo.

En este momento, la voz poética recurre a esa *vox populi*, con la que muchas veces dialoga y que en este caso es la sociedad cubana, que como madre delega esta obligación a la otra madre, que brinda su casa y su hogar para esos “diputados”, salvadas tanto de la

orfandad<sup>278</sup> como de esos potenciales enemigos y clima extranjeros, que, incluso, afectan a la voz poética, cuando recuerda su calidad similar y sin madre.

Aquí, incluso, encontramos una ruptura sobre las fiestas y reuniones; entonces, el garante poético deja de darle una connotación pecaminosa a estos eventos, para en este caso compararla con un lugar *sacro*, ya que, en esta alusión, la casa se vuelve en un “hogar”, por la acción de la elogiada y beneficiaria de este retrato poético.

En este poema, por consiguiente, en la configuración de mujer no hay un respaldo por la intervención de ella en el pensamiento de la época. En este caso, ella refractaría un carácter de lucha e inteligencia, que solo lo lograría saliéndose del lugar asignado socialmente. En estos versos hay una defensa por esa mujer idealizada, ya que, como afirma Fonet-Betancourt, el autor cubano manifiesta una “tensión” hacia esta otra mujer dueña de sí misma, entonces, propone una “feminización de la nueva mujer” (2009, 22). Criterio que ya había sido mencionado por otros estudiosos martinianos como Jorge Camacho (2019; 2006, 171; 2001a).

Esto se evidencia, por el hecho de reiterar la incidencia de su función maternal, resaltar su calidad de hermosas, de aves, de seres débiles como “palomas”. Es el mismo recurso de la divinización, que desautoriza cualquier incursión en otro campo fuera de la crianza y el hogar. Ese fue el *pavor* de la masculinidad hegemónica que defendía su territorialidad y se respaldaba en la “jerarquía patriarcal” de “la sociedad del XIX” (Bourdieu 2000, 59; Camacho 2006a, 223): esa es la falla de los sistemas *logocéntricos* que hay que desnaturalizar y deconstruir (Derrida 1997); no invertir los papeles porque se continuaría con la lucha presencia / ausencia. Hay que validar la *différance*.

Asimismo, esta fealdad no solo está en la decisión de las mujeres, sino que es originada por los sistemas sociales, que, por su modernidad, obliga a la mujer a dejar sus labores innatas y a “invadir” los espacios masculinos. En consecuencia, hay una defensa de que el hombre sea el proveedor económico, cuestión que también entra en contradicción, con el deseo del yo lírico por dedicarse solo a la creación poética; recordemos los versos donde contrapone este anhelo con la necesidad por llevar el “jornal” a la casa (109).

Por consiguiente, cuando la mujer debía dedicarse al trabajo fuera de casa esto no era lo permitido para ellas, según el garante poético. Estas diferencias le hacen

---

<sup>278</sup>En este poema, la voz poética como yo se presenta escondido, pocas veces, recurre al yo; sin embargo, en esta se presenta como una “mariposa” y, luego, como un huérfano, que asustado cree que lo “echan” y se lo siente temeroso, con una añoranza de refugiarse en la madre de su amigo, Isabel.

contraponer las ciudades del *norte* y las del *sur*. Sin embargo, si nos centramos en la época, esta optación solo era para las clases medias y altas, ya que, la clase baja debía trabajar y no tenía el “lujo” para vivir con una sola renta, al punto, que en ese tiempo se comerciaba con las hijas y esposas como mercancía, para mantener “libres” los hogares aristocráticos y pudientes de los asedios viriles, que, por necesidad, debían expresar su hombría y ponían en riesgo la honra de las niñas tanto de los mismos hogares como el de los prójimos (Galindo 2016; Espigado Tocino 2012). Una táctica que no educaba la sexualidad masculina, sino que la socavaba, ya que era su privilegio social y, supuestamente, *natural* (Bosch *et al.* 2013).

Según el garante lírico, el hecho de que las sociedades obliguen a incluir a la mujer en la ardua lucha laboral era una muestra de “su crisis” (Fornet-Betancourt 2009; Camacho 2019; 2006, 1-23); por ello, en la prosa está una crítica a esta forma, que en sí era una reacción contraria a lo que se veía en Estados Unidos y se preludiaba en Francia, dos de las metrópolis que representaban a la ciudad como centro de lo negativo y no digno de emularse o replicarse, según el garante martiano. Así, la mujer trabajadora es descrita como fea y *enferma* como lo analizaré en un próximo acápite.

Por lo tanto, hay un *pavor* por esa nueva mujer intelectual y luchadora de sus derechos, es decir, la llamada “feminista” –que ya estaba presente en el XVIII y a principio del XIX–. Por ello, difiero de los criterios, que creen que hay un proceso “de evolución en el pensamiento martiano” o defensa de la mujer emergente ya sea en lo político o en lo literario, en especial en el corpus lírico. Entonces no concuerdo con la propuesta de Olga Martha Rodríguez Jiménez (2007) ni de Elena Usandizaga (1997), pues, en la voz poética martiana, prima, para la imagen preferida de la mujer, la idea de lo *naturalizado* para el XIX. Es decir, apoya la reactualización de los rasgos “decadentistas” (Molloy 2014; González Pérez 1987, 39), donde para ella era el rol de “ángel del hogar”. Tampoco con Onilda Jiménez cuando asevera que en “el cristianismo [se] elevó la *dignidad* de la mujer”; cuestión que en realidad no fue así, porque se siguió con los legados grecorromanos, que reestructuraron a su conveniencia el pensamiento del Nazareno; hecho que luego ella misma lo analiza al final de ese mismo capítulo (1999, 22-5). Por lo tanto, hay una condenación para esta otra clase de mujer emergente y en busca de un nuevo sitio en el espacio público, donde se colocaba como sujeto de derecho.

## 2.2. Los hombres feos

### 2.2.1. Pérdida de la virilidad

Uno de los pesares para la voz poética es que se pierda la masculinidad, que para este yo lírico tiene más relación con la virilidad, como lo había explicado en el capítulo primero. Esta está imbricada más con lo espiritual que con lo corpóreo (Morales 1994; Schulman 1970; Vidal 2014, 2015; Guadarrama 2003), ya que esto valida la proximidad del sujeto con lo moral, la presencia, el conocimiento o la verdad, en especial, porque, en las sociedades *logocéntricas* corresponde, al hombre, ser el centro y el modelo.

En este caso, la voz lírica martiana determina que esta pérdida se da porque el hombre ha sido conducido a ese actuar o porque ha decidido dar valía –sucumbido– a una de las partes de su ser, en este caso, a lo material sobre lo espiritual. Esto debido al avance de la modernidad que en las urbes convertía al ser humano en un objeto o una máquina. De ahí la metáfora de la “monstruosidad” y lo “apocalíptico” para referirse a los Estados Unidos (Camacho 2006a; 2001a), cuestión que desarrollaré más concretamente en el último acápite de este capítulo. Cuando es llevado a ese accionar, su calidad de víctima es incuestionable, por lo que no tiene *culpa*, sino que está en un estado de enajenación y condena, como lo analicé en el acápite de la “victimización masculina”.

En cuanto a la otra, su ponderación de lo físico, es decir, de lo instintivo y de la naturaleza, le aproxima más a lo animal. Por ello, en este estado los hombres dejan su calidad de absoluto y cercano a lo elevado o perfectible para estancarse en lo instintivo. En este estado no razonan ni valoran a aquellos héroes u “homagnos” (126) que les muestran su responsabilidad consigo mismos, con los hermanos y con los ideales hacia la Patria.<sup>279</sup> He ahí la tropología más adecuada, según la voz poética, para referirse a estos no hombres, que ya sea por deseos inicuos, de ambición, de exacerbación de lo erótico u otro de los pecados contra el prójimo, los alejan rotundamente de cualquier actuar altruista, que es el comportamiento viril, propugnado por la voz poética martiana para su proyecto de nación. Entonces, estos seres se vuelven en enemigos, los otros que, de la frontera de lo permitido, pasan a la de no deseados o no incluidos.

---

<sup>279</sup>Reestructuración de la caverna.



### 2.2.1.1. Actos inicuos y de crueldad: los traidores, los criminales, los que olvidan y los tiranos

Dentro de esta construcción del enemigo, está la imagen del traidor. Este actante o par, a pesar de su calidad de oponente, es relevante ya que determina al héroe. Su presencia y su intensidad negativas miden la función del sujeto que, en este caso, es la voz de la enunciación lírica. En consecuencia, en esta política del amor-odio el:

[p]erder al enemigo, [...], no sería necesariamente un progreso, una reconciliación, la apertura de una era de paz o de fraternidad humana. Sería algo peor: una violencia inaudita, el mal de una maldad sin medida y sin fondo, un desencadenamiento inconmensurable en sus formas inéditas, y así, monstruosas, una violencia en relación con la cual lo que se llama hostilidad, guerra, conflicto, enemistad, crueldad, odio incluso, reencontrarían contornos tranquilizadores y finalmente apaciguadores, puesto que *identificables*. (Derrida 1998 1, 101)

Asimismo, este como antihéroe interviene en la persuasión y en la labor efectuada para los ayudantes. En el mundo creado por la voz martiana, esta imagen corresponde al sitio no deseado y utilizado para producir miedo o temor.

Para inscribirlo recurre a la simbología y tropología donde prima la animalización (Camacho 2006a); lo que hace recurrir al yo lírico a una reutilización del acervo occidental y oriental denominado como “bestiario”, para resaltar esa “fealdad” (Henderson 2018, 76), que, por supeditarse al cuerpo, niega cualquier vestigio de alma. Esto se refleja en que este ser *animalizado* y *deshumanizado* repudia todo lo concebido como moral, ético y altruista; es decir, se convierte en ese otro, el que está en el borde. En este se personifica la “monstruosidad”, las aberraciones y lo “demonizado” (Henderson 2018; Vidal 1976); es decir, todo aquello que lo aleja de lo humano y lo ubicaría en el reino infernal dantesco (Camacho 2006a).

La escenografía creada para este “otro” está en espacios rastreros y oscuros, donde la sensación producida, para el o la lectora, es el desagrado y alejamiento. Lo que resalta por el juego dicotómico que reaviva las oposiciones: cazador / cazado; animal salvaje / víctima devorada. En resumen, la intención de la voz lírica es crear una reacción emotiva de empatía hacia la figura del héroe y una de rechazo hacia la del enemigo. A su vez, este actuar esperado, inmediatamente es tomado para aleccionar, puesto que lo inmediato, que en este caso sería la venganza, es condenado por las mismas víctimas, en pro del perdón. Lo que es parte de la virilidad propugnada por la voz poética para el *ethos* masculino martiano.

Mas, este recurso, en las sociedades *logocéntricas*, se lo utiliza para ubicar en este sitio a cualquiera que según su focalización no obedezca a su deseo de bello o deseado. Aquí se hacina sin distinción lo que según los criterios unilaterales no tienen beneficio, es decir, transgreden el espejo. Entonces, para lograr una persuasión y justificación – complicidad– ponderan la autodefensa y el instinto de conservación, que en estas comunidades se explota para incentivar los odios a esos repudiados y justificar su aniquilación (Esposito 2006). Cuestión que se discute en la voz poética cuando se presenta la diferenciación del *ethos* viril, donde aboga por el perdón como un acto loado. Sin embargo, queda latente en ese mismo signo la huella de aquella que se da en la otra reacción, que es la más divulgada y defendida en estos sistemas; este impacto lo seguimos sintiendo, puesto que es el argumento utilizado para la xenofobia y el “feo abismo del racismo” (Henderson 2018, 121).<sup>280</sup>

Así, para este *feo*, la acción condenable es la traición; esta le da su esencia y ontología dentro de la narrativa martiana. Este actuar, en el mundo poético martiano, tiene tres variantes. Según mi lectura, una es la ofensa efectuada a un amigo o hermano, por un deseo sobre un objeto amado, en este caso, se rememora uno de los mandamientos bíblicos. Otro es la traición que se realiza a lo ético-moral, ideológico, jurídico o social, donde el individuo se traiciona a sí mismo en su proyecto de alcanzar la virilidad y también a la comunidad, pero desde su individualidad. La otra es el traicionar al pueblo, es decir, a la comunidad, cuya afrenta es pública e histórica. En esta el impacto conlleva los dos anteriores; por ello, es el más condenable, pues agrede a la esencia humana; esta es la configuración, que la voz poética da a los tiranos.

En consecuencia, en la primera, la traición privada cometida por un hombre hacia otro hombre, está centrada en el deseo de la mujer de otro hombre: el adulterio. Este acto inicuo atenta contra el respeto entre hombres, amigos e iguales. En la voz poética –en su periodo de madurez–, este acto es el más condenable; mas, para la optación tanto de la época como de la cosmovisión martiana, la culpabilidad no está en él. Para el discurso de la hegemonía masculina, la mujer es la que *traiciona y engaña* (404).<sup>281</sup> Ella afecta la honra del hogar (leer el poema “Alfredo” y los que he ejemplificado en el capítulo

---

<sup>280</sup> “El juez Frank Murphy critico la ley de exclusión, afirmando que caía en el ‘feo abismo del racismo’”. (Henderson 2018, 121)

<sup>281</sup> “Que engaña una mujer; ya se sabía / que esa fiera elegante engañaría! / pues si amor virgen miel al hombre ofrecer / en gustar la febril no se embebece? / la flor libada desdeñosa deja, / y vuela a nueva flor, cambiante abaja: // ¡No! Se oye entonces. Y sacudiendo un muerto / su mármol, de caléndulas cubierto, / mostró su corazón ensangrentado / de un solo golpe de puñal cruzado.” (404)

anterior). Entonces, esta no toma fundamento en la recreación martiana desde esta perspectiva, sino desde la que la culpabiliza, como lo he analizado en el segundo capítulo. Sin embargo, sí cuestiona la exacerbación de lo masculino-sexual, donde la voz lírica escinde lo erótico<sup>282</sup> de lo moral, es decir, de la traición. Por ello, a esta pérdida de virilidad le he ubicado en otro acápite, pues denota otro sesgo en el mundo martiano creado para tratar a este feo.

Ahora, cuando se ocupa de la traición realizada a la *virilidad*, esta a su vez muestra otras subvariantes, donde podemos encontrar a ciertos hombres que han cometido actos contra los ideales sublimes y justos; es decir, han optado por lo *vil*.<sup>283</sup> Aquí entran quienes por su propia voluntad o interés se alían con los tiranos o se alejan de la ética o la moral, ya sea en hecho o en pensamiento: “*Mancha* el vicio al poeta, o la locura / de *amar lo vil*: [...]” (252; énfasis añadido). “*Viles* se puede llamar / a los que a lucir el sol / del Diez, con el español / fueron, temblando, a formar” (490; énfasis añadido).

Esta configuración la podemos escuchar filtrada en los versos donde la voz poética martiana representa a aquellos que se han anexo al bando del oponente y se van contra lo ético-moral. En este caso tenemos ciertas indirectas a los anexionistas (quienes apoyaban la unión de Cuba al imperio estadounidense, 403); a los que “venden”, “por una paga” (90), su labor de soldados a los imperios: esos que han matado a los hermanos o malogran su motivación, entonces, escuchamos: “*Vil* viene bien, y no menos, / al que por la *paga vil*, / mata el ánimo *viril* / entre los cubanos buenos” (490). Aquí también entran los que tienen ambiciones económicas que no tienden a altruismo, ya que en este garante lírico el interés y surgimiento material sí era permisible (Camacho 2019), entonces, leemos una diferenciación entre los que son viriles como la voz poética y los otros, los ambiciosos: “De los menores es el amarillo / oro que entre las rosas serpentea,” (210).

Estrofas con estas indirectas están por algunas partes de su poesía, un ejemplo, en un solo poema está en aquel dedicado “A Néstor Ponce de León”, donde responde a una crítica hecha a los a los anti anexionistas (489-93). Aquí, no solo hay una defensa de sus palabras, sino que presenta una visión de su proyecto de nación, tanto a nivel social como político, cuestión que lo cité en el acápite respectivo de la percepción del pueblo. En este punto, uno de los actos de ajusticiamiento de esta optación lo leemos en el castigo que recibe el hijo por obra de su padre muerto, que sale de la tumba a recordarle los valores

---

<sup>282</sup> Lo sexual no es un acto enemigo dentro del dominio de la masculinidad.

<sup>283</sup> Metafóricamente, este calificativo es dado al cuerpo, entonces, leemos: “Y rompe el alma con audaz bravura / *su forma vil* y *mísera y mezquina*”. (287; énfasis añadido)

morales y éticos (190): doloroso porque es de parte un conocido o coterráneo, que olvida su origen.

Esta imagen es la que Jorge Camacho ha retomado de Edmund Burke y Bruce James Smith para el capítulo “Los hijos ingratos” de su libro *Amos, siervos y revolucionarios* (2019b), cuya representación es factible compararla con la del garante lírico martiano, ya que está latente una tradición antigua –republicana–, donde la guerra es el camino para defender a la “Madre patria” de la traición (141), incluso de sus propios vástagos; por ello, enfrenta líneas filiales: aquellos hijos que luchan en contra y los padres que ajustician a estos hijos en pro de la defensa de un orden; en sí, en contra de “la falta de respeto, desobediencia, deslealtad familiar y ruptura de los vínculos de sangre” (134, 138). Irónicamente, el héroe Martí se opuso al padre, a su orden y a la Madre patria, la Corona, para refundar su nuevo orden que retomó la tradición de los abuelos e hizo de la hija de España, Cuba, la nueva Patria como lo he explicado en el acápite del padre propio y que también la he rastreado en los criterios de Francisco Morán (2014).

Asimismo, este halo *traidor* es cometido por la hermana de un “niño fusilado”, que “canta” ante “la imagen del rey”, aunque este haya sido el culpable de ese asesinato (191), pero por hacerlo está cayendo en un atentado a sus principios. Aquí, la voz poética defiende que es preferible la muerte –autoinfringida o por mano ajena– antes que el deshonor, pues, esas son las marcas de la “virilidad” (Bourdieu 2000, 68), entonces, “las estructuras fundamentales se inscriben en el cuerpo” (83).

Otras contravenciones cometidas se relacionan con lo legal, en este caso, el hombre comete un delito y por ello, entra en la denominación de criminal. Para esta imagen, la recurrencia de la tropología tiende a la animalización de manera directa; recurso real y estético para referirse por muchos escritores a estos “otros” o “feos”, que, en este juego relacional, agreden a los ayudantes, hermanos o amigos de la comunidad y que no pueden integrar la sociedad por sus decisiones negativas, su responsabilidad. Unos versos donde podemos sentir esta configuración es en “Pollice verso”, única vez en la poética para referirse a estos otros, los “presos” culpables; aquí, sus cuerpos son asimilados a los de las serpientes, por lo rastreado de sus actos.

Asimismo, el garante lírico recurre a lo oscuro, es decir, todo lo alejado de la reflexión y el amor *ágape*. Incluso, en este poema hay una diferenciación cromática con la autoinscripción de la voz poética, lo que acentúa esos dos garantes disímiles: “[...] heme arrastrado / entre un montón de *sierpes*, que revueltas / sobre sus vicios negros,

parecían / esos gusanos de pesado vientre / y ojos viscosos, que en *hedionda* cuba<sup>284</sup> / de pardo lodo lentos se *revuelcan!*” (92; énfasis añadido). En cuanto para sí, lo blanco y alado es lo característico: “Y yo pasé, sereno entre los *viles*, / cual si en mis manos, como en ruego juntas, / las *anchas alaspúdicas* abrirse / una *palomablanca*. ¡Y aún me aterro / de ver con el recuerdo lo que he visto / una vez con mis ojos. Y espantado, / póngome en pie, cual a emprender la fuga!” (92; énfasis añadido).

Detengámonos en el subtítulo que tiene este poema “experiencia en el presidio”, lo que nos debela que es una construcción evocada que retoma una vivencia. Sin embargo, en esta construcción se filtran los imaginarios de cada uno de los roles que una voz poética en otro tiempo valida como lo que debe eternizarse. Por ello, no extraña que en esa rememoración esté la intención de la *iconicidad* (Ette 1994) ni el deseo por mostrarse como *superior* (Camacho 2019a), donde su lugar de enunciación está en lo alto e iluminado por la “estrella”, mientras lo visto permanece en lo bajo (el pueblo-los no normalizados). Esto es acentuado con la tropología de lo rastrero y lo alado o blanco, cuyas esferas son irreconciliables. Simbología recurrente que replica la idea de lo *vertical*, donde la presencia está afuera y ya no hay diálogo con el Uno ni la síntesis; es la prevalencia de la presencia, en su manifestación masculina, letrada, única y verdadera en palabras de J. Derrida.

Ahora, hay un tipo de traición que duele al yo lírico, pero que en poesía no tiene un gran desarrollo, pero sí una reflexión. Es la que los seres humanos cometen hacia quienes proféticamente les advierten sobre lo aciago del futuro, pero estos hacen caso omiso y toman otra decisión o no los escuchan. Es una reminiscencia del castigo que sintió el vocero que salió de la *caverna* y volvió a advertir de lo que había más allá de las *formas*. Según Jorge Camacho, este fue uno de los pesares martianos –“un profundo resquemor”–que sintió al reconocer que la *masa* tiende a ser ingobernable y despreocupada, fácil de manipularse y convencerse con elecciones superfluas más que con ideales: es “el desagradecido [que] no reconoce lo que recibe, ni demuestra su gratitud a través de una acción compensatoria. El héroe se sacrificaría por él y este no le rendirá los honores que merece (2013b, 9; 2008).

---

<sup>284</sup>Con este término no solo se juega con la geografía sino con la forma próxima al círculo infierno, donde se alude textualmente al texto de Dante, filtraciones y diálogos efectuados por la voz poética y muchos de los escritores de la época. Recordemos que cuba es “Recipiente para líquidos, grande, de madera, de forma cilíndrica y ligeramente abombado en el centro; está formado por una serie de listones arqueados unidos por aros de metal o madera y cerrado en sus extremos por una base redonda de tablas” (RAE, 2020). Si se desea leer la relación entre la mujer angelical de Dante con la representada por José Martí, léase mi texto: “La figura femenina de Beatriz revivida en la ‘mujer estrella’ de José Martí” (A’Lmea 2020b).

Según este autor, el poema donde se explicita este sentir es en “Isla famosa”, ya que la voz poética se aleja del escenario y mira las actitudes de los otros, que despreocupados se dejan llevar por sus goces y se olvidan de las advertencias proféticas de aquellos que fungen como garantes de héroes u “homagnos”. Incluso, prelude cómo caerán sobre su cuerpo sacrificado y se increpa: “¿Dónde, Cristo sin cruz, los ojos pones? / ¿Dónde o sombra enemiga, dónde el ara / digna por fin de recibir mi frente? / En pro de quién derramaré mi vida?” (113). Resuenan aquí las palabras del nazareno: *¡Perdónalos señor, que no saben lo que hacen!* Por ello, en algunas líneas versales, reconoce la esterilidad de los actos frente a estos traidores potenciales;<sup>285</sup> así lo escuchamos en el poema: “Yo sacaré lo que en el pecho tengo” o ese mismo *dolor* se lo filtra en este verso: “De la *fealdad* del hombre a la belleza / del universo asciendo: bien castiga” (238).

Esta misma desazón la siente la voz poética, cuando se metaforiza en una bandera y compara la tiranía de los que olvidan a sus héroes y como halcones se lanzan, con aquella de los opresores de los pueblos, y lo devoran; ya que, en esta cosmovisión, este acto “[e]s como un “regalo” que el pueblo tiene que pagar, con lo cual el gesto heroico se convierte en una deuda” (2013b, 9). Entonces escuchamos: “Bandera fue también el alma mía / abierta al claro sol y al aire alegre / en un asta, derecha como un pino.— / La vieron, y la odiaron: gerifaltes / diestros pusieron, y ávidos halcones, / a traer el *fleco de oro* entre sus picos: / ¡Oh! mucho halcón del cielo azul ha vuelto / *con un jirón de mi alma entre sus garras.* / ¡Y sus! ¡yo a izarla! —¡y sus! con piedra y palo / *la gente a arriarla!* —¡y sus! el pino” (152).

Por ello, en algunos momentos de reflexión sobre la naturaleza humana y su esencia pecadora e ingrata, le hacen reconocerlos como con una semilla negativa, que no reconoce el sacrificio de los elegidos y los condena al “olvido” y al escarnio (Camacho 2013b, 10). Entonces hace una diferenciación entre él y ellos. Así, en su madurez, le procura una certeza, que la pone en su voz o en otra que actúa de sujeto del enunciado, cuyo argumento nos recuerda el pensamiento de Hobbes, de gran resonancia bíblica, donde afirmaba que “el hombre era el lobo del hombre”:<sup>286</sup> “Conozco al hombre, y lo he *encontrado malo*” (154). “La culpa es porque el crimen, / *el crimen es al fin* de mis hermanos” (218). “Los *hombres* cruza / que no te morderán, aunque te juro / que lo *que*

---

<sup>285</sup>He visto al hombre y lo he encontrado malo”.

<sup>286</sup> Esta misma alusión está en fray Bartolomé de las Casas, cuya crónica fue muy elogiada por el lector Martí o a la sentencia del profeta Jeremías, que decía “Maldito el hombre que confía en el hombre, que en él pone su fuerza y aparta del señor su corazón”.

*ven lo muerden, y si es bello / lo muerden más; y dondequiera que muerden / lo despedazan todo y envenenan*” (132). “*De cada vivo / Huyo, azorado, como de un leproso*” (153). “Los hombres, moro mío, / valen menos que el árbol que cobija / igual a rico y pobre, menos valen / que el lomo imperial de tu caballo.” (212). Al respecto, Jorge Camacho afirma que, en la cosmovisión martiana, el pueblo y la masa representaban estos bajos instintos; por eso, algunas veces, los signa como “los menores” (210). Mas, “la muerte, el sacrificio y la ingratitud no impedían que el héroe persiguiera su objetivo, sino que lo reafirmaban” (2013b, 10).

Sin embargo, aquella que más dolor procura en el pensamiento del garante martiano es la traición efectuada a la comunidad, a la historia, o sea, a la Patria, donde está implícito un atentado moral y ético a los ideales cívicos y la configuración de héroe, al amor *ágape*. Por ser de tanta importancia para el yo poético y por ser indispensable para comprender su proyecto de nación, me voy a centrar en esta.

Entonces, para referirse a aquellos nominados como tiranos, es decir, la asignación indigna en la tropología martiana, la voz lírica los presenta en contados poemas, ya que en su simbología lo relevante es la figura del héroe y lo bueno, que inscriben y persuaden a quienes conforman su proyecto de nación. Por consiguiente, para estos otros, los enemigos hay contadas líneas, pero, la carga visual utilizada deja un rastro en la memoria imborrable. Igual, refracciones de estos, se aluden fragmentariamente en frases y metáforas o en el bestiario empleado, en especial, con el calificativo “vil”, que se intensifica con el contexto subterráneo. En consecuencia, su alusión es rastreable desde sus primeras producciones hasta las últimas. Asimismo, estas personificaciones de los tiranos aparecen tanto sin nombre específico como con su apellido.

Así, en el poema “¡A mis hermanos muertos el 27 de noviembre!” (289), la narrativa presenta a las víctimas y a los enemigos; los primeros, adquieren la categoría de héroes, como lo analicé en el capítulo primero. Mas, la imagen del *tirano* es muy detallada e impactante, por el recurso de “la violencia” sobre los “cuerpos rotos” (Lugo-Ortiz 2010, 249), que son enfocados en una secuencia casi fotográfica (Ette 1994); lo que procura una catarsis. Por lo tanto, una identificación emotiva de quien lee hacia la empatía por los héroes caídos y de repulsión para el *enemigo*, aun, desprecio por este, que es animalizado. Este encarna a la fiera más sangrienta y estúpida del mundo salvaje: la “hiena”.

Asimismo, la voz del garante poético se representa en la disyuntiva de caer en un carácter irascible y convertirse en un vengador bestial, pero los “cadáveres” le llevan a la cordura y le enseñan cuál debe ser la actitud ante la agresión inicua. Esta no es la

represalia, sino “el perdón”, así es persuadido, pero, a la vez, hace lo mismo con los potenciales lectores, que interiorizan un comportamiento a partir de la empatía (*catarsis*): “¡Y favor por los déspotas imploran! / Y siento ya sus besos en mi frente, / y en mi rostro las *lágrimas* que *lloran!* (295; énfasis añadido). “*Lloré, lloré* de espanto y de amargura: / cuando el amor o el entusiasmo *llora* / se siente a Dios, y se idolatra, y se ora; / ¡Cuando se *llora* como yo, se jura! (293; énfasis añadido). A la par ellos, contienen su venganza: por estos: “Horadadas las mismas vestiduras / por los feroces dientes de la hiena! / ¡Ellos los que *detienen* mi justicia! / ¡Ellos los que perdonan a la fiera!—” (295)

La elección de la voz martiana de estos ejemplos de los “otros” tiene una gran carga persuasiva, porque son aquellos que han asolado y asolan a otras especies en el reino animal; son los máximos depredadores. Es decir, la apelación al miedo, al terror y a la reacción de defensa es suma. Este impulso a una respuesta de autodefensa potenciado por lo visual juega un papel esencial en la poética martiana, pues “el cuerpo castigado” procuran un impacto: eso lo asevera y demuestra Agnes Lugo-Ortiz (2010, 243) como un recurso persuasivo, en una época cuando lo visual estaba en su máximo despunte tecnológico y cuyo intencionalidad lo preluvió e utilizó el héroe cubano tanto en lo verbal como en lo icónico como lo ha analizado exhaustivamente Ottmar Ette (1994) y, luego, Emilio Bejel (2012).

En este juego de opuestos, la voz poética no olvida contraponer el otro cuerpo, es decir, el de las víctimas destrozadas que ya no dan valía a sus mortalidades, pero sirven de ejemplo para que se potencie su parte anímica, ya que, desde su calidad de muertos, procuran la reflexión en la voz lírica, que es testigo ocular y auditivo de ese regreso. El fin de ellos es evitar que la venganza sea una acción negativa; ellos con su actuar esperan la justicia que debe venir de una fuerza superior (alusión a lo bíblico como afirma Camacho, 2006a). Debe estar claro, que ellos al mismo tiempo que la voz poética son diferentes; por ello, el hincapié puesto a sus reacciones no vengativas, que alejan cualquier conexión con lo instintivo, pues, en esta narrativa, lo moral, la reflexión y el perdón son lo *viril*, es una ponderación de la “violencia mesiánica” (Lugo-Ortiz 2010, 254).

Entonces, aquí, el cuerpo de las víctimas es exacerbado en su presentación destrozada que, acentuada con su actitud moral, hace que esto sea lo más doloroso de su pérdida. En cambio, el tirano, alejado completamente de cualquier rasgo humano, queda como el *enemigo*, odiado, cuya muerte potencial es requerida con urgencia para que no se expanda su poder. Sin embargo, detrás de esa tropología de la narrativa *logocéntrica*,



está la explotación de una valoración ético-moral negativa sobre aquel mundo considerado como el “otro”, que en este juego binario corresponde a lo contrario de lo humano. Por consiguiente, aquí no solo se reafirma la calidad de enemigo, sino que se actualiza un rechazo hacia esa huella que se aleja de lo determinado como bueno, claro, bello, civilizado: en una gama expansiva abarcadora de una mayoría que queda fuera de lo significado como aceptable.

Así, uno de los adjetivos más empleados para este carácter es la “fiereza”, que encierra la comprensión de *fiero* –animal y la de feo– desagradable. Así escuchamos la inscripción de estos, la cual es digna de leerla directamente, por la calidad figurativa de la voz poética: “Sobre un montón de cuerpos desgarrados / una *legión de hienas* se desata, / y rápida y hambrienta, / y *de seres humanos avarienta*, / la sangre bebe y a los muertos mata. / *Hundiendo en el cadáver* / sus garras cortadoras, / *sepulta* en las entrañas destrozadas / la *asquerosa cabeza*; dentro el pecho / los *dientes hinca agudos*, y con ciego / horrible *movimiento se menea*, / y despidiendo de los ojos fuego, / radiante de pavor, levanta luego / la cabeza y el cuello *en sangre tintos*: / Al uno y otro lado / sus miradas *estúpidas* pasea, / y de placer se encorva, y ruge, y salta, / y *respirando el aire ensangrentado* / con bárbara delicia se recrea. / Así sobre vosotros, / —Cadáveres vivientes, / esclavos tristes de malvadas gentes,— / las *hienas* en legión se desataron, / y en respirar la sangre enrojecida / con bárbara fruición se recrearon!” (293-4; énfasis añadido).<sup>287</sup>

Esta misma imagen está en “Banquete de tiranos” (138), donde el yo lírico no solo vuelve a la animalización, sino que se apoya en la cromática oscura y con muchas figuras literarias para aumentar esa connotación de fealdad del aquel enemigo de los débiles que, en cambio, gozan de todo lo áureo. Por lo tanto, este enemigo solo “Revela su fealdad, [y entonces así solo] el alma en fuga crece y luce al volar, abre el espanto” (240). Igual topología la tenemos en el texto *Abdala* y en el *Presidio político*, donde es claro este actante opresor e inicuo, que debe existir para que dé fuerza al pueblo y los héroes para el logro de la liberación: “¡Tiranos: desterrad a los que alcanzan / el honor de vuestro odio: —ya están muertos!” (99), donde se filtran alusiones a Dante Alighieri, como ocurre en varias partes de sus escritos (Camacho 2006a).

Dentro de estos enemigos, están los viles que, por acciones públicas, agreden a los pueblos y a los seres humanos en general. A estos los animaliza igual que hace con

---

<sup>287</sup> Lo había citado en el capítulo primero para contrarrestar la acción de lo viril martiano.

los tiranos. Su ubicación en esta parte es porque su daño afecta lo privado. Para estos hombres anónimos están los calificativos negativos que resaltan la metáfora de las “fieras”. Aquí entran los conquistadores que agredieron a la raza indígena, como lo había presentado en el análisis del poema “Tamanaco, de plumas coronado” (397). Asimismo, una falta es aquella cometida por uno o grupo de hombres que envenena a los pueblos y, más que todo los divide por intereses injustos, entonces, escuchamos esa increpación hacia estos: “Algo en el alma decide, / en su cólera indignada, / que es más *vil que el que degrada / a un pueblo, el que lo divide.*” (492; énfasis añadido).

Algo que debo añadir es que la voz poética suele expresar la *venganza* para estos tiranos en un sujeto impersonal o colectivo, como ocurre en el poema XXXVIII de *Versos sencillos*, donde la “mano esclava” se “clava” en este: “¿Del tirano? Del tirano / di todo, ¿di más!: y clava / con furia de *mano esclava* / sobre su oprobio al tirano” (195). Esta fuerza colectiva también la utiliza cuando personifica a la Patria; este sería el “tizón” para los “tiranos” (250). Incluso, en un estado de reflexión sobre la existencia y el sufrir, que a veces sobrepasa el talante humano, hace que la voz poética reaccione e increpe al creador de la vida, como lo hicieron algunas veces los escritores del siglo de Oro: “Y un tirano nos hecho a la vida” (206, 412). O en sí mismo: cuando él se vuelve en castigo (250, 266).

Filtraciones de un tirano que agrade a la voz poética se aluden desde su retrato, donde lo menciona con un posesivo que particulariza el dolor y evoca al referente histórico, el imperio español (266, 380, 492).<sup>288</sup> Igualmente, vuelve a aparecer cuando recuerda en un verso su paso por el presidio: “Y pasará mi padre en la cantera / donde mi espalda flageló el tirano” (538).<sup>289</sup>

Ahora, una figuración del *tirano* está en el poema de “Versos libres”: “En torno al mármol rojo” (151), donde utiliza el mármol como símbolo de la muerte, pero, en este caso, el adjetivo rojo” cambia el sentimiento de amor y respeto que tenía este mismo elemento, cuando era símbolo de los héroes (Derrida 1998), ya que “el rojo” está relacionado con lo diabólico (Dottin-Orsini 1996, 412) o lo carnal (Schulman 1970, 107-8). En este caso, este contiene un cuerpo despreciable, que es descrito con los adjetivos “vil” e “infame”. El referente está inscrito con la nacionalidad, “corso” y el apellido,

---

<sup>288</sup> “Pero enfrente del tirano / y del extranjero enfrente / al que lo injurie: «¡Deténte!». / Le he de gritar: «¡Es mi hermano!»”. (492)

<sup>289</sup> Aludí a este verso para cuando hablé de la construcción del padre, en el capítulo primero.

“Bonaparte”.<sup>290</sup> En esta configuración, el par que representa a los ayudantes está metaforizado por las banderas.

Aquí, hay una feminización de este símbolo patrio, que sangra, tiene cabeza, frente y manos “en pedazos”. Su cuerpo es tanto el asta como lienzo. Sus colores aluden a las naciones, que víctimas de este tirano y conquistador, yacen “rot[as]” y “mutilad[as]”; mientras, el castigo de este es no morir, sino permanecer “despierto” en su “rojo féretro”, royendo con sus puños esa cárcel. Pongamos atención a la acción que le preludia la voz poética –las pocas veces que pone en sí el deseo de un mal a *un* enemigo–, esta es la más angustiante, estar vivo pero enterrado. Igualmente, el verbo “roer” tiene una conexión pragmática más relacionada con lo animal; lo que por una metáfora verbal compara al prócer francés con los roedores, ya que, a través de su enunciación, se expresan los vencidos, es decir, cuenta la historia desde el lugar de los subalternos: licencias que se dan en la literatura y filtran la otra versión de la historia, donde es clara la postura de la voz martiana como defensor –vocero– de los débiles y también su postura política diferencial tanto de los unos como de los otros.

Ahora, la única vez, cuando la palabra “tirano”, adquiere una significación contraria y su actuar, el yo lírico lo espera gustoso es cuando describe al hijo y en una hiperbólica expresión connota el nivel de su esclavitud. Entonces, escuchamos en *Ismaelillo* ese atributo, que rompería con el mundo que planifica para su héroe mesiánico (60, 61), pues, este debía ser justo y un prodigador *fraterno*.

En resumen, esta imagen es importante para hacer un contrapunto con las víctimas; por ello, la carga tanto animalizada como negativa sirven para crear un cuadro de la personificación de lo malvado, aquello que da pie a la lucha para ser erradicado.

### 2.2.1.2. Exacerbación de la masculinidad: erotismo animalizado

El erotismo en la voz poética es más de índole ideal que concreta. Esta clase de amor “Yo-tú” o “yo-ella” (Pujol 1989, 10) es más para ser cantado en la poesía, donde también el objeto amado divinizado al salir del mundo concreto procura solo una expresión estética, que aniquila a la mujer real con esa divinización, como lo analicé en

---

<sup>290</sup> Recuérdese que este emperador francés reimplantó el esclavismo en Haití. Sin embargo, si hacemos una comparación sobre el código napoleónico, este compagina con el presupuesto que se desea implantar en América hispánica con respecto a la mujer y su dependencia o complementariedad, como lo hizo en la mayoría de casos esta voz poética –al igual que los intelectuales de la época y de esta época– lo deseaba. Un retroceso a formas de tratamiento más próximos al esclavismo.

el capítulo primero cuando me dediqué al amante. Es cierto que, en la voz poética, hay un apoyo al amor heterosexual como es lo propugnado en los sistemas *logocéntricos* (leer “Haschish”, donde se envidia la posesión de un harem). Mas, la unión sexual concreta es poco respaldada, ya que, la voz poética emula el amor provenzal, donde la unión de almas era el fin *erótico*; “cortés” en un escrito de Jacqueline Cruz (2010).

Por lo tanto, la unión placentera es un paso para llegar a la reproductiva, que se sacraliza con la familia. Esta acción, en su madurez, fue defendida con más ahínco para el hombre y la mujer. Por ello, cuando el esposo se convertía en padre o en héroe, el amor cambiaba a filial y *storgé*. Aunque, está la defensa de la virilidad con los derechos sociales de experimentación y búsqueda. Esto no significa que esta sea aquella del “macho” –don Juan–, que en muchas de las sociedades de la época se practicaba –practica– como dominio y poder masculino, donde la “prueba” sexual o “de amor” (Bosch *et al.* 2013, 77) era eterna y la más solicitada. En este yo lírico, el “andar en cuerpos” era el camino para encontrar a la “mujer con entrañas”. Recordemos, el poema “Homagno audaz”, donde “jóveno” de treinta años, ya tiene una fila de “llaves” –mujeres– probadas. Mas, esto no ponderaba la masculinidad basada en lo físico, sino que la preferencia martiana era potenciar la virilidad, donde los ideales son lo que se sobreponen a los deseos instintivos, como lo expuse en la opción preferida del garante martiano para su proyecto de nación. Cambio que no se lo ha divulgado tanto como la efectuada hacia el *ethos* femenino.

En consecuencia, en la voz del garante poético, el amor *purus*, fraterno y ágape es defendido constantemente, por ello, cuando este prima, en especial, cuando prevalece su garante de mártir, hay una reacción negativa hacia la exacerbada utilización de la masculinidad como manifestación de hombría. Esta afea al hombre, ya que, esta nubla la razón y lo convierte en un *vicioso*. Por ello, en la simbología martiana este adquiere las características animales de depredador e insaciable (Camacho 2006a, 202; 2006c). Igualmente, este nubla la mente y se convierte en un enemigo para la conversión en ciudadano, bajo el régimen del *pater familias*. Es decir, por esta se pierde la relación con lo cívico, que es lo que debe explotar el hombre para lograr la perfectibilidad y llegar al mundo elevado de las ideas y del amor altruista: su única verdad (Derrida 1997).

Este comportamiento masculino negativo es explícito en la descripción hecha al personaje de su única novela, Pedro, a quien enjuicia veladamente –y con defensas filtradas– sobre lo que, para la época, correspondía a la hombría valorada y bien reconocida, donde la “fuerza”, “la violencia” (Bourdieu 2000, 68) y lo sexual masculino

era lo característico de ese sexo, que debía ser demostrado ante “los pares” o iguales (83; García 2015, 89), como también lo respalda Pierre Bourdieu cuando define la “masculinidad” hegemónica (2000, 68); aunque, también este personaje le sirve para criticar otro aspecto, que lo desarrollaré en el acápite siguiente; asimismo, en parte en narrador se muestra como defensor de “la reputación de la mujer” (63)—el “pundonor”— (66) de las niñas de clase alta y de la raza “dominante”, ya que, el “esencialismo” (82) de “la virilidad del hombre” (82) y de su hogar se demostraba por la “protección” (77) de los cuerpos de todos aquellos “feminizado[s]” (77), por los “hombres fuertes y duros” (71).

En consecuencia, en la novela, el narrador critica veladamente este actuar en ese personaje. Esta opción por hacerlo de este modo obedecería a dos hechos: uno por defender, inconscientemente, al sistema vigente; lo que ubicaría a este narrador como partícipe de la complicidad masculina, ya que, los primeros filtros que leerían el texto eran de ese sexo; la otra, porque el hacerlo directamente no convenía, pues, ante todos, este escrito era realizado por una mujer, Adelaida Ral (pseudónimo), quien no podía envestir verbalmente a los sujetos de derecho:

Pedro, aturdido y más amigo de las *mariposas* que de las *tórtolas*, saludó a Adela primero (1978, 117; énfasis añadido). [...]. *Incapaz, tal vez, de causar mal en conciencia*, el daño estaba en que *él no sabía cuándo causaba mal*, o en que, siendo *la satisfacción de un deseo, él no veía en ella mal alguno*, sino que toda hermosura, por serlo, le parecía de él, y en su propia belleza, la belleza funesta de un *hombre perezoso y adocenado*, veía como un título natural, *título de león*, sobre los bienes de la tierra, y el mayor de ellos, que son sus bellas criaturas. Pedro tenía en los ojos aquel inquieto centelleo que subyuga y convida: en actos y palabras, la insolente firmeza que da la *costumbre de la victoria*, y en su misma arrogancia tal olvido de que la tenía, que era la mayor perfección y el *más temible encanto* de ella. (1978, 121; énfasis añadido)

Si nos adentramos en esta cita, la voz narrativa de la novela *Lucía Jerez* asocia este carácter masculino *feo* con algunos defectos. Entonces, lo primero es animalizarlo, ya que en él prima lo instintivo; por ello, recalca ese poder de cazador, “león”, activado solo ante criaturas débiles de la naturaleza, que por frágiles y “bellas” no son un reto en sí, pero que para él eso era un signo de triunfo, “victoria”, pero “él no veía en ella mal alguno”. Es una costumbre que lo lleva a creerse el dueño de esos “bienes de la tierra”<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup>Si reconocemos este “instinto” es el de las sociedades capitalistas, que para el siglo XIX, se comportaban de ese modo y, así, defendía el plan de desarrollo liberal, que hacía de la tierra y la naturaleza una fuente de explotación. Es decir, la feminizaban y cumplían con esa misma narrativa, que la voz poética critica, pero que, inconscientemente, en el caso del desarrollo material, todos los intelectuales propugnaban.

y a “andar entre frutas estrujadas, [lo que procura que] lleg[uen] a enviarse los ojos de manera que no tienen más arte ni placer que los de estrujar frutas” (122), sin ya preocuparse por recordar, sino por acumular actos de “vanidad” y “vencer” siempre. Igual imagen es reutilizada en “Amor de ciudad grande”.

Por ello, el garante lírico alega que, aunque la naturaleza le haya dado belleza física, su alma está afeada y ha perdido lo más puro del hombre. Este error es producto de una falta de actividad y de ideales, propio de un “hombre perezoso”, cuya “firmeza” y “arrogancia” no tienen un fin “honrado” (122), sino solo una preocupación por los placeres del “día”, relativo a “un alma escasa” (122), como era lo característico en aquellos que eran *víctimas* de los aprendizajes *foráneos*, donde las preocupaciones estaban en la armonía de los vestidos y accesorios de las mujeres, los viajes y el gasto excesivo. En realidad, es una descripción del *criollo* que debía ser remplazado y que en “Nuestra América”, toma la designación del “joven ocioso” o el “criollo exótico” y cuyo interés es la “falsa erudición” y la literatura “zorrillesca”, aun, no se interesaba por la realidad política. Es aquella poesía que critica, cuando se dirige a poetas de su tiempo, que usaban el sentimentalismo, pues tenían “almas escasas” y se parecían a las mujeres o a esos vástagos inútiles de las sociedades decadentes (*petimetres*), que solo gastaban las fortunas de sus progenitores. Es una crítica explícita para aquellos poetas que se dedicaban a “cantar a las mujeres” como lo analicé en el capítulo primero; creación contraria a la presentada como poesía renovadora, al referirse a esta en su “Prólogo al poema del Niágara de Antonio Pérez Bonalde”.

En concreto, no son muchas las líneas versales donde lo configura, pero sí lo pone como un actuar indigno de emulación. Ahora, esta misma discusión en ciertos versos es más directa, en especial, porque parte de una constitución de su “yo”. Con lo que crea una diferenciación entre aquellos que optan por estas demostraciones exacerbadas de *machos* y los que, igual que el garante lírico martiano son “honrados” (122), es decir, con el *ethos* viril promulgado. Sin embargo, deja claro que tampoco se asemeja a las mujeres, de quienes se aleja y las rechaza, aunque las necesite para cumplir como sus objetos amados. Así, se lo aclara en estos versos, donde presenta sus deseos como “sombras nauseabundas”, que los tiene, pero que debe eliminar, aunque, a veces, es llevado por “dos ojos negros” a esa tentación de “vida”. Entonces, leemos: “De mis tristes estudios, de mis sombras / nauseabundas y bárbaras, resurjo / lleno el pecho jovial de *un amor loco* / por la *mujer hermosa* y la poesía: / ¡Siempre juntas las dos! Dos ojos negros, / a mí, que *no ando en cuerpos, o ando apenas,* / como una *antorcha* en las tinieblas, vuelven / a mi

aterrado espíritu la vida: / ¡*Dos ojos negros*, que entreví, pasando, / *ya hacia la noche, ante una puerta oscura!*” (245; énfasis añadido). Ya que, “la dominación debe a su relación con el dominado —en este caso todo lo que afecta a la virilidad—, inscribe en la definición universal del ser humano unas propiedades históricas del hombre viril, construido por oposición a las mujeres (Bourdieu 2000, 82).

Sin embargo, esta certeza heterosexual entra en “tensión” cuando la misma voz poética recurre para sí a configuraciones sentimentales o delicadas, donde su cuerpo deviene en femenino, como bien lo ha denotado Jorge Camacho, en especial, en su intención por lo *andrógino* (2001b; 2001; 2006a). Por ejemplo, cuando está frente a su hijo o cuando se describe como “mariposa” ante las flores —mujeres cubanas—, simbología que se la tiene desde los escritores de la Edad de Oro hasta Rubén Darío, pues este insecto alado representa al poeta, especialmente su alma superior (Camacho 2001b, 13; 2006a, 127, 226).<sup>292</sup>

Sin embargo, toda esta “duplicidad” o contradicción estaba en el pensamiento de la época, que quería combinar la modernidad con lo tradicional (Schulman 2002). Así, por ejemplo, al respecto de lo femenino, lo estético subyugaba a lo social, que se reflejaba en las luchas reivindicatorias (Camacho 2019). Ya que las características del modernismo<sup>293</sup> reflejaban la lucha de lo nuevo y lo viejo, por ello, se tomó temas decadentistas (Schulman 2002; González Pérez 1986) para la creación literaria. En el texto *Poses de fin de siglo*, Sylvia Molloy,<sup>294</sup> analiza disyuntivas con lo socio-económico, donde ella lee que no había nada de equitativo en “los valores democráticos” que se

---

<sup>292</sup>Según mi criterio aquí hay una resignificación del símbolo, al recurrir dos semas: el poder de “devorar el néctar”, que es similar a “penetrar” y el poder de elevarse sobre el suelo, cuya perspectiva le ayuda a ser testigo de lo que acontece y poder contar, la historia de los “lindos diputados”.

<sup>293</sup>“el modernismo mismo no fue ajeno a este binarismo —la escritura de José Martí es el mejor ejemplo en este sentido—, pero casi todos los críticos, a menudo impulsados por un militante latinoamericanismo, han tendido a los extremos: o se enfatiza el gesto revolucionario del modernismo —su crítica a la modernidad, al emergente imperialismo norteamericano, o simplemente la renovación literaria— o se le estigmatiza por posar, por su *bal masque* y su esteticismo. El modernismo, entonces, se vuelve exótico, se desvía de la norma, mira a otra parte. ¿Y qué otra cosa podría ser más «exótico» en el modernismo que el orientalismo? (Morán en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 171-2)

<sup>294</sup>Como ya lo había dicho, estas paradojas le hacen defender y condenar la modernidad, pues con algunos avances sentía asombro y los loaba como logros de la raza humana y que podían ser recreados en las nuevas Repúblicas (Guerrero Espejo 2005; Camacho 2000-2001); cuestión que algunos críticos reconocen como la disyuntiva de ese tiempo, cuando la modernidad y la tradición coadyuvaban en las “poses de fin de siglo” (Molloy 2014), un doble discurso o *moral*, que hemos heredado y que aún no se resuelve.

propugnaban, incluso, su crítica es expansiva al autor cubano (2014 pos. 1353); son las *paradojas* que también resalta Ivan Schulman (2002).<sup>295</sup>

Así, en la simbología de la época, se respaldaba el amor homosexual, mientras este no significase un cambio de rol, es decir, un travestismo evidente, parecerse a lo mujeril, como ya estaba en la imagen de “los petimetres o lechuguines” (Molina 2013, 377), que proliferaban en el XVIII, en especial, en Francia y España. Además, en el XIX se defendió y refirió tanto en la literatura como en la vida civil, las relaciones *homoeróticas* (Molloy 2014; Morán 2007; Camacho 2006a, 200), como cimiento de las naciones de amigos, pares, ya que, esta hermandad y fraternidad reforzaban los ideales masculinos, donde la mujer era la tentación. Esta diferenciación la trataré en el siguiente acápite.

Este dolor por la conversión del hombre en vil por dar relevancia a los instintos, sobre el amor *purus* y el amor ágape, se lo explicita en el poema “Amor de ciudad grande”. Aquí, retoma la narrativa de malo / bueno y de amigo / enemigo, donde la voz poética, desde un yo” manifiesta lo loable para el *ethos* viril. En este poema, es una de las pocas veces que directamente se pone de ejemplo, ya que, en muchos casos, utiliza un sujeto creado –en primera y tercera personas– como espejo, para aleccionar, una forma de *desdoblamiento* (Camacho 2006a, 82). Entonces, aparecen unos villanos masculinos modernos, que sucumbidos por la “rapidez de los tiempos”, olvidan el amor como el de antaño, como el de los “hidalgos”, donde la amada prefería la muerte y el amado gozaba solo con la presencia de ella –amor provenzal; análisis que ya lo había detallado en el capítulo anterior y definiendo en este trabajo–. Tampoco, los hombres respetan ni se respetan, porque no gozan de ese sentimiento, sino “que apuran” la vida de las unas y, en seguida, buscan a otra.

En este lapso criticado, los cuerpos son “vasos” o “copas”,<sup>296</sup> que sirven para satisfacer a “diestros catadores”, que solo prueban, abandonan y “envilecen” los cuerpos de las mujeres (Cruz 1992; Camacho 2006a, Schulman 1970). Así tienen todas las características *vampíricas* –monstruosas–, puestas antes a la mujer fatal. Por ello, dice que ellos siguen “manchado el pecho / de una sangre invisible,” [...] “cual duende vengador los dientes clave!”; ni siquiera respetan la niñez y se ufanan de su accionar:

---

<sup>295</sup>“Sin duda una de las piezas más conocidas del escritor cubano, escrita durante su exilio en los Estados Unidos, el ensayo habitualmente se lee y se celebra por sus programáticos *valores democráticos*, como ocurre, lamentablemente, *con la mayor parte de la obra de Martí*.” (Molloy 2014 pos. 1353)

<sup>296</sup>Recordemos que este símbolo representa a los cuerpos humanos; en este caso, los “vinillos” también tienen este mismo referente.



“sigue[n] alegre / coronado de mirtos, su camino!”, mientras “[...] la copa turbia al polvo rueda.”. Incluso, ese amor afecta al fraternal y no solo al romántico, por ello, recurre a la generalización “vinillos humanos”, que en este caso –casi único– corresponde a la esencia humana; en consecuencia, no llega a ser un símbolo, pero es próximo al de “copas”, que sí lo ha sido.

La angustia de la voz poética entra en el mundo narrado, cuando explicita su “miedo” por ser *contagiado* por ese tipo de amor. Este yo lírico –por eso dice “yo soy honrado”– manifiesta su deseo por beber un “vino” que no existe y que a pesar de eso posee en su “viñedo”. Aunque, hay un deseo por diferenciarse de los *catadores*, continúa con el mismo *topoi*, lo que le lleva a representarse de la misma manera. Si nos detenemos en la focalización tanto del sujeto del enunciado como de la enunciación, ambas son masculinas, por lo tanto, no puede salirse de ese discurso que critica.

En fin, para esta imagen, la voz poética demuestra un rechazo, porque no está con su visión de virilidad, por lo tanto, no puede ser parte de su nación deseada. Incluso, por ese apego excesivo a uno de los “enemigos” aceptados, la mujer fatal, que, aun, corresponde a aquella tachada de no anhelada, porque también da primacía a lo material; entonces, ambos, vencidos por lo erótico y sexual, quedan inmersos en ese mundo que, para el garante lírico, es lo rastrero. En sí, lo pecaminoso e infernal, donde no deja de dialogar con la obra dantesca y el acervo judeocristiano. Para ellos y ellas, está ya no ser considerados como humanos, sino como animales y monstruosos, por lo tanto, la comunidad ideada, los rechaza.

### **2.2.1.3. Actitudes afeminadas o femeninas**

La pérdida de la masculinidad por una aproximación a la forma femenina, no tenía la misma comprensión como lo conceptuamos ahora. Para esa época, no se había definido la homosexualidad como parte de una opción diferente a la reproductiva. Sin embargo, desde la herencia del Medioevo y la determinación bíblica, estaba la definición del pecado de nefando o la sodomía, cuya práctica era condenada tanto moral como jurídicamente. Lo que nos devela que, esta categorización “no tenía nombre en el siglo XIX, mas, lo indecible, puede emerger del silencio, de manera esquiva e indirecta, como una broma que se hace de paso” (Conway en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 206) y que queda entre líneas para ser develada y nominada en futuras lecturas.

Incluso, en la época, ya había una proliferación de personajes con estas características en las sociedades aristocráticas y cultas, según los escritos de la época. En España, por ejemplo, lugar de instrucción y estudios de José Martí, la existencia, desde el XVIII de “los *petimetres*” y “los *currutacos*” (Molina 2013, 414),<sup>297</sup> luego, despectivamente, llamados “lechuguines”, incluso, la aparición literaria y cotidiana del *dandy*<sup>298</sup> que inscribía a un personaje londinense,<sup>299</sup> fueron tema de preocupación para los críticos-moralistas de la época, a la usanza de Victor Hugo y Honorato de Balzac. Este “tercer sexo” (Molina 2013, 378) no era admisible y, por ello, lo utilizaron para atacarlos en sus escritos y crónicas, pues era una práctica que “afeaba” a las sociedades y tergiversaban las buenas costumbres. Este hombre “era simplemente otro vicioso, quien se tenía que arrepentir” (McKee Irwin en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 212). Esta fealdad era juzgada en la prensa de ese tiempo, así proliferó el observador que, con funciones de mirón, daba su veredicto sobre los comportamientos nocivos y educaba la mirada, además, la categorización de lo *feo* (Molina 2013, 424-9). En estos casos, lo condenable era la hibridez sexual, que caía en una anomalía innombrable o clasificable.

Contrario a este criterio, en cambio, en las sociedades del XIX, “el deseo homosexual, concepto que quedaba fuera del imaginario nacional, operaba casi sin impedimentos y el afecto entre hombres hasta se fomentaba como elemento integral del proyecto de forjar la cultura nacional” (McKee Irwin en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 209). Por lo tanto, en las sociedades decimonónicas era admisible la proximidad, ya que, esto no guardaba nada de pecaminoso, pues correspondía a almas *puras*, que se unían por un ideal. Muchas veces, parecería que estos límites se difuminaban, pero no es así. Solo develaban la *disyuntiva* vivida en esos años. Lo que sí era perjudicial estaba en la inserción de la mujer, que procuraba el pecado y la tentación, a su vez, exacerbaba lo

---

<sup>297</sup>Curuchaca era una versión del dandi, adaptada en España.

<sup>298</sup>El «dandy» es una especie de espectador que se presenta a sí mismo calificado por su capacidad de consumo, por su forma de distanciamiento frente a lo insólito, por su desprecio a lo que viene adulterado, por su elegancia inalterable: es Mansilla paseando por la calle Florida [una de las calles más lujosas y de exhibición social de la Buenos Aires finisecular] y discursando entre los indios ranqueles, es Cane distraído su ocio exquisito por Londres o Bogotá [...]. El dandismo exige la ironía, la mordacidad y es muy antiburgués pero, entiéndase bien, en cuanto la burguesía es de segundo orden y no está en condiciones de entender y admitir las pautas del arte y la distinción (1980: 31). (Darrigrandi en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 151)

<sup>299</sup>“La vestimenta masculina también debió de responder a un proceso similar, pues durante los años noventa, elementos como la casaca dan paso a otras prendas más modernas como el frac o la levita, lo mismo que la chupa, que viene a ser sustituida por el chaleco, o el tricorno por el sombrero de copa, elementos todos ellos procedentes de Inglaterra” (Molina 2015, 426). Si notamos esta descripción es parecida a la que se cita en “Nuestra América” para referirse al habitante de América.

erótico instintivo. Por ello, las hijas, hermanas y allegadas debían ser controladas, a través de sistemas como el matrimonio y lo simbólico; ya que

[t]ales actos contaminaban la raza, amenazaban las jerarquías de clase social, corrompían la virginidad, destruían los matrimonios, posibilitaban las tentaciones del incesto o hasta engendraban la infamia del embarazo de la mujer soltera. La mujer mexicana [y, –según yo podría ser– latinoamericana] tenía que ser bien protegida del «sensualismo bestial» del hombre, como escribió Ignacio Altamirano en *El Zarco* (1995: 20). (Mckee Irwin en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 212)

En estos años, según mi deducción, no se veía como nocivo la camaradería ni las reuniones privadas entre los hombres, ya que el deseo *contranatura* no estaba en ellos. Por ello, muchos de los escritos de la época defendían estas asociaciones y amistades, donde la desnudez, el acercamiento, el roce y otros contactos no tenían comprensión negativa, al punto, que maestros y discípulos podían compartir lecho o entre hombres se podían “abrazar apasionadamente”, “besarse en la boca”, “estar en cueros” y “comprarse las pistolas”, como lo ha analizado Robert McKee Irwin en la obra del *Periquillo sarmiento* (en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 209). La masculinidad y la hombría eran construcciones *fuertes* como sus ejemplares, por lo tanto, no había una refutación a su *presencia* (Derrida 1997).

Entonces, para el siglo XIX, hubo dos construcciones encontradas sobre las relaciones del mismo sexo masculino: una defendida, que alejaba al hombre de la mujer y procuraba la proliferación de las homosociedades, donde no había sino un *sano* homoerotismo (McKee en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 209; Bejel 2011). Por ello, al intelectual le era asignado una figura frágil como se pintaba Neruda o, al principio, Rubén Darío, incluso, la misma voz martiana aclara, como ya lo había citado, en THE MANUFACTURE, que los cubanos (mestizo y joven de ciudad) eran hombres de “*cuero delicado, locuaces y corteses*, ocultando bajo el guante que *pule el verso*, la mano que *derriba al enemigo*” (Martí en Camacho 2006a, 8; énfasis añadido).<sup>300</sup> Otra, donde el hombre invertía los papeles y se hacía más femenino que la misma mujer (Molina 2013, 401; Camacho 2001a). Este cambio de roles, era condenable porque implicaba la deshumanización, ya que se imitaba a aquella rechazada o repudiada –la *carente* o *huella* (Derrida 1987)–, la única culpable de los pecados de la humanidad, según ellos (Dottin-Orsini 1996). En sí, porque el sistema vigente se fundamenta en lo biológico que ha

---

<sup>300</sup>Cita ya empleada en el capítulo primero.

trascendido lo histórico (Bourdieu 2000), entonces, defiende “lo viril”, que pertenece al hombre como lo “opuesto a la mujer”, como lo cité anteriormente (82).

Pero, ¿cuál fue la reacción martiana ante esta disyuntiva de su tiempo?

En sus escritos, en especial, en los de prosa, condenó abiertamente estos rasgos delicados y “de finura” por considerarlos no aptos para la imagen heroica y guerrera (Peluffo en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 15; Camacho 2006a, 2001) y, más bien, cercanos a “lo mujeril” (Molina 2013, 376). Por eso, precisó una proyección peyorativa, así se lo comprende en el sintagma nominal “uñas pintadas”, “cabellera zorrillesca” y otras alusiones, que el garante martiano emplea en “Nuestra América”,<sup>301</sup> donde se filtra una *paradoja* de nuestro autor, “quien cuestiona[ba] el paradigma<sup>302</sup> civilizatorio de sus predecesores” (Peluffo en Peluffo y Sánchez 2010, 15; Morán 2014; Camacho 2006a, 2001). En este se repudiaba cualquier vestigio de afeminamiento, pero también de cualquier relación con lo “salvaje”. Ambas formas negadas para el ser latinoamericano, pero que era un recurso persuasivo en esa época –y siguen vigentes en algunas expresiones–.

Este “pánico sexual” (Pratt 2003, 32) a cualquier desviación es rastreable en muchas de las expresiones martianas –y de muchos otros– como insultos y filtraban el pensamiento del XIX, donde tanto enunciador como interlocutor eran masculinos y de determinada clase para entender las alusiones. Por lo tanto, usaban a la otra –la mujer– o a los otros diferentes o feos para herir o ironizar peyorativamente –los ciegos o no viriles–. Así lo notamos cuando recurre al discurso del insulto con el cual desea buscar empatía masculina –sin preocuparse en la imagen creada para hacerlo– y persuadir a sus contemporáneos (Bejel 2008, 3), por ejemplo, al criticar los actos de los hombres de su tiempo, en el “Prólogoal poema del Niágara” asevera:

Ruines tiempos [...]. Son los hombres ahora como ciertas *damiselas*, que se prendan de las virtudes cuando las ven encomiadas por los demás, o sublimadas en sonante prosa o en alados versos, mas luego que se han abrazado a la virtud, que tiene forma de cruz, *la echan de sí con espanto, como si fuera mortaja roedora que les comiera las rosas de las mejillas, y el gozo de los besos, y ese collar de mariposas de colores que gustan de ceñirse al cuello las mujeres.* (2012, 107; énfasis añadido). [...]

*Hembras*, hembras débiles *parecerían* ahora los hombres, si se dieran a apurar, coronados de guiraldas de rosas, *en brazos de Alejandro y de Cebetes,*<sup>303</sup> *el falerno meloso* que sazónó los festines de Horacio. (108; énfasis añadido)

<sup>301</sup> “Nuestra América” (Martí 2012, 334-5).

<sup>302</sup> Sin embargo, Mistral analiza su androginia en ciertos versos, donde pierde su masculinidad. Camacho tiene un texto. Revisar.

<sup>303</sup> Todos estos ejemplos indican la homosexualidad aceptada en Grecia, pero condenada en el XIX.

Si notamos en el primer recorte “damiselas” crea una imagen, donde ellas tienen un ser y un parecer disímil; en ella prima la hipocresía. En el segundo, “hembras” un término asociado más a lo animal, es parangonado a “hombres”, lo que juega con una doble denigración para el escucha, que “dolorido” reaccionaría a ese argumento emotivo. Asimismo, con la mención de “Alejandro y Cebetes”, hay una clara mención a la pederastia griega, que asustaba a los hombres del XIX y que escuchada hoy apoya un discurso que se desea reeducar. Recordemos que hoy estos dos textos tienen una alta divulgación y recepción, entonces, se requiere una lectura crítica actualizada a los registros cuasi equitativos.

Entonces, esto lo hemos heredado hoy en muchas expresiones coloquiales que duplican el discurso de la “masculinidad dominante” (Bourdieu 2000, 19); por lo tanto, en estas se defendía mayoritariamente un lugar de enunciación racional y heterosexual – *logofalocéntrico* en palabras de Derrida (1997)–, donde otras posibilidades de sexualidad masculina se depuraban y eran asimiladas, aunque hubiese cierto intento por discutirlos como en parte lo hizo el mismo José Martí y dejó latente el pensamiento injusto del XIX.

Mas, esta lucha hacia una posible hibridez o la “ternura camaradería”, encuentra una traba cuando el yo martiano debe escribir sobre Walt Whitman y Oscar Wilde (Camacho, 2006a, 207-8; 2006c); justamente, personajes, que no podían esconder su declarada *orientación sexual*. Mas, en estas descripciones, la voz martiana trata de eliminar cualquier “sombra de hibridez sexual y da justificativos para resaltar un amor filial y ocultar cualquier sobreinterpretación que dé un sesgo de afeminamiento”, como lo analiza Sylvia Molloy (2014, pos. 1370),<sup>304</sup> quien pone hincapié en la “Crónica de Whitman”. Aunque en la época, eso se dio porque según “[José] Ingenieros en uno de sus análisis sobre la simulación y la sicología de fin de siglo, señalaba que los modernistas mal influenciados por sus colegas franceses, tendían a simular los refinamientos y vicios de éstos, a lo cual se unía las posiciones misóginas de alguno de ellos (“Politics” 154-56). Criticar a la mujer y simular una pose de pederasta eran síntomas del desvío, de *una sexualidad anormal*” (en Camacho 2006a, 233).

---

<sup>304</sup> Aunque, al respecto hay una discrepancia entre Jorge Camacho y Sylvia Molloy. El primero afirma que “las formas en que Martí transgrede sus propias normas, se contradice o postula una sexualidad de signo contrario no han sido señaladas, ni tampoco sus afinidades con la literatura y la pintura simbolista.” (2006a, 200)

En ese intento, presenta “una duplicidad” en los ejemplos, como en el adjetivo “amuñecada”, que “se asocia a una visión particularmente degradada de lo femenino, [...], disminuida por connotaciones de servilismo, trivialidad y artificio”: cuestión que acentúan aquello que quería evitar y, en contraposición, lo pone como al “representante de una humanidad masculina fragante y superior, Whitman, el hombre padre, marca el camino, conduciendo a sus ‘hijos’ de regreso a la perdida unidad masculina” (pos. 1370).

Además, en esta imagen, pone como lo “natural” esa presencia, en la que solo está “el hombre desnudo, virginal, amoroso, sincero, potente –del hombre que camina, que ama, que palea, que rema–, del hombre que, sin dejar cegar por la desdicha, lee la promesa de final ventura en el equilibrio y la gracia del mundo” (Martí 2012, 270-86). Asimismo, en otro pasaje para resaltar esa virilidad, vuelve a recurrir a una denigración de lo femenino (Ver Camacho 2006a), ya que en una parte describe al poeta como un “macho” en celo que “postra a las ideas como si fuera a *violarlas*, cuando solo va a darles un beso, con la pasión de un santo. Otra es la forma material, brutal, corpórea con que expresa sus más delicadas idealidades” (Martí en Molloy 2014, pos. 1398; énfasis añadido).

Aquí, no solo opta por la exacerbada masculinidad que condenaba, y que en este caso la emplea para *eliminar* cualquier asociación con lo pederasta que en la época habían dado “algunos lectores” a la obra de *Calamus*, sino que también cambia de significación de una negativa a una positiva, a la animalización, que en otros momentos textuales condena. Lo que “forza” al texto hacia una lectura determinada y que, en vez de ponderar la hombría y ocultar cualquier otra interpretación, la resalta (Molloy 2014), pues con un sistema simbólico–sexualizado– no se puede hacer una defensa de la *diferencia*, pues sale de lo binario –*logocéntrico*–.

Asimismo, aquí, en esta crónica, vuelve a la alusión hecha en el “Prólogo al poema del Niágara”, antes citado (Martí 2012, 106) y dice “viles ansias de Virgilio por Cebetes<sup>305</sup> y de Horacio por Giges y Licisco” (271) y, a su vez, retoma una relación similar pero, en este caso, referente a lo femenino, cuando en la misma crónica alude a que Whitman ama “con el fuego de Safo” (271), donde hay dos posibilidades en esta metáfora: él es igual que una mujer o, la que da el autor, para negar esta, donde resalta “el amor casto”. Pero quedan resonando las siguientes palabras: “A él le parece el mundo un lecho gigantesco. El lecho es para él un altar” (279).

---

<sup>305</sup> “Una sobre lectura similar se observa en su mención de Cebes (que no Cebetes). No hay ningún Cebes en Virgilio, al menos no en el texto de Virgilio. Pere Cebes sí aparece en los comentaristas de Virgilio, notablemente en Servio quien alude a su vida:” (Molloy 2014, pos. 1434)

Son dos las contradicciones filtradas en esa metáfora y que yo añadiría a la interpretación de Sylvia Molloy: la una tiene que ver con el *aprecio* que en la época se daba al amor griego, es decir, a lo hedonístico que fue condenado por la voz poética como lo feo para las *tierras del sur*. Otra, si el autor justifica y emula que el “lecho” sea un “altar”; entonces, por qué la guerra, lo bélico fue lo más cantado; aun, por qué su oposición a la adopción de los aprendizajes foráneos, especialmente, franceses como signos de desviación de la moral y debilitamiento nacional, inscrito en el “joven ocioso” o el “criollo exótico”. Según esta misma estudiosa, esta metaforización en vez de resaltar la masculinidad de Whitman y “corregir cualquier sugerencia de desvío sexual masculino [...] logra el efecto contrario (2014, pos. 1451).

Recordemos que, esa actitud es la que increpa la voz martiana a algunos miembros de la clase acomodada que vienen del *extranjero*<sup>306</sup> y se alejan de lo nacional, ya que,

[I]a afeminación de la nobleza será, de hecho, uno de los rasgos más elocuentes del discurso ilustrado en torno a la aristocracia española, a la que se comenzará a ver ociosa e inútil en los planes de reforma económica del país; libertina y degenerada, en su abierta entrega a los nuevos placeres; despectiva y altanera, en su relación con las clases inferiores; incluso cobarde, al abandonar el campo de batalla y la gloria militar heredada de sus antepasados por las diversiones mundanas. (Serna como se parafraseó en Molina 2013, 375)

Ahora, en la poética martiana no hay una directa configuración de esta imagen, pero, sí hay alusiones al peligro de caer en ciertos parecidos a la mujer y sus costumbres o comportamientos, para lo cual emplea *la vestimenta* para demostrar esa afección que, como elemento, adorno, foráneo llega a la virilidad de su ropaje; entonces, aclara que su masculinidad y virilidad quedan incólumes. Por consiguiente, el garante lírico recalca su alejamiento de cualquier rasgo asignado como débil en lo actitudinal-social, ya que era una deshonra para el hombre viril; cuestión que lo enmarca en estos versos, cuando utiliza metonimias del vestido<sup>307</sup> de corte femenino: “broche” y “cintura”, con las cuales aluden a esa inclinación que se debe refutar. Igualmente, hace cuando resalta su *ethos* heroico de eccehomo: “Quieren, oh mi dolor, que a tu hermosura / de su ornamento natural despoje, / que el árbol pode, que la flor deshoje, / que *haga al manto virilbroche y cintura:*” (244).

En sí, esta rigidez genérica se rompe en varias ocasiones: al defender las sociedades homosentimentales, donde releva su amor hacia los amigos como signo de esa

<sup>306</sup> Revisar los comentarios de Jorge Camacho y Francisco Morán sobre “Nuestra América”.

<sup>307</sup> Aunque “manto viril” también alude a lo artificial y social del vestido sobre el cuerpo humano; mientras las anteriores referencias toman cuestiones de la naturaleza; lo que explicaría que la esencia del hombre también está en lo civilizado, en este caso de la masculinización del “dolor”.

fundamentada nación, que prodigaba una “camaradería de significancia política” (Molloy pos. 1389). Posteriormente, cuando escoge para sí rasgos femeninos para describir su cuerpo y algunos de sus sentimientos tanto ante su hijo, igual que ante el alma o el verso (60).<sup>308</sup> Después, “cuando el poeta se exalta ante las estatuas de los héroes y «les beso la mano» y luego «me abrazo a un mármol» [...], el aspecto homoerótico es inquietante” (McKee Irwin en Peluffo y Sánchez Prado 2010, 210; Morán 2007). Y, por último, cuando la voz poética de la etapa madura invade el mundo femenino, tanto en lo emotivo como en lo territorial; cuestión que lo he analizado anteriormente. Mas, con respecto a este último caso, en esta voz estas rupturas tienen relación con un deseo por oponerse al “poder dado a la mujer” dentro del hogar. Para este yo lírico, estos roles estaban, en cuanto, a lo heterosexual más próximos a los establecidos por el sistema que hacia una inclusión de una aceptación de otra opción sexual.

En resumen, en este siglo y en esta voz poética, hay criterios antagónicos sobre las relaciones homosexuales; mas, en sí, se defendía las sociedades de hombres, ya que se las veía como las opciones más sanas para el cumplimiento de los ideales y donde la sexualidad se anulaba, es lo que está en el trasfondo de las hermandades, siempre masculinas (Derrida 1998). Estos, como sujetos de derecho, presencias e “inteligencias superiores” (Martí 2012, 237), no podían sucumbir a lo erótico o sexual en ellos, que era lo que limitaba la consecución de los ideales. Esta *tentación* estaba afinada en “las hijas de Eva”, que llevaban el pecado, o “la astucia diabólica” (Bourdieu 2000, 69; Dottin-Orsini 1996) a las mentes masculinas, según, su simbología y *estética violentas*.

## **2.3. La ceguera, la mudez, la enfermedad y la locura**

### **2.3.1. La ceguera**

Para analizar a este otro denominado como ciego, las no personas o antipersonas (Esposito 2012, 77) o *carentes* (Derrida 1997), primero debemos reconocer la incidencia, en las culturas occidentales y orientales, del paradigma visual, que da a su poseedor la potestad de presencia, centro. Por esta primacía, estas sociedades se afirman como videntes y todo lo que les rodea fue catalogado bajo esta premisa, convirtiéndose en la base de toda comprensión humana, luego, devino en el conocimiento –la episteme– y, más tarde, pasó a ser el centro de las expresiones humanas. Bajo esta lógica, se crearon

---

<sup>308</sup> Al respecto es necesario leer la tropología de las rosas, lirios y demás para figurar el cuerpo del poeta (Camacho, 2001b).



las representaciones, que tomaron la realidad como referente, pero dejan filtrar, en sus reducciones y generalizaciones (metonimias), unos gustos, es decir, una focalización. Aquí está un potencial destinatario que comparte o al que se le educa para mirar aquello ponderado; es así como, los lenguajes replicaron esta relación con el referente, que, a la par, creó otro “dominio”, el “lógico” y el de una “división sexual” (Molina 2013; Camacho 2013a; Poole 2000).

Entonces, todo lo generado como “poder” (Bourdieu 2000, 50) tuvo, además, un ojo “consumidor” potencial “masculino” (Camacho 2013a, 147), que regía todo un saber que se propagó como la única posibilidad. Es lo que Pierre Bourdieu llama el “principio androcéntrico” (2000, 13), cuyo “orden establecido se perpetúa” (11) “bajo la lógica de la dominación” (12), en una construcción de “violencia simbólica” (49), que se reprodujo en las otras sociedades y en los siglos venideros como producto de un “mimetismo inconsciente” (42) y considerado de “mito erudito” (19), por lo tanto, eternizado (11); ya que:

[1]la imagen social de su cuerpo, con la que cada agente tiene que contar, sin duda desde muy temprano, se obtiene por tanto mediante la aplicación de una taxonomía social cuyo principio coincide con el de los cuerpos a los que se aplica. Así pues, la mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetivación [...]; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido o del grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se le aplican” (85).

Por consiguiente, se posesionó el imperio de la mirada y la de un sujeto que ejercía como creador, generador e intérprete de esa representación, para lo cual debía “sexualizarse” (20). Es decir, se aplica una acción de poder, donde la realidad es poseída por la mirada, que, a semejanza del falo, somete y se enviste cual sujeto central (González Pérez 1983). Es así como la imbricación entre lo vidente y lo *logocéntrico* se convirtió en parte del “orden social” (Bourdieu 2000, 22) vigente, puesto que con la mirada y el conocimiento –inteligencia– se pudo imponer ese pensamiento como verdadero (González Pérez 1983, 52). Por ello, el actuar lo relacionó con la luz, lo iluminado, lo genial; entonces, se definió como evolucionado, desarrollado, civilizado y, por lo tanto, con el deber-derecho de enseñar.

Así, este sujeto reconocido como el “centro” o la “presencia” (Derrida, 1967, 21), además, crea un comportamiento canónico, donde prevalece “la mirada exoticista [...] que convierte al otro en objeto de placer” (Camacho 2013a, 146; Camacho 2013b; Cámara 1998). También se convierte en objeto de su crítica, ya que, gracias al ojo se

podía imponer una *moralidad* (Morales 2013, 360), que, al participar de esa dominación, hacía de los demás factibles a acusar o ejemplos para demostrar (categorizar), según validaciones dependientes de otros filtros que lo ideológico, social, racial y cultural.

Otro poder que se relacionó con la mirada fue aquel que trascendía los límites físicos o temporales compartidos y comprendidos; lo que al inicio de los tiempos se denominó como mítico. Aquel dilucidar de lo futuro, anticipación, fue un poder conectado a la mirada, pero, este no estaba en el plano de todos, sino que correspondía a unos escogidos, que adquirirían este privilegio de traspasar el tiempo-espacio y descubrían elementos diferentes, ya en lo cercano –concreto– o en lo estelar (astrología y astronomía), cuya nominación fue la de “videntes” o con aptitudes proféticas, cuyos mensajes le llegaban por instantes de epifanía o sueños; momentos cuando se dejaba fluir esa otra visión. En sí, para mi lectura, el poder de la mirada da tres facultades generales al sujeto vidente: la de catalogar –devorar– el mundo para convertirlo en conocimiento –dominado y para dominar–, la de observarlo para enjuiciarlo moralmente y la de prever.

Es así como esta práctica simbólica proliferó en todas las manifestaciones de “las condiciones sociales de producción” (Bourdieu 2000, 58), por lo tanto, en los lenguajes –hablado-escrito– quedaron como parte de esas representaciones, ya que, estas formas “idealizadas” y “naturalizadas” (13) reflejan la “asimilación de las estructuras sociales” (85). En consecuencia, en las letras, estas son rastreables en las figuraciones, tropos, imágenes, alegorías, metáforas, símbolos... Estas permanecieron inmutables o como dice Pierre Bourdieu, “eternizadas” (11) como “mitos eruditos” (19), que se “reutilizaron”, “actualizaron”, “reinterpretaron” (18) y, muy pocas veces, se “cambiaron” o evaluaron, *deconstruyeron*.

En su manifestación concreta, este auge llegó a su máxima expresión cuando se desarrollaron las Artes pictóricas. Entonces, se institucionalizó la obsesión por lo visual. Este tuvo más fuerza y fue propugnado, con más ahínco, en el Renacimiento. Tiempo cuando se proponía una reeducación de la mirada tanto del ojo creador como del consumidor, que debía educar la decodificación de las imágenes, como lo había dicho líneas antes. Justamente, en esta última, a principios de esta época, se dio el cambio de la perspectiva de la bidimensional a la tridimensional, gracias a los aportes sobre el horizonte y el punto de fuga de Filippo Brunelleschi, constructor de la Catedral de “Santa María del Fiore”, en Florencia; lo que influiría mucho en los “avances” en la “óptica” (Molina 2013, 347).

En consecuencia, en ese tiempo, hubo la proliferación de la pintura, escultura, la arquitectura que fueron empleados indirectamente como dispositivos persuasivos, ya no solo en lo religioso, sino con intenciones políticas. Así, con los “retratos de los reyes” se determinaba el poder y el respeto de esta clase frente a los súbditos que no podían acceder a su proximidad, sino salvo estas réplicas. Igualmente, este recurso, luego, en el XVIII, sirvió para las personificaciones de las naciones y “las alegorías de las virtudes” y “vicios”, con las cuales se infundía valor y temor (Molina 2013, 334).

A la par, la obsesión por la mirada, en España, pasó de ser parte del poder para dar valor a lo cotidiano, entonces, siguieron los cuadros de costumbres que aparecieron tanto en la pintura o dibujo como en versos ya sea en volantes como en ciertos periódicos. Recordemos los memorables “caprichos de Goya”, que con la misma intención de las estampas del XVII, hacían ver un momento en la vida de la época –vida aristócrata o de clase alta– como marcador de un “deseo” por persuadir a las otras clases (Molina 2013, 333); ya que, el interés por la mirada y los avances permitidos por los instrumentos tecnológicos no se quedaron allí, sino que sirvieron para incrementar el vocabulario de la creación tropológica.

Asimismo, este ojo sexualizado y, por ende, lleno de deseo, es rastreable en muchos textos antiguos y modernos. Pues, esta obsesión por lo visual (escotico) convertiría a los poetas y escritores, en los “pintores” con las “palabras”, ya que “decirlo es verlo” (Martí en Camacho 2013a, 74). Este mismo recurso derivó en la poesía con una similar *ficcionalización* y *sexualización* –narrativa–, donde la focalización de esa época se filtraba y era necesaria para hacerse comprender y mantener algo de comunicación con el lector, a su vez, servían para “educar” una mirada e imponerla (Poole 2000, 141-5), como también lo decía Bourdieu, en la cita antes transcrita.

Recordemos a los cronistas de Indias, que con esa misma mirada<sup>309</sup> describieron lo observado en América. Esta intención escópica se cimienta en los escritos posteriores

---

<sup>309</sup>Si comparamos este *ethos* –entendido como forma de ser, parecer, así como modo de hablar o escribir– con el demostrado por los conquistadores de las Coronas de los siglos XV y XVI es el mismo. Igual que, en cualquier acto de invasión de cualquier época, puesto que está presente el “deseo” por someter y poseer, primero con los “ojos” y luego con la lengua, el conocimiento, las leyes y la fuerza; lo que convierte al resto en pasivos –esclavos–, en una réplica del dominio sexual biológico, que identifica a las sociedades androcéntricas y que América lo sobrellevó con la llegada ibérica y continúa hoy con la neocolonialidad tanto del conocimiento como de la mirada; por eso, aún se valoran los centros latinoamericanos de poder o se valoran –contratan o becan– a los intelectuales que proceden de esos centros o los procedentes de los dominadores mundiales del conocimiento. Esta actitud (*ethos*) no solo fue propia del “cronista de indias”, sino también fue preponderante en el intelectual del siglo XIX, en especial, en los escritores de ese siglo como José Martí; aun es imperante en nuestras culturas del siglo XXI, donde la mirada, lo especular y lo digital someten a este sentido todo lo creado. Por ello, he puesto hincapié en esta

tanto en los producidos en España como en las Colonias. Así tanto el cronista de indias como el cronista de prensa se relacionaron con el poder de la mirada; fue el fundamento de su conocimiento. Ya que, toda construcción abstracta recurre a esta adaptación para crear las definiciones de la *supuesta* realidad, darles “el ser”, cosificarlos para categorizar y lograr el proceso de significación propia de la comprensión humana, del pensamiento, de la reflexión que, incluso, para su almacenamiento primigenio nunca puede deslindarse de la materia, el cerebro. Por eso, en unos versos la voz matiana reconoce esta dependencia: “Y mi virtud inútil, y las fuerzas / *que* cual tropel famélico de hirsutas / fieras saltan de mi buscando empleo;— / Y el aire hueco palpo, y en el muro / frío y desnudo el cuerpo vacilante /apoyo, y en el *cráneo* estremecido / en agonía flota el pensamiento, / cual leño de bajel despedazado / que el mar en furia a playa ardiente arroja!” (98).

En resumen, tanto el escritor de la palabra –letrado y, luego, intelectual– y el artista como el estudioso del resto de ciencias fundamentaron sus interpretaciones y descubrimientos en el “predominio de lo visual” (Schulman 2014, 3) o poética de la visualización corporal” (Lugo-Ortiz 2010, 246), al punto, que es el centro de la metodología para todos los campos: la episteme o el conocimiento. Este es dominio dentro de las sociedades *logocéntricas*, que, incluso, determina la *expulsión* de cualquier otro saber o saberes, que tengan otra fuente de aprehensión (Derrida 1968; Bourdieu 2000).

Este poder de la mirada, *economía de la mirada*, es insipiente en el yo poético martiano que se inscribe bajo la representación del intelectual finisecular y el modernista obsesionado por “pintar” verbalmente (Schulman 2014, 4). Aquí su cuerpo aparentemente menos valorado es, sin embargo, el fundamento para nominar el mundo que lo rodea y describirlo ante sí y antes los lectores. Por ello, lo comparo con el Cronista de indias,<sup>310</sup> del cual la voz poética y de prosa fue heredera, cuya mirada fue similar a la del cronista de prensa,<sup>311</sup> desde donde podía decir lo que se es y lo que no se es aceptable para una

---

utilización ya que valida y margina, es decir, actúa como un dispositivo, perdurable tanto hoy como en el siglo de Martí. Entonces, lo podemos leer en sus escritos en la prosa (con hincapié en sus crónicas, discursos y diarios); igualmente, en la poesía. Este “deseo” y “poder” se proyecta en su afán por renombrar lo existente en su entorno, al cual infunde su mirada “maravillada” y evaluativa, pues compara lo que veía en sus viajes y en las capitales modernas, como Estados Unidos.

<sup>310</sup>Esta intención por ser un cronista en la voz poética se devela en el predominio de la primera persona y de los tiempos en pasado, especialmente, el pretérito perfecto, que indica una experiencia y además trae el pasado al presente para acentuar la cualidad de testigo, figura muy empleada por este autor y por muchos del XIX.

<sup>311</sup>Luego, si ponemos atención en dos ciencias que van a activar sus presupuestos en ese siglo y que incidirán en la percepción, representación y tipificación del cuerpo humano como normal y anormal,

nación, ya que podía fungir de garante o testigo, para determinar su origen (Camacho 2013a; 2013b; González Pérez 1983, 14).

Esta obsesión, incluso, vendría respaldada por el progreso de los Estados Unidos, donde los intelectuales de la época pudieron apreciar el auge de la cámara fotográfica y el cine. Objetos empleados para impresionar con un “cuerpo sufriente” como lo ha analizado Emilio Bejel (2012) y Agnes Lugo-Ortiz (2010, 246); luego, ha sido “empleado por los políticos” de la Isla para persuadir a las masas, para lograr “la libertad de Cuba”, evitar las entrañas de “la ballena”, en decir, potenciar la “cubanía” (Rojas 2015, pos. 397; Bejel 2012, 5). Ese mismo ojo es el que aparece en su predilección por los juegos de cámara y el uso de los colores en su poesía, cuestión que lo ha analizado concienzudamente Ivan Schulman, en su texto *Símbolo y color en la obra de Martí* (1970) y, luego, Ottmar Ette (1994) como la intencionalidad política por autoinscribirse en la fotografía; lo que ha colaborado en la mitificación de la recepción martiana. Por ello, la insistencia de este verbo en esta voz poética, como manifestación de la primera facultad, categorizar el mundo.

Igualmente, el garante lírico recurrió a dar a la mirada el valor de la *observación*, la segunda facultad, con la cual las sociedades manifiestan y defienden un comportamiento como único y ponderado para generalizar. Así se incide en el cambio para hacer de los sistemas homogéneos, donde la diferencia se muestra para condenarla y rechazarla.

Aun, la tercera propiedad relacionada con la mirada, la anticipación, está en esta voz poética, incluso, porque fue una constante en el XIX, en especial, en los poetas que se figuraban como héroes mesiánicos y apóstoles, entonces, “la clarividencia”, se hizo un motivo incidental para el maestro o el profeta, como Jorge Camacho lo detalla, cuando lo compara con Francisco Madero o Justo Sierra (2013a, 43; 2013b 17; Rojas 2015, pos. 1031; Schulman 2002). En sí, estos tres poderes de la mirada son explotados en la escritura martiana.

---

humano y no humano... Esta es la antropología y la criminalística. Ambas con fundamentos críticos y epistémicos, dependientes de lo visual. El primero, incluso, años más tarde como etnógrafo (Camacho 2013a, 15). Sin embargo, ninguno de estos científicos estaba libre de sus presupuestos ideológicos al momento de escudriñar una cultura ni cuando ponían en funcionamiento su supuesta objetividad, pues esta estaba institucionalizada (Ricœur en Camacho 2013a) e iba acorde con un sistema impuesto, el cual *vigilaba* sus conocimientos y buscaba imponerse, a la vez, que expandirse. Entonces, razón y sexualidad coadyuvaban en un mismo marco teórico o mundo simbólico.

*El ojo cataloga*

Como testigo de su tiempo y seleccionador de aquello preferido, lo bello y lo perfecto, está en sus escritos, en los que ponderó el ojo del cronista: una visión erótica de todo lo existente, que el poder del sujeto-centro y la presencia se convertían en objetos. Por consiguiente, en la voz poética martiana esta obsesión es rastreable en el uso insistente de los verbos “ver” (157 veces), “mirar” (102 veces) y del sustantivo ojos (170 veces) y sus semas paradigmáticos, que superan al triple a las de *tocar, oír, escuchar y decir* (62). Lo cual devela el pensar del siglo XIX y algo del yo poético: su inscripción como parte de una sociedad vidente, la dominante. Asimismo, la relación con el poder del saber y la inteligencia, donde míticamente está su relación con la luz, las estrellas; en sí, el poder del conocimiento como lo analicé en el capítulo primero, en el acápite del intelectual. Esta misma preponderancia de lo visual está en el léxico de “El presidio político en Cuba” y en la crónica de la Exposición en París como una utilización casi catártica. Entonces estas imágenes son vivazmente descritas con un fin persuasivo o “retórica visual” como lo ha analizado Agnes Lugo-Ortiz (2010, 245), como ya lo había mencionado.

En la poesía, su insistencia es constante frente a los otros sentidos tanto para hablar de este como garante poético como para hacerlo si se refiere a otro que funja como sujeto del enunciado, donde la redundancia y las rupturas lógicas se alternan: “Y aun me aterro / de *ver* con el recuerdo lo que he *visto* / una vez con mis *ojos*.” (92). “Rasgué desde mi infancia con los tristes / *penetradoresojos*: el misterio / en una hora feliz de sueño acaso / de los jueces así, y amé la vida / porque del doloroso mal me salva / de volverla a vivir” (101). “¡El cielo, el cielo, con sus *ojos* de oro / me *mira*, y *ve* mi cobardía, y lanza / mi cuerpo fugitivo por la sombra / como *quien loco y desolado huye* / de un *vigilante* que en sí mismo lleva!” (109)... “Tal es, cuando a mis *ojos* / cuando la imagen llega” (60); “Yo sueño con los *ojos* / abiertos” (61); “Como *mirarle* / de entre polvo de libros” (67); [...] / *Véis* las carrozas, las ropillas blancas” (95) “Mozo, *ven*, pues: ase mi mano y *mira*: / Aquí están, a tus *ojos*, en hilera / frías y dormidas como estatuas, todas / [...] / Las *miro* como son: cáscaras” (130)...

En consecuencia, esta obsesión por la mirada y el ojo, hacen que la voz poética utilice varios lexemas con la misma carga semántica para aumentar el predominio de este sentido: “ojos... me miran” (60). Cuestión que en el habla rompería con la máxima de la cantidad, pero que en la poesía esta licencia es permitida, pues acentúan el campo de significación expresado por la voz enunciativa. Además, nos devela una *focalización*

validada para una época; lo que deja filtrar los rastros de esa “pasión por lo escópico”, relacionable mucho con la observación científica y moral, así como, con la pintura y con los “avances tecnológicos” (Lugo-Ortiz 2010, 243; Schulman 2014; Molina 2013, 347; Ette 1994).

Incluso, hay una ponderación de este poder, cuando se le otorga a entes o cosas que no la tienen, en un giro de sinestesia: “Ven y toma / esta *mano que ha visto mucha pena!* / Dicen que así verás lo que yo he visto.” (128).

Rememoremos que la voz del garante lírico de José Martí llevó muchas pinturas a versos, así como obras teatrales, donde a más de “dibujar con la palabra”, se legitimaba en la producción literaria y artística representaciones “de moda” de la época. Estas recurrían a arquetipos y símbolos, con los cuales se reincidía en lo conocido y se lo reactualizaba, naturalizándose como lo “típico”. A tal punto que era reiterado por los otros contemporáneos y, luego, por los sucesores, convirtiéndolos en una *tradición estética*, que se contraponía con los avances sociales, ya que una cosa era lo defendido en la lírica y otra en lo cotidiano (Molloy 2014, pos. 1370). Así tenemos, el poema “Alfredo” (2013, 323) y otros hechos a algunos actores, que él admiraba: aseveración que había mencionado en el capítulo primero.

Según, Gabriela Mistral, Ivan Schulman, Jorge Camacho, Emilio Bejel y, luego, Ana Peluffo (2010, 302), esta obsesión por lo visual y pictórico se puede rastrear en su admiración por el pintor Renoir. Lo que le llevó a tomar su figuración de la niña –Marie Goujon– que juega con los aros en su imagen plasmada en la *Edad de Oro* y, también, la replica en la descripción de esta configuración en “Los zapatitos de rosa” y en “Nené traviesa”, “La muñeca negra” (1978, 193); criterio compartido por Jorge Camacho (2002), cuando se refiere a la recurrencia de nuestro autor por el pintor Gustave Moreau, al detenerse en algunas descripciones andróginas de ciertos cuerpos, tanto en la poesía como en las crónicas; ya que, según Ivan Schulman, para los “modernistas”:

The colors of the artist’s palette became a norm in the construction of literary text. The influence of the French Parnassians was mayor in this endeavor, especially their interesting the introduction of plastics values in prose and poetry” (2014, 5). [Así, se lo nota] “in the process of this reconstruction, visuality is a constant [en José Martí]. It also dominates Martí’s las volume of poetry, *Versos sencillos*, [...] in which the poet moves about, unfettered in space, an links vision of his poetic discourse with that of all of the arts, with all the sites of nature:” (2013, 3)<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> La paleta de colores del artista se transforma en una herramienta de la creación literaria textual. Es así como la influencia de movimiento parnasiano francés está mayoritariamente reactualizada, en especial, en el interés por replicar los valores pictóricos tanto en la prosa como en la poesía. Así, se lo nota en el proceso creativo vitalista que es una constante en José Martí. Esta también es factible encontrarla en

Este argumento ha aparecido mucho en la crítica, ya que es el fundamento de la creación de las imágenes y de las metáforas, como ya lo aludió G. Mistral, R. Darío en su época. Hoy se lo reitera a partir de los que apoyan la lectura del primer texto de Schulman (1970), como bien lo ratifican estudiosos asiduos como Jorge Camacho (2006a, 174). Entonces, tenemos poemas que ponderan esta fuente sensorial y la primacía de los colores: Arthur Rimbaud, “Vocales”; Manuel Gutiérrez Nájera, “De blanco” (4)...

Asimismo, para ejercer este poder de catalogar la realidad, el garante poético prefiere un lugar de enunciación que siempre está en alto, alejado de la multitud como lo dice Jorge Camacho, Agnes Lugo-Ortiz (2010, 248), Ottmar Ette. Por ello, esa insistencia en figurarse diferente a los otros, “los menores” (210) o aquella “muchedumbre antiática” (207), donde lo culto está en la palabra *Ática* que es relativa a Grecia; esos otros estarían en contra de esa cultura, de la razón y su herencia. Esta ubicación sobre las *cabezas* de los escuchas es propia de los oradores, el que tiene el dominio de la palabra y de la verdad (Aguirre 1984). Esto lo relaciono con el *poder del saber*, pues desde esa ubicación, esta voz poética se construye un punto privilegiado de observación y de control; puesto que el intelectual crea su focalización, donde lo ideológico defendido refleja una determinada postura: saber —“el de corte «americanista»” (González Pérez 1987, 43)—. Él:

[...] está siempre en movimiento, posándose aquí o allá, estratégicamente, cuando lo requiere la necesidad o su sentido del deber; pero su reino, como dice Benda, «no es de este mundo» (45). [...]. Por otra parte, conviene indicar, además, que la conversión del hombre de letras «decadente» del modernismo en intelectual «americanista» implica la adopción de una ideología literaria y estética de tipo conservador». (46)<sup>313</sup>

Así, en prosa e, incluso, en los líricos, su posición. es similar a la de “ver sin ser visto” (Molina 2013, 348). Esta, incluso, replica la visión de los barrocos, que se apartaban de esa realidad y se ubicaban en posiciones elevadas para desde allí mirar, como ya lo había mencionado. Esto también es evidente en la prosa periodística martiana como lo han determinado Agnes Lugo-Ortiz, Jorge Camacho, Ivan Schulman u Ottmar Ette. Por consiguiente, su predilección por estar fuera de la escena y en un lugar elevado le aleja de lo heredado de la novela picaresca, sin embargo, su preocupación por las costumbres, no (Molina 2013, 346-7). Incluso, por tomar la misma mirada masculina y

---

una de sus producciones poéticas, *Versos sencillos*, en el cual las manifestaciones poéticas, potencian lo espacial, fundamentadas en las conexiones visuales de un discurso poético con una alta proximidad al arte, que no abandona la naturaleza (Traducción de la autora).

<sup>313</sup> Como lo había citado en el capítulo primero.



*moralizante* que primordialmente criticaba a un único objeto, la mujer como lo ampliaré en líneas siguientes.

Ahora como el que va por el mundo viéndolo y siendo testigo de su devenir, son muchos los pasajes que reflejan este accionar, incluso, con la idea de “la transmigración”: de lo “natural” a “lo sideral” (Camacho 2006a, 95; 2013a, 121); aunque, esta calidad de testigo siempre fue una obligación para escribir sus textos, en especial, los de prosa, es decir, las crónicas. Según sus propias declaraciones, a veces, no fue un testigo de “primera mano” (20), pero, esto no impide que haya un poder en su mirada, la que determina su focalización, así lo asevera Jorge Camacho:

Aun si tal reclamo de presencia fuera cierto, si Martí en efecto hubiera sido testigo de los hechos que cuenta, tal gesto sería ilusorio ya que no importa qué, Martí ve y relata estos acontecimientos a través de *filtros ideológicos y culturales que necesariamente distorsionan o le dan una visión comprometida de la situación que describe*. Estos filtros pueden ser los que le proveen las noticias de los periódicos, *su clase social, su condición política o su etnia*. Incluso, pueden responder a las exigencias que le impone el editor del diario bonaerense para el que escribe sus cartas. Más aún, no puede haber objetividad cuando Martí recurre frecuentemente en sus escritos a *un lenguaje figurativo donde abundan los símbolos, las metáforas y las alegorías. Estos giros lingüísticos además de agregarles un valor estético [...], cumplen una función política*. Son formas de pensar y representar la colectividad desde su propia subjetividad y proponer soluciones para algún conflicto ético. *Ver y narrar la otredad implicaba un posicionamiento dentro del marco de referencias sociales, éticas e ideológicas de la modernidad*. No cumplen únicamente una función estética. *Reflejan políticas concretas y discursos promovidos por el poder o grupos subalternos que pugnaban por cambiar las leyes*. (20; énfasis añadido)

### *El mirón*

Ahora, cuando la voz poética imbrica con esta puerta sensorial o *estesis*, la acción de *observar*, entonces, demuestra una intervención racional, reflexiva y enjuiciadora, como se lo había mencionado en la cita anterior. Incluso, se dejan filtrar varios de los presupuestos filosóficos,<sup>314</sup> éticos y morales. Esta característica humana fue potenciada desde la época clásica y la cual ha sido la diferencia consustancial para definir al sujeto

---

<sup>314</sup>Este recurso e instinto filosófico –por algo sus estudios en este campo– perdurarían en otros poemas y escritos, donde su figuración va a ser constante y la temática igual; por eso muchos críticos, lo catalogan como filósofo, cuyos presupuestos están regados en sus textos y constituyen, en sí, su cosmovisión analógica (Morales 1994, 89). Este mismo carácter será heredado a los escritores subsiguientes, que con esa misma función moralizante van a criticar y proponer sus “proyectos adánicos” –como los describe Hernán Vidal (1976)–, incluso, tomarán el cronotopo de la fiesta para develar el ser y el parecer de los personajes, en especial, los femeninos. Un buen ejemplo, lo tenemos en la novela de Díaz Villamil, *Laniña de sus ojos* (A’Lmea, 2017).

central y a la otredad, ya a nivel del género humano –clase y sexo–, ya a los otros seres vivos.

Este ojo crítico y cuestionador tuvo su auge a mediados del siglo XVIII, en la personificación del “mirón”, cuya actitud moralista de la realidad de la época se ubicaba en medio de la calle y se mezclaba con la gente para en un lugar de enunciación similar al de sus observados, pero de forma “invisible” describir los caracteres que disonaban y eran su objeto de evaluación *logocéntrica* que defendía su *verdad* única en palabras de Derrida. Este ojo filosófico ejercía el poder del conocimiento –razón–, el del “bien público” o defensa de las buenas costumbres y el de la masculinidad, pues el objeto de sus críticas casi siempre fue la mujer (Molina 2013, 357-9), como lo hice en el capítulo dedicado para este estudio.

A través de sus intervenciones rápidas y perspicaces, este personaje juzgaba las apariencias de ciertos grupos que invadían los espacios públicos: el petimetre y la petimetra, igualmente, luego arremetería contra la mariscal o “marcial” (Molina 2013, 400), cuya relación está en el yo lírico en la mujer que aspira a ser *letrada* como ya lo había analizado en ese acápite. Asimismo, creaba con sus defensas y condenas argumentos en la mente de los lectores que aprendieron una nueva manera de mirar su realidad, de reconocerla y también de optar por criterios sobre ella desde esta posición moralista. Así:

[para este fin] el periodista se reconoce a sí mismo como un miembro más de la sociedad, cuyas costumbres pretende *reformular* a través de la observación y crítica de los errores y vicios que se extravían de la razón. Su finalidad es convencer al público de la necesidad de *regular* la vida civil y *proponer un código moral* compartido por sus lectores (345; énfasis añadido).

Según este autor, este fue el primer vestigio de la consolidación de lo que luego se llamaría “opinión pública”, ya que hacía partícipe al lector de las polémicas a través de las cartas que se imprimían en dos diarios de ese siglo. En España eran: EL PENSADOR y EL DUENDE ESPECULATIVO DE LA VIDA CIVIL donde se proyectaba el mirón, que simulaba estar en una “cámara oscura” para desde allí observar las costumbres de la sociedad.

En resumen, este *ojo inquisidor* es rastreable en la mayoría de los escritos de José Martí, con un desborde en sus crónicas; por ello, en algunos acápite de esta investigación lo he mencionado. Por consiguiente, este poder de *observación* fue propio de los pensadores, artistas y cronistas de periódicos de la época martiana. Lo que les otorgaba

la facultad de criticar lo existente y planear lo mejor para la humanidad. En consecuencia, en la Modernidad del Nuevo continente no se dejó de buscar el modelo foráneo para constituir la identidad para América hispana (Schulman 2002). Por ello, la importancia de lo especular, además, la configuración del *ethos* y la vigilancia del cuerpo, en cuya evaluación nunca se deslindó lo sexual y así se filtró constantemente un *deseo masculino*. Este es rastreable en la inscripción de las representaciones anheladas en los proyectos de Nación del siglo XIX, similares, en este sentido, a las impuestas desde la Colonia, luego, en las Repúblicas y, más tarde, heredadas como lo institucionalizado –naturalizado– para nuestras sociedades red o cibernéticas.

### *El visionario*

En cuanto al otro punto relacionado con lo visual, es decir, la carga mítica y de poder sobrehumano que en algunos momentos de la historia se le ha dado a este sentido, bajo el nombre de lo visionario –don– o singularidad también fue una obsesión en los demás escritores decimonónicos (Camacho 2006a, 61; 2001a; Schulman 2002; Ette 1994; Santí 1986). Incluso, la voz poética se inscribe como tal “Yo no he hecho más que poner en versos mis *visiones*” (2013; énfasis añadido). Este recurso no solo apareció en el denominado Modernismo, sino que es rastreable en muchos momentos antes y después del XIX.

Por ejemplo, en los escritores de origen francés como Victor Hugo y en escritores posteriores de las vanguardias, en especial, Arthur Rimbaud, se inscriben con ese halo y lo han dejado perdurable: “[...] Le poète en des jours impies / Vient préparer des jours meilleurs. / Il est l’homme des utopies, / Les pieds ici, les yeux ailleurs. / C’est lui qui sur toutes les têtes, / En tout temps, pareil aux prophètes, / Dans sa main, où tout peut tenir, / Doit, qu’on l’insulte ou qu’on le loue, / Comme une torche qu’il secoue, / Faire flamboyer l’avenir ! [...] / Peuples ! écoutez le poète ! / Écoutez le rêveur sacré ! / Dans votre nuit, sans lui complète, / Lui seul a le front éclairé. / Des temps futurs perçant les ombres, / Lui seul distingue en leurs flanes sombres / Le germe qui n’est pas éclos. [...] / Car la poésie est l’étoile / Qui mène à Dieu rois et pasteurs ! (1964).<sup>315</sup> A la par, está en la “Cartas del vidente”, donde expresa este poder del artista como un ser prodigioso con la maravilla de

---

<sup>315</sup> V. Hugo, poema que trata sobre la función del poeta.

la anticipación, cuya relación mesiánica también se la conectaba con una de las características del héroe (Bauzá 1998).

Con este recurso, no solo se daban la calidad profética, sino la de defensores de la humanidad, que, por un *nexo* divino, eran los encargados de anunciar sucesos para salvar a los pueblos. Esta inscripción tiene sus raíces tanto en la biblia como en lo hagiográfico; textos que también rememoran la tradición tanto hebrea como judeo-cristiana, donde está la figura del iluminado o escogido; este, irónicamente, está presente en el mito del regreso del dios Quetzalcóatl en la cultura azteca y que en otras tradiciones ha devenido en la figuración del héroe: Thor, Heracles...

Esta inscripción como un visionario, en la voz poética martiana y reiterada desde su propia poesía (Rama 1983), en especial, lo pondera en su imagen de héroe, como lo analicé en ese acápite del capítulo primero. Así, esta percepción de un ser que anticipa, es claro en el poema “Fragmento”,<sup>316</sup> de sus primeras poesías, donde, a través de un sueño, recibe la revelación del “apocalipsis” y de su poder de saber (Rojas 2015; Camacho 2006a, 47; Santí 1986): “Acabo de soñar. Porque es mi empeño / imaginar que infamias y miserias / fantasmas son de un borrascoso sueño. / No faltará quien diga y apoyado / por la recta razón de que me alejo / que tengo yo un soñar muy dilatado / y a la región de un mundo no probado / arrebatado por mi ilusión me dejo.— / No tengo yo la ley de la medida / ni las sendas hollé de la materia / ni obedecí la historia empobrecida / que hace del mundo miserable feria; / pero siento otras leyes y otra vida / y no es ley de la vida la miseria!— / Ni enseñé yo sentencia demostrada, / ni exactas leyes de la ciencia enseñé, / mas huyo horrorizado de la nada / y en la fe de otro ser asegurada / las leyes dejo de este ser, y sueño; / que tengo para mí que así soñando / mientras otros de mí se van riendo, / ellos detrás de mí se van quedando / y yo *la cierta vida* voy viviendo.—” (282-3).

En sí, con este poema, además de relevar a este órgano como el camino para dilucidar aquello venidero, nos recuerda el halo místico que ya había sido poetizado por los escritores de la *Edad de Oro* de España, cuyas lecturas son indiscutibles en el discípulo Martí, que, en los claustros universitarios, estuvo muy cerca de sus lecturas (Camacho 2006a; Morales 1994, 126).

A la par están todos los poemas donde se inscribe como bajo un halo mítico y sobrehumano, que circunda sus nacimientos (natural, hijo de un sistema, patriota, héroe), en los cuales un personaje de poder y familiar, le anuncia un destino que lo hará diferente

---

<sup>316</sup> Existen dos poemas con este mismo título. El uno comienza con “¡A bailar! ¡A bailar!” y este con “Acabo de soñar...”. La temática es totalmente distinta. He analizado en el segundo capítulo el anterior.

al resto (la madre, el dios Prometeo, *Homagno*, el negro colgado, el padre...). Este signo está representado por la “estrella” en su frente o alguna luz en su cabeza, lo que le hace dialogar con dos culturas: la hindú, donde hay la creencia del tercer ojo y con la judeocristiana, en la que se la inscribe como parte de los elegidos o santos, es decir, el símbolo de la presencia purificadora del espíritu santo (el fuego en forma de llama), representada también como la aureola (corona), según la jerarquía divina, y cuya presencia está desde los egipcios, griegos y romanos; incluso, está inscrita en la Biblia como parte de los “Hechos de los apóstoles” (Alpizar 2016, 37). Por ello, la reticencia en mencionar la cabeza (más de 40 veces) y este signo especial o su efecto: la *iluminación*, como lo había ejemplificado en el capítulo primero, cuando me dediqué al héroe como un ser especial electo para su representación.

Ahora, a partir de este preámbulo, asevero que lo visual es una preocupación para esta voz poética y, a partir de este punto de tensión, genero dos posibles conjeturas, la una que toma el impacto del poder de lo visual y la otra que denota la exclusión de los considerados bajo la carencia.

Muy contados investigadores, entre ellos Agnes Lugo-Ortiz, Susana Rotker, Jorge Camacho, han mencionado la prevalencia de este sentido, pero no de sus implicaciones en el carácter del yo poético; muy pocos, entre ellos Ottmar Ette han analizado o interpretado el impacto en los lectores, que reactualizan el discurso martiano. Aunque otros estudiosos han puesto hincapié en las imágenes y en lo pictórico o cromático empleado tanto en las crónicas como en poesía: Ivan Schulman, José Olivio Jiménez, Raúl Vidal, Jorge Camacho, Ottmar Ette. Estos análisis no han resaltado que, en nuestras sociedades videntes, la mirada tiene un doble poder, el de dominar al sujeto a una sola puerta sensorial y también, a partir de la facultad, tipificar y determinar lo que es bello y feo, segregar; esta cumple igual función en la tropología que violenta a quienes no cumplen con la normalidad. El poder de la mirada, como dice Bourdieu, es parte del poder simbólico dominante y patriarcal, por lo tanto, no ha sido analizado como un arma política, que usa la presencia para mantener su poder y olvidar a su suplementaria, la ceguera.

Luego de haber validado la ponderación de lo visual en la poética martiana, lo que preocupa es si detrás de este reinado, qué percepción demostró el yo lírico para los ciegos. Mas, la primacía dada a la visión, ya deja una primera postura de las sociedades a las que pertenecemos y, también, a este prolijo creador. Por consiguiente, en estas la ceguera es signada como lo feo o no deseado (*no personas* según Espósito 2012, 77); ya que, la

carencia de este sentido convierte a los seres humanos que no lo poseen o que desean ponderar los otros sentidos de la *estesis* humana en subalternos, marginados, es decir, la *huella*.

Entonces, la ceguera o al ciego como figuración le es negado el poder de conocimiento –generador verdad– y, por ende, de participación o inclusión, relegando a este ser humano a la fealdad –peor, la animalidad y el resto–. Así, en las sociedades videntes, la ceguera ataca tanto lo físico como lo intelectual. Por ello, una metáfora la asocia con la ignorancia, ya que, el *poder* de la mirada, la luz, es interdependiente de la reflexión –la razón– entonces, quien la posee, tiene el poder de *dar luz*, convertirse en maestro e iluminar a los otros. Este acto violento de exclusión o marginación tanto en la práctica como en lo discursivo, les quita su derecho a autorrepresentarse, pues son las sociedades videntes, las que no reconocen la otredad y buscan asimilarlos, devorarlos.

Sin embargo, a nivel literario y mítico, este personaje como tal ostenta una paradójica significación, pues, contraria a la anterior, hay una relación de su carencia de visión, con la dotación de un poder, el de adivinar el futuro y lo que sale de lo evidente. Irónicamente, tanto con la visión como con la carencia, potencialmente, se puede tener la facultad visionaria (Morales 1994, 284). En la literatura hispánica, por ejemplo, la presencia del ciego con esta facultad de adivinación ha aparecido en algunos hitos literarios históricos. Lo podemos rastrear desde las obras clásicas<sup>317</sup> (Tiresias, Homero, Fineo, Edipo, Sócrates...), donde su *anomalía* era valorada y solicitada por los poderosos, que asociaban la pertenencia de estos seres especiales con la consecución de la victoria, el dominio y el mantenimiento de su estatus. Entonces, su ceguera les servía para potenciar otros sentidos y así devenían en “guía para los videntes” (Mendizábal 1958, 70), antagónicamente, daban luz con su supuesta *oscuridad*, clarividencia.

¿Pero, cuál es la representación preferida para la imagen de los ciegos que hace la voz martiana en la poesía?

El único poema completo donde aparece una representación del ciego es en “Luz de luna” de *Versos libres* (141-3), pues hay otros donde se alude, pero no se lo construye con corporeidad ni exclusividad. Aquí, la voz del garante poético martiano toma la tercera persona para desde ese lugar de enunciación (testigo), presentar a este personaje. Entonces, parte de una descripción áurea y, como pocas veces lo ha realizado, hace una

---

<sup>317</sup> Un buen estudio sobre la ceguera en la literatura ibero latinoamericana es el texto *Luces y sombras: el ciego en las letras hispánicas* de Juan Cruz Mendizábal.

descripción del físico masculino, donde resalta el “rostro” que “esplendía”, melena “rubia[s]” que le cuelgan por los “hombros”.

Asimismo, pondera lo de su carencia como una manifestación de sabiduría, donde los párpados callados” solo le protegen de ver el “horror que en el mundo” (141) hay. El garante lírico recalca lo de “blancos” y de “plata” para referirse a la ausencia de visión. Mas, tiene el poder de verse a sí mismo, representado por el diálogo que tiene con su alma, de donde le vienen “los pensamientos puros” (142), ya que representa “la aristocracia del espíritu” (Martí 1978, 132). Según la voz de este garante poético esta es la función de la vista, así lo filtra en un verso, donde califica a los “necios” como los “que no han visto sus almas” (142).

En ese apacible ser que según el mundo que le rodea donde se alude a aves, flores, ríos, es más campestre, recibe la llegada del amor en una “afable mujer”, que se le “asoma”; esta “tembló, encendióse, se cubrió de rosas, / y las pálidas manos del amante / besó cien veces, y llenó con ellas:—” (142). Según el yo lírico, es ella la que llega a él, indirectamente, recalca lo candoroso del amado —el ser masculino—. Con esta mujer vive el amor que, opuesto a lo conocido como tradición y *vox populi*, no enceguece, sino que da luz. En este caso, el sentimiento del amor tanto para el alma propia como para la mujer-pasión devela una conjunción, que, para los seguidores del pensamiento platónico, hacía del *complemento una síntesis con el todo*, para formar el uno (Camacho 2001a); es decir, esa respaldada analogía que defendía la voz martiana y que es lo ponderado reiteradamente por la crítica en esta *poiesis* como signo del “mejoramiento humano” o “preexistencialismo” (Schulman; Rezendel de Carvalho; Olivio Jiménez; Carlos Javier Morales...). Presupuesto loable si se haría partícipe a los *objetos* de esa consecución en su *différance* (Derrida 1967, 206). Sin embargo, en la simbología binaria, se eterniza a unos en la parte pasiva o *carente*; y ese privilegio solo es refractado a través de la presencia, que lo que ha hecho es acentuar, de manera excluyente y jerárquica ese *valor y diferencia*.

Entonces, para acentuar el poder del amor para convertir en videntes a los seres humanos, la voz del garante poético recurre a diálogos y escuchamos las disquisiciones de este personaje que reflexiona e instruye a sus interlocutores sobre la inutilidad de la mirada cuando se está enamorado: estado que otorga el conocimiento sumo, que también se replica entre el ser pensante y el alma, alegoría que asimismo resuena en esta figuración. En sí, si hacemos una relación transtextual, hay un diálogo con el mito de *la caverna platónica* con ciertas modificaciones; pues el que hace de “ciego” es el que está

en contacto con las formas verdaderas y pertenece al reino de la noche, donde la luz refractaria de la luna es la que le da su certeza; mientras los que pueden ver lo existente, bajo la luz diurna, no pueden enseñarle nada nuevo. Aquí, incluso habría una contradicción con su simbología precedente, donde la estrella y la luz diurna –aérea– son lo relacional con la sabiduría. Aun, las alusiones al *Sol* como astro regidor, donde la voz poética no evita recurrir a la tradición griega y al mito como ocurre en los dos primeros versos de “Era sol” (240).

Por consiguiente, su ceguera en este caso no es una falencia, pues, conoce las formas puras e incluso puede *instruir* a sus interlocutores, sobre este acercamiento, casi erótico, con el alma y la amada, que se funden en una sola experiencia. Aquí, denoto que para esta figuración no está la asociación con la androginia, ya que su alma feminizada mantiene su individualidad.

Este amor hiperbolizado también hace que sus ojos, que, por un súbito acto, dejen la ceguera, obtengan una doble sabiduría. Esta le permite descubrir que los ojos no son una fuente fiable, ya que, en un juego antitético, los poseedores no miran y, en cambio, los que no los tienen pueden acceder a otras experiencias. Esto permite al garante poético usar este tipo de ceguera para potenciar aquella relacionada con lo visionario, ya que como poeta esa es la relativa a “una mente superior”. Es lo que ha ponderado el estudioso Jorge Camacho, al referirse al poema “Isla famosa” (113), donde la voz poética alude a la pérdida de la vista por culpa de las bestias que se lo comen (2006, 87-8). Aquí, incluso, en este pasaje este estudioso lo interpreta con la furia del “ángel exterminador”; lo que certificaría la hipertextualidad de la poética martiana con la Biblia, en específico, con el libro del Apocalipsis. Diálogo muy común en este autor y en los modernistas, que aunaban lo cristiano y lo pagano, griego, luego, céltico.

Por ello, él puede convertirse en maestro y enseñarles, que es la inscripción preferida por el garante martiano, en especial, en su poesía de madurez; así puede prodigar ese otro conocimiento, que paródicamente, está escenificado en lo femenino, pues se toma la luna y su luz para ubicar al ciego, que, también rompe con la coherencia metafórica, ya que, el despide luz aurea, resaltada en su descripción. Igualmente, el valor dado a la naturaleza como fuente y origen, representado en la mujer, que juega con la conversión en estética, similar contradicción a la rastreable y deconstruida en Jean-Jacques Rousseau por Jacques Derrida (1967). Por lo tanto, es una lucha de opuestos que reactualiza la idea del uno homogéneo, aunque, en mi lectura, prevalece más la ironía que la analogía, que, en cambio, es defendida por José Olivio Jiménez (1993) y Carlos Javier Morales (1994).



En resumen, en este poema, se explota la simbología clásica de la clarividencia, dada a los ciegos, donde la voz poética ensambla mitos; por ello, escuchamos el del amor a las ideas como la experiencia de iluminación, la lucha y búsqueda por la unión o síntesis de los cuerpos, el diálogo con el alma, la *paideia*. Sin embargo, esa valoración que se realiza de ese otro por brindar un conocimiento diverso, se ha quedado en una construcción estético-idealizada, mientras, en la realidad ese mismo presupuesto no se aplica, sino que se los sume en la fealdad y en la oscuridad, que corresponde a la división dicotómica luz / sombra: bueno / malo.

Asimismo, bajo esta inscripción aparece una pequeña alusión a Cicerón, donde lo caracteriza como si hubiera sido ciego –dato que no he podido certificar–; para este personaje, muy considerado para la voz poética, al punto que fue el libro que le acompañó en su deceso (Rojas 2015, pos. 622), ya que lo tenía en gran estima desde sus años de estudio, según cuentan sus biógrafos (Mañach 2015, 71), entonces, lo ponderado en este personaje es su genialidad. Así, escuchamos: “La vida se extinguió: del *ciego* ilustre / [...] / La universal admiración; –el *ciego* / Tulio” (512).

Ahora, en cuanto a los otros empleos de la palabra *ciego* o *ciega* (más de 25 veces), en el caso martiano tienen un uso literal, es decir, la emplea para indicar que están faltos de visión, entonces, la metaforiza ya como verbo ya como sustantivo: “Do asoma, quema; es sorda, es *ciega*: –El hambre / *ciega* el alma y los ojos. Es terrible” (143); “Como delante de un *ciego* / pasan volando las hojas” (176); “Óigola sin cesar! Al brillo, *ciego*, / en mi torno la miro vagarosa (407); “El torpe espera, espera bien el *ciego*:” (344); “Y andan los hombres *ciegos*, como extraños: (348); “Hermano forja el entusiasmo *ciego*:” (372).

Otra utilización la tenemos cuando la palabra adquiere un sentido connotativo, donde la ceguera es la falta de luz, es decir, de inteligencia, por ello, recurre al discurso del insulto; en la poética martiana este uso aparece de manera adjetival y esta carga negativa obedece al estereotipo dado desde los videntes, constante en nuestra tropología como relacionado con la ignorancia e, incluso, de torpeza, donde se leen las implicaciones de este juego de poder del sujeto que se inscribe como el sabio, maestro, ejerce el poder, por eso tiene la potestad de imponer una otredad fea: “Díganle al obispo *ciego*” (172). “¡Dios las maldiga! *Ciegas* y sensibles / del mundo solo a los ligeros goces,” (220); “De la derrota *ciega*” (79). “Yo también creceré: ¡Cobarde y *ciego* / quien del mundo magnífico murmura!” (216). “Como del león generoso en la selva / la fiebre se enciende; lo *ciega*, y se calma. Dentro de mí,” (227). “Pero en la tierra hay cielo: el que en la frente / con hierro criminal la vida abrasa / –O es *ciego* o es cobarde: –la conciencia” (515).

El otro empleo está cuando no hay momentáneamente cordura, es decir, está relacionada con el amor, que es también un estado de la locura, como lo ejemplificaré en ese acápite: “Armarte quise. Peregrino *ciego*” (330); “Y abro con este amor mío / *ciego* mis brazos —me quedo (415); “Así el amor, que desolado y *ciego*” (384).

Ahora, si nos detenemos en esta *ceguera* por amor, cuyo estado se lo contrapone a la razón y es usado por la voz poética, igual que muchos de los creadores del XIX y volvemos al poema antes citado, encontramos una cierta contradicción, pues, si en aquel, la representación del amor era la forma para llegar al conocimiento, es decir, a la luz, la sabiduría, en estas otras utilizaciones se recurre a una *semiosis* negativa.

Entonces, cuando la voz poética pondera connotaciones de insulto, no solo lo emplea en seres humanos, sino que también caracteriza a entes abstractos o cosas: “En un místico cuerpo de paloma / la *garra ruda ciega* movería” (242). Si ponemos atención en estos otros versos, hay un juego antagónico donde el mismo sujeto del enunciado tiene el poder de “ver”, pero sus actos por ser negativos lo hacen categorizarse en ese opuesto: “Los dientes hinca agudos, y con *ciego* / horrible movimiento se menea / [...] / Déspota: *mira* aquí como tu *ciego*” (293, 297).

En sí, la voz poética martiana se adscribe más a lo material ya que esta dependencia de lo físico-sensorial, le acerca a esta más que a lo espiritual no solo del pensamiento. Esta dependencia, le acerca al mundo empírico, como a cualquier ser humano, ya que, edifica su *ethos* sobre un cuerpo y sobre una elección gramatical, la primera persona, pues la mitad de esos verbos son *veo*, *miro*, *he visto* y *vi*. Es decir, tenemos una focalización y una determinación como ente cognoscente y comprueba su presencia en el espacio y, por ende, dentro de este último empleo, relevo el que se relaciona con la primacía del ojo. Ya lo había detallado líneas arriba, la preponderancia de esta utilización tiene una representación tanto para el *garante* que enuncia como para el escucha-lector que es parte de ese mundo simbólico y replica ese criterio.

### 2.3.2. La mudez

Hay otra imagen que corresponde a una carencia física y que, en nuestras sociedades, es considerada como una anomalía, es decir, sumen a la persona en la calidad de *fea*. Esta única aparición está en la configuración realizada en el poema “Emma”, que según Carlos Javier Morales fue “una muchacha muda” conocida por el escritor en España (289) y la cual se convirtió en el sujeto del enunciado de este poema.

En esta imagen, deseo resaltar tanto la ponderación como la minusvaloración de dos sentidos. Para lograr una alabanza, la voz poética resalta lo visual y da menor significancia al habla: “No sientas que te falte / *el don de hablar* que te arrebató el cielo, / no necesita tu *belleza esmalte*” (énfasis añadido). Este aparente gesto de conmiseración tiene una lectura crítica que, inconscientemente, se filtra en estos versos, pero que, al develar la *huella*, que deja en evidencia, lo que, irónicamente, se aboga en las sociedades masculinas desde antes del siglo de Martí como lo ha dicho Pierre Bourdieu: “quitar” el derecho a dejar oír a los subalternos o carentes; es decir, el de “la palabra”, lo que los ha sumido en un silencio obligado, el acallado (Bourdieu 2000, 78).

Entonces, el desmedro de esta facultad, en sí, ensalza un deseo de “la simbología androcéntrica” (51), cuya violencia hacia los dominados o “feminizados” es minimizar su voz, *robar* sus argumentos y posponer sus intervenciones; es decir, ellos “realizan unas acciones discriminatorias, que excluyen a las mujeres [o secundarizados], sin ni siquiera planteárselo, de las posiciones de autoridad, reduciendo sus reivindicaciones a unos caprichos, merecedores de una palabra de apaciguamiento o de una palmadita en la mejilla” (79).

En consecuencia, en este poema, lo que prima es la persuasión por incidir en la constitución del *ethos* de la “mujer estrella”; por ello, el yo lírico recalca el apelativo de “niña” con el cual la describe y le suplica que no lamente ese “mutismo”, pero, irónicamente, ese deseo de ánimo, solo recalcan la falencia, pues, son con “las palabras” con las que los otros la hieren y son esas mismas las que necesita para defenderse: “ni llores las palabras que te digan / ni las palabras que te faltan llores.” (289)

Asimismo, para resarcir esa carencia, la voz poética, da importancia a sus ojos, que reflejan el “alma pura” de la joven y de su belleza; por ello, recalca lo de sus “dulces ojos”, que como reflejos del alma —como era la creencia de la época— dejan ver esa otra belleza, que no debe ser empañada por ningún “triste enojo”, donde pondera el poder visual.

Para ahondar en lo persuasivo ético, incluso, compara esa belleza con otras conocidas de otras mujeres con las cuales se había relacionado el garante lírico, donde también aparece inscrito su lugar de enunciación, el masculino conocedor de esencias femeninas como lo había explicitado en el capítulo primero.

En resumen, la voz poética resalta las dos cualidades asignadas para inscribir a la mujer del XIX, la belleza, la bondad y el silencio como lo había defendido cuando alababa

la fisonomía de “la mujer estrella” o cuando aconsejaba a una de sus conocidas, cuya configuración quedó explícita en el poema “Desde la cruz” (452).

Ahora, en un acto hiperbólico de sacrificio de la Amada, en otro poema, la voz poética le pide: “¡Dame tu voz!—, enérgico con ella / diré a los hombres el secreto vivo / de las ondas del alma; del altivo Sol paternal las voces del trabajo; / la colosal inmensa Analogía” (387). En este aparente reflejo de euforia de amor provenzal, se filtra aquello que era un hecho en la tradición del Medioevo y, posteriormente, estaba cuando la voz de la mujer se debilitaba ante la de un hombre (Jiménez 1999, 22). Afirmaciones que tienen el trasfondo social e ideológico que refleja una cosmovisión de sometimiento del objeto, como bien lo ha analizado Pierre Bourdieu. Irónicamente, estos pedidos los dedica a aquella amada María, que según sus biógrafos murió por amor, por la impotencia de tener la reciprocidad de la voz poética, que en otro poema de *Versos sencillos* se declara como el origen de ese trágico final.<sup>318</sup>

Asimismo, rastros de este deseo bíblico, en especial, asentado en la “Epístola de los Efesios”, está en la imagen de la mujer callada: “Eva, callada, deshoja,” (184). Entonces, el “acallar” al otro feminizado es una táctica política que filtra un deseo de sometimiento, que está tanto en la mujer estrella, la mujer con entrañas y la madre sacrificada. En sí, este silencio se relaciona con el deseo de las sociedades de dominación masculina por acallar intelectualmente al par femenino, cuyas voces o *gritos* no tienen reconocimiento, por eso esa represalia ante los levantamientos para conseguir el voto e intervenir en las ciencias, arte y lo político en ese siglo. Esa mudez social la he analizado en el acápite de la marcialidad, donde la optación martiana estuvo por aquellas mujeres calladas y de ojos tornados, que era lo deseado para aquellas que vivían en el *sur*.

### 2.3.3. La enfermedad

Asimismo, en la poética martiana hay la mención de otras anomalías (*no personas*), que en la época no eran consideradas dentro de la literatura como dignas de figurar, por lo tanto, su connotación aparecía, pero con una significación más idílica o estética, lo que los hacía, pero, en su forma real, ser rechazados o ignorados, ya que dentro de su sistema vigente eran parte de lo innumerable.

---

<sup>318</sup> Por amor y relación a la voz martiana murió Manuel Acuña y María Granados.

Por ejemplo, la calidad de enfermos solo tenía una comprensión irreal, donde era la característica anhelada para la mujer ideal, la cual debía estar en ese momento agónico, para convertirse en bella; pues, como lo dije en ese capítulo, acercaba a este sujeto a la muerte, donde se preludiaba la proximidad con lo sideral, el cielo que, por relación espacial, le concedía lo angelical. Asimismo, para los hombres esa enfermedad no era corpórea, sino que se cantaba a aquella emocional, que era producto del amor por la Amada ausente; esta fue explotada por muchos poetas que se figuraban en este estado para demostrar su “sacrificio” amoroso hiperbolizado, propagado en la poesía provenzal. Igualmente, este instante fue relacionado con los creadores poéticos, que asumieron para sí esta imagen, cuya herencia estaba en la visión romántica de la muerte y del pesimismo sobre la existencia, que hacía del cuerpo una cruz repudiada. En sí, era una necrofilia en la estética reinterpretada y reactualizada de fuentes disímiles y anacrónicas, que invadió la *poiesis* de algunas épocas. Incluso hoy ha resurgido con la línea neogótica, donde se reutilizan sus discursos misóginos (*pigmaliónicos*) y suicidas.

Así, tenemos muy pocos poemas donde se alude a la enfermedad real; pero la otra, sí tiene más alusiones, pero con esa significación impostada. Aquí, me detendré en esas menciones de estos sujetos y la simbología que les da la voz lírica, entonces leemos: “De enfermos no me digas / ni de moribundos: / sino de tanto bravo sin ejército, / sino de tanto muerto sin sepulcro!” (423).

En estos versos, la reacción del yo lírico es de rechazo, por una construcción idílica, donde lo “bravo” está en pertenecer a un “ejército”, es decir, de vivir para un fin heroico, por ello, lo de “muertos sin sepulcro”. Lo que nos devela cómo en el discurso persuasivo de los sistemas hegemónicos nunca se presenta la otra cara real de la guerra, donde los soldados quedan enfermos, heridos, inválidos o desfigurados: esa potencial fealdad que produce el rechazo psicológico y social (Henderson 2018, 112).

En otro ejemplo, es la realidad la que ocasiona que la mujer esté enferma, pues debe trabajar y eso la *afea*, por ello, en un verso siguiente el garante inserta una imagen idílica de una mujer egipcia sensual, con lo que rompe con este cuerpo real. Esa mujer obligada a laborar en las ciudades, es decir, en lo fabril, aparece abiertamente en la prosa. Sin embargo, leves rastros son factibles de encontrar en la creación del garante de la poesía, donde, incluso, hay menciones de niños, que son arrastrados a ese mundo mercantilista, que devora a los seres humanos con su modernidad (Camacho 2019; 2015).

Entonces leemos esa imagen: de “una *enfermiza* / *mujer*, de *fazenjuta* y *dedosgruesos*: / Otra que al dar al sol los *entumidos* / *miembros* en el taller, como una

*egipcia / voluptuosa y feliz, la saya burda / con las manos recoge, y canta, y danza:*” (120; énfasis añadido).<sup>319</sup> Si nos centramos en las caracterizaciones, estas aparentemente salen de la consigna del XIX, porque no ponderan la belleza. Sin embargo, si comparamos el cuerpo de la “mujer ideal”, donde se exacerbaba la necrofilia y este cuerpo, donde la verdadera enfermedad –“no persona” (Esposito 2012, 77)– y la muerte le aquejan, notamos otras de las contradicciones de la estética *logofalocéntrica*, donde en unos casos se alaba un cuerpo feo, porque se lo *exotiza* –desea– y este mismo en un plano real, se lo denigra y se pretende su aniquilación.<sup>320</sup>

En consecuencia, aquí queda *ad hoc* las aseveraciones de Ángel Rama, sobre las contradicciones de la ciudad letrada, donde se suplía lo idílico por lo real. Es ese filtro que se ponía el intelectual-observador para *hablar de la realidad sin la realidad*: “con la preocupación en el pueblo, pero sin el pueblo” como se decía en el lapso de Honorato de Balzac y que cité en el capítulo primero. En la época, esas contradicciones no solo eran la sinergia de eses siglo, sino que se filtraron-reactualizaron en la producción artística y literaria, y cuyas herencias, ahora, las conservamos naturalizadas (Schulman 2002). Contradicciones que este crítico la defendió en su análisis sobre la cosmovisión latinoamericana, pero que luego no la aplicó cuando leyó al héroe cubano, encasillándolo en una antimodernidad, un antiimperialismo y anticapitalismo, que luego la crítica siguió para silenciar las “duplicidades”<sup>321</sup> (Molloy 2014, pos. 1370) de una época y de la mayoría de autores, productos de ese tiempo que conjugaban lo moderno con referencias decadentistas en la literatura y el liberalismo en lo sociopolítico e ideológico (Camacho 2013a; Schulman 2002; González Pérez 1983; 1987) en pro de una idea más revolucionaria.

#### 2.3.4. La locura y el loco

Ahora, en cuanto a la percepción de la locura, en la poética martiana, esta aparece con su connotación estética y de insulto. Es la misma semiosis que se la ha edificado en el acervo occidental. Tengo que decir que no hay una figuración en una corporeidad, sino

---

<sup>319</sup>Ya había usado esta cita para referirme a los pobres.

<sup>320</sup>Este mismo caso fue discutido a través de la valoración hecha a la estatua de la Venus de Milo y la existencia de una mujer con las mismas condiciones físicas, donde esa estética violenta valoraba en el arte esa carencia, pero en la realidad se la repudiaba, negando así las individualidades existentes (Henderson 2018, 107).

<sup>321</sup> Ver aclaración semántica en la introducción.

que es utilizada en su forma metafórica. Recordemos que, para la época, el considerarlos como los otros, es decir, los enemigos que estaban en el borde, no les daba el derecho a ser partícipes de ningún proyecto de Nación. Su existencia era borrada. De ahí que su mención se suscriba a este recurso tropológico. Sin embargo, en este empleo es rastreable una cosmovisión, donde su lugar era el de *carente* o “antipersona” (Espósito 2012, 77; Derrida 1998).

Las dos comparaciones en las que se utilizaba –utiliza aún–, es para describir un estado de irracionalidad, que es sufrido por los sujetos. Este trance o afección tiene dos orígenes, uno relacionado con lo amatorio. Este estado era anhelado y repudiado, ya que expresaba el amor en su máxima expresión sufriente, pero también alejaba a los amantes de la cordura. Este mito está en la tradición griega, en la presencia de Cupido. El otro estado estaba asociado con un momento de pérdida de la lógica. Esto ocasionaba que el sujeto realice un acto fuera del acuerdo social, lo moral y ético; casi siempre porque su mente era obnubilada o porque en el sujeto primaban los instintos.

En el garante lírico o yo poético martiano es factible encontrar referencias a ambas. Así, con respecto a la locura por amor tenemos estos recortes: “Lleno el pecho jovial de un *amor loco*” (244). “A una amiga y señora / de contar le tengo un cuento: / hubo una vez *cierto loco* / que murió de lo que muero; / pues dio en querer, y en amores / ¡quien bien ama ya está muerto!” (401).

Estos versos pertenecen a sus primeras poesías, donde primaba el amor provenzal, entonces, hay un espacio para los ideales románticos y amorios (eros); por lo tanto, la voz poética loa y opta, algunas veces, por este estado. En cambio, en su madurez fue rechazado, pues, para los proyectos de Nación, lo sentimental-ocioso fue signo de lo femenino; cuestión que afeaba la virilidad. Así, cuando el amor que prima es el universal (ágape), lo irracional es suplido por una necesidad por infundir un espíritu heroico, de maestro o de guía –líder– en la clase dominante, que había exacerbado ese otro mundo idílico, que produjo al “joven ocioso” y no al salvador –héroe-guerrero–, como el garante poético martiano deseaba infundir en los lectores de su época.

Para referirse al segundo estado, el yo lírico lo utiliza como forma persuasiva-insulto para los escuchas. Es un sinónimo de “ciego”, cuya connotación de fuera de la razón buscaba incidir en la recuperación de la reflexión en los que se hubiesen alejado de ella: “*Mancha* el vicio al poeta, o la locura / de *amar lo vil*: [...]” (252; énfasis añadido). A la par, este acto se lo dice a sí mismo, para jugar con una forma de monólogo (anagnórisis): “Cuanto en mis horas de mayor *locura* / *la locura* de un Dios en mi

germina” (287). “[...] / mi cuerpo fugitivo por la sombra / como *quien loco y desolado huye*” (109).

Asimismo, hago mención de la feminización efectuada sobre este estado, que es similar recurso efectuado a otras abstracciones, así como lo analicé en el capítulo segundo. Sin embargo, a esta no le dedica una construcción detallada como para considerarla como una recurrencia que la incluya en ese acápite.

#### **2.4. Los extranjeros: los hispánicos, los europeos, los del norte**

La imagen del extranjero<sup>322</sup> como una figuración completa y desarrollada como un sujeto del enunciado y una escenografía recurrente no es explícita en los versos martianos. Pero eso no implica que no haya una preocupación por poner su existencia *terrorífica* como parte de los enemigos. Su alusión está presente como una abstracción que se mueve por el mundo lírico, ya como el vil o como el tirano, o aquel que se infiltra en los hombres buenos para hacerlos caer y convertirlos en parte de su séquito; por ello, la voz poética los lleva a la reflexión: “«Quieres en lecho extranjero / a tu patria, a tu mujer?»” (492). Como lo analicé en la imagen del tirano y de los traidores, este adopta las cualidades animales, porque su moral inhumana lo sucumbe.

Ahora, en la utilización directa de extranjero, lo hace como una adjetivación, donde la voz lírica vuelca toda una emoción de pesar asociada a la geografía y a la temperatura. Aquí, en esta *poiesis* la recurrencia está en la oposición frío / calor, donde la primera sensación es negativa<sup>323</sup> y la segunda, positiva. Esta última es característica de la tierra oriunda, entonces, en sus metáforas hay una ponderación de esta; además, porque representa a la naturaleza idílica, bucólica: del campo añorado en la percepción estética. En consecuencia, la naturaleza fría y nubosa procura la tristeza y la desazón en el escucha. Este recurso obedece a ese anhelo catártico que debe sentir el lector, donde lo amoroso-nostálgico está con aquello añorado.

La comparación de las dos geografías es una de las tácticas de pares empleadas por este yo lírico, para justamente, potenciar lo emotivo y lo persuasivo. Este contraste está desde sus primeras producciones, concretamente, en el poema dedicado a su madre: “Madre —el débil resplandor te baña” (277-9). Aquí, el país extranjero es España y su

---

<sup>322</sup> Solo una vez habla de su estado como extranjero: “¡Así se queda dormido / el que vive en tierra extraña!”, en el poema “Entre las flores del sueño” (417-8).

<sup>323</sup> Sobre este sentir hay una declaración filtrada en sus mismos versos del poema “Hierro” (249).



descripción juega con el opuesto —el espejo—, recalcado con el uso del adverbio “no” y la conjunción “ni”. Pero, luego, en la misma estrofa lo expresa con toda esa carga emotiva que da su estado anímico de exiliado —“proscrito”, en sus palabras—.

Entonces leemos: “¡Aquí no hay más que pavoroso duelo / en todo aquello que en mi patria ríe, / *negruzcas* *nubes* en el pardo cielo— / y en todas partes *el eterno hielo*, / sin un rayo de Sol con que te envié / la expresión inefable de mi anhelo!” (279). Igualmente, este sentir está en estos versos: “El pensamiento de morir. Del libro / huyen los ojos ya, buscando en lo alto / otro libro mayor: pero no quiero / ni *en tierra esclava reposar*, ni en esta / tierra en que no nací: la lluvia misma / *azote me parece*, y *extranjeros / sus árboles* me son: si, me conmueve / *mi horror al frío*: [...]” (249; énfasis añadido). Esta idea de desazón climática también se filtra en el poema dedicado “A Rosario Acuña”, donde lo proveniente de este lugar, aunque sean lauros, son descritos negativamente: “Allá, Rosario el alma se acongoja, / el cuerpo se entumece, / cubre la tierra helada la amarilla / veste que el árbol moribundo arroja; / en la noche invernal nunca amanece / [...] // Tú, apretada en el pecho del invierno / [...] ? / ¿Tú, presa en tierra fría, / [...]?” (380).

Con la idea de “frío” también es descrito el país del norte, recordemos el poema “A Isabel Aróstegui de Quesada”, donde las cubanas que formaban “el congreso de aves” sufrían de esa sensación: “Vivimos las pobres flores / cubanas, en *estos hielos* / de Nueva York cual sin vuelos / y sin voz los ruisseños.” (466). Esta desazón por las tierras extrañas” también se filtra en esta línea versal: “En estas *pálidas tierras*”, donde se ve como “muerto y aprisionado” (411).

A la par, esta delimitación geográfica se alude con la división norte / sur, que es más pródiga en los escritos en prosa; mas, en la poesía esta identificación territorial está en muy pocas ocasiones. Además, recordemos, que esta distribución fue más empleada en su producción de madurez, donde, su anhelo, por diferenciar a los estadounidenses y los latinoamericanos, se hizo parte de su discurso, cuyo fin tendió más a lo político. En la poesía, esa procedencia se filtra en la utilización de “rubios” y “águilas”, cuya simbología se transforma.

Así, en las primeras producciones no tenían una carga negativa; más bien, eran representaciones positivas y recurrentes; pues la primera estaba en el paradigma semántico de lo claro y áureo. Igualmente, el otro, cuya recurrencia semántica está en muchas líneas versales, por su grandiosidad visual y poderío, era el representante sumo de las aves (Schulman 1970). Sin embargo, luego, hay una variante que hace que la voz

poética *casi* desista de este animal para su metaforizar elevado y sideral: esto se debe, según mi criterio, a la relación con el país del norte, el cual tiene como parte de su emblema ese mismo símbolo. Aun, ocurre con el de “entrañas”, que en sus primeras poesías quedó como la parte ponderada para describir a la mujer anhelada por la voz poética, pero, posteriormente, adquirió un sentido “monstruoso”, cuando lo relacionó con los Estados Unidos, en la prosa, con ese doble sesgo que lo subyuga y lo hace repudiarlo (Rojas 2015, 674).<sup>324</sup>

Asimismo, quiero notar que la voz poética nunca utiliza el calificativo *extranjero* para describirse a sí mismo; a parte de “proscrito” no emplea exiliado; marcaciones que develan que se sentía un hombre universal, pero, en cambio, lo de prisionero del cuerpo y del sistema sí. Por eso, el vocablo extranjero es más adjetival.

En cuanto a la crítica hecha a los Estados Unidos, en la poesía, está centrado en dos poemas, donde no es explícito el nombre, pero da referencias que llevan a esa inducción. De este país hay algunos lugares mencionados, además, hay dos recurrencias de Nueva York, su determinante es más como “norte”. Estos poemas son: “Al extranjero” (218) y en “Amor de ciudad grande” (116). En estos dos textos, la intención negativa está en lo foráneo, al que cataloga con su simbología no deseada: traidor y productor de un actuar vampírico, que se conecta con lo animal sexualizado y lo animal depredador-monstruoso.

Aunque, el primero, por el título, parecería que se lo toma como sujeto del enunciado, no es así. En estos versos, los que son configurados son los traidores de la patria,<sup>325</sup> que hacen que la voz poética sucumba a la ira y a la impotencia, porque no puede hacerlos reflexionar sobre esas intenciones del “bárbaro extranjero”, que desean aprovecharse de la Patria, que aquí, vuelve a su presencia feminizada. Entonces, con ella dialoga y releva sus actos de servicio hasta la muerte y su diferencia con esos otros *feos* que “husmean” como animales para cometer actos viles como querer poner a la Patria “a los pies del extranjero”. Por ello, incluso, la escritura del garante lírico se ve afectada y no le sale sin ese sentir. Aun, porque a través de estos vuelve a recalcar su autoinscripción como aquel que sufre por ellos: “El crimen, / el crimen es al fin de mis hermanos” (218).

---

<sup>324</sup> Este autor tiene un análisis completo de esta metáfora. En ese contradiscurso de la época del XIX (2015, pos. 651 a pos. 674).

<sup>325</sup> Ahora, por su recurrencia en recalcar el *ethos* del traidor, este poema debería ejemplificar ese acápite, pero lo he incluido aquí, porque hay una carga emotiva en esa palabra.

En cuanto, al otro poema, “Amor de ciudad grande”, aquí, la alusión a los Estados Unidos, está en “grande”; en este también vierte toda su carga negativa hacia la idea de “ciudad”, que, irónicamente, representaba el progreso y la civilización que defendían los liberales para la conversión de los indios, negros y extranjeros no blancos en *ciudadanos*, he ahí la derivación nominativa. Para Jorge Camacho esta descripción “acelerada de la vida neoyorquina es una clara “crítica de la sociedad”, donde “la velocidad de la máquina son emblemas de la rápida degradación del individuo” (2006a, 20). Eso se evidencia en estas imágenes donde lo rastrero invade el ser de los seres humanos: “La vida de ciudad se come el ruido, / [...] / Echase en las casas la apretada / gente, como un cadáver en su nicho: / y con penoso paso por las calles / pardas, se arrastran hombres y mujeres / tal como sobre el fango los insectos, / secos, airados, pálidos, canijos.” (225)

Sin embargo, por esas contradicciones ya referidas por Ángel Rama ([1984] 2002) o “tensiones” en palabras de Camacho (2006a, 7, 11, 19), el lugar “real” con sus *fierezas* era descartado y remplazado por uno “ideal”, por ello, en ese poema la voz poética pondera las cuestiones de “antaño”. Es decir, las que son una tradición en las ciudades del sur, que, son una herencia española, ya que, el “amor hidalgo” y “provenzal” son europeos, que, en este caso, esta tradición se vuelve en lo rescatado. Es la misma tradición que en los poemas de su juventud representaban a la Corona y a la moral paterna que debía ser reemplazada o refutada. Como ya lo había analizado anteriormente, en el acápite de la exacerbación de la masculinidad, en estas ciudades se “estrujan” “frutas” y tanto la mujer como el hombre viven del amor del día; estas costumbres son las que afean a esos comportamientos del norte.

En los poemas, el sustantivo geográfico “norte” unido al sustantivo “mujeres”, forman un sintagma que toma una connotación negativa, pues alude a la *decadencia* moral, que por relación se asocia a los Estados Unidos, centro de la modernidad en la época, pero criticada por el garante martiano de madurez, que opta por valorar lo “testamentario” (Derrida 1998, 42) de las sociedades del Sur, en un deseo por restablecer la tradición occidental, en especial, en el comportamiento (*ethos*) de la división sexual y del trabajo. Igualmente ocurre con ciertas acotaciones realizadas en parte de su prosa, donde elige este sesgo, donde combina las dos geografías con las cargas negativas / positivas; norteamericano / español-latino: “pero en muchas ventanas se ve gente; *astutas* caras de *mujeres* del Norte se asoman a balcones florentinos, a alfeizares morunos, a *arcadasrománticas*” (Martí 2012, 183; énfasis añadido). “En *rubios* caldos y en fragantes pomos, / entre mancebas del *astuto Norte*,” (96; énfasis añadido). Según Rafael Rojas, en

Martí había una “tensión”, por ello, su alusión a las “entrañas”, tanto como reactualizaciones de la metáfora religiosa de Jonás, la de los textos de *Leviatán* y *Moby Dick* (2015, pos. 338).

Este sesgo por describir a los Estados Unidos como un centro de afeamiento de los seres humanos, se lo puede leer en algunas crónicas, donde emplea el deíctico para diferenciar lo racial y cultural.

*Aquí* los hombres se embisten como toros, apuestan a la fuerza de su testuz, se muerden y se desgarran en la pelea, y van cubiertos de sangre, despobladas las encías, magulladas las frentes, descarnados los nudos de las manos, bamboleando y cayendo, a recibir entre la turba que vocea y echa al aire los sombreros, y se abalanza a su tomo, y les aclama, el saco de moneda que acaban de ganar en el combate. En tanto el competidor, rotas las vértebras, yace exánime en brazos de sus guardas, y *manos de mujer* tejen ramos de flores que van a perfumar la alcoba concurrida de los *ruines rufianes*. (2012, 127-8; énfasis añadido)

En ese mismo sesgo negativo para referirse a los del norte, hay algunas veces un cruce con el discurso de las fisonomías, que tanto preocupó a los estudiosos y científicos en ese tiempo, pues con ellas daban explicaciones morales que no solo procuraban una clasificación sino que ponderaban una “xenofobia”, pues, [e]n una buena parte de los escritos de Martí de este periodo, las etnicidades europeas (lo que podríamos llamar ‘European whiteness’, la racialidad blanca europea), se presentan como *estéticamente feas*” (Lugo-Ortiz 2010, 252; énfasis añadido). Aquí recurre a impresiones fisiológicas de una deformación humana, perversiones de la naturaleza cuyos cuerpos llevan en sus superficies la marca de una deficiencia racional y moral.

Este mismo recurso algunas veces se mezcla en la percepción martiana, en especial, cuando debe construir a esos feos o “enemigos” (Derrida 1998, 50), ya sea de nación o de los ideales democráticos, lo que le hace caer en “conclusiones”, donde no prevé “las implicaciones” (Lugo-Ortiz 2010, 254). Según esta autora, estas descripciones negativas recaen en los anarquistas (irlandeses), que son descritos de dos maneras contradictorias: con “una intensísima y xenofóbica animalización” y, en otra crónica, como salvadores, donde predomina lo áureo (Morán 2007, 18). Para acentuar este sentido también hay una mención de su territorialidad, es decir, la escenografía relacionada con los comportamientos y la esencia de los seres humanos y las figuraciones tropológicas: “de sus hogares y centros de reunión. Son “túneles oscuros”, “cavernas subterráneas”. Como ratas, hacen su trabajo en escondrijos, lejos de la luz del sol, en espacios que no son sólo simbólicamente “el otro de la razón ilustrada” sino también lo opuesto de la esfera pública democrática” (252).

En resumen, esta crítica sobre la modernidad está en desacuerdo con algunos de los pensadores de la época sobre las costumbres liberales, que se estaban filtrando en las sociedades latinoamericanas, en especial, con las distribuciones sexuales, que traían consigo una proliferación de un temperamento superfluo. Así, el doble discurso sobre las inmigraciones, en el XIX, enfrentaba la idea de “blanqueamiento” y “repoblación” contra las costumbres licenciosas importadas de los centros de poder como Francia e Inglaterra, incluso, de Italia.

Según, Jorge Camacho, este temor y desagrado por las costumbres extranjeras del lujo y el gasto excesivo en banalidades y deseos carnales son atacados en el poema “El buen Pedro”, donde prevalece el deseo por un *ethos* viril que no estaba con la cultura venida de Europa ni de las metrópolis, que no miraban lo de adentro. El problema radicaba en que se copiaba los comportamientos negativos de ultramar, donde se solapaban vicios, que se contraponían a la emulación del carácter republicano (Camacho 2015, 124).

En consecuencia, este mismo temor se trasluce en la utilización martiana de ciertos afeminamientos que reflejaban los hombres y que los menciona tanto en la prosa como en los versos, cuestión que ya lo analicé en un acápite anterior. Sin embargo, aquí, quiero denotar a quiénes los considera como los culpables de ese devenir en “joven ocioso” o “criollo exótico”, como lo configura al interlocutor de El buen Pedro”, poema donde alude al “vampirismo colonial” (Camacho 2015, 125). En la configuración de Pedro, citada anteriormente, el narrador omnisciente filtra este resquemor sobre lo extranjero (volvamos a leerlo): “Sólo Ana, de cuantas jóvenes había conocido a su vuelta de *las malas tierras de afuera*, le había inspirado” (1978, 122).

Entonces, este sentir negativo hacia las costumbres extranjeras, primero, las europeas y, luego, las estadounidenses fue una recurrencia en sus escritos de madurez (recordemos las figuraciones que hace en el poema “A Rosario Acuña”); puesto que descubría en ellos una *decadencia* que no quiso, a ese respecto, *emular*, como lo ha resaltado el estudioso Jorge Camacho (2006a, 2001-2002). Tampoco, le eran loables, en su producción de madurez, las referencias de Francia, por eso, hay pequeñas críticas negativas hacia lo procedente o simbólico de este lugar, entonces, emplea “champaña” o “Bonaparte”; ya que

el hombre afrancesado fue, de forma paralela al español, convertido en un arquetipo, en un tópico que personificaba, por oposición al primero, los vicios que habían empezado a corromper, supuestamente, los cimientos de la masculinidad y de los valores asociados a la identidad española, asentando el nacimiento del estereotipo del petimetre como una transgresión del propio ser nacional. (Molina 2013, 374)

Aunque, antagónicamente, en otras partes de su obra defiende el conocimiento y el avance europeos y lo de la ilustración y la función del poeta, que se propugnó desde Francia,<sup>326</sup> como saber universal humano, así lo expresa en una de las cartas a María Mantilla, donde le aconseja enseñar la historia (Hernández Pardo 2000, 75); pero si ponemos atención en las lecturas sugeridas todas estas corresponden a ese saber extranjero.<sup>327</sup> Aun, en estas determinaciones no pudo apartarse de la división de género, pues recicló muchos de los planteamientos de esa tradición, pues en su inconsciente estaban cimentadas. Sin embargo, escritores actuales (Héctor Hernández Pardo, 2000 o Miguel Batista y Mario Pupo...) no ven estas filtraciones y propugnan una supuesta actualidad del pensamiento –“luz”– del XIX, digna de emular, en especial, fundamentándose en esta voz de autoridad, sin reconocer aquello que queda anacrónico para el siglo XXI, concretamente, en la educación bajo los lineamientos de la división sexual y del trabajo.

En conclusión, en este capítulo, he revisado las contradicciones que existió en el XIX sobre la imagen de los *feos*. En este grupo estaban incluidos todos los no deseados

---

<sup>326</sup> “Para Martí, Europa carece de encantos y los hombres que se han embellecido con sus adornos han vendido su masculinidad convirtiéndose en debilitados habitantes de «la patria que los nutre» (*ibid.*: 294). En lugar de estos pensadores y políticos castrados se requiere un «hombre natural» viril que abrace sus raíces y quiera crear una ideología procedente de los rasgos particulares de la tierra americana, su gente y su historia. Es interesante, sin embargo, el hecho de que Martí rechace sus ideas, pero no su estilo literario. El legado de su escritura, potente y afectiva, como único instrumento para combatir la violencia y el error, aflora en Martí, cuya prosa apasionada demuestra su deuda para con ellos.” (Jagoe en Peluffo en Sánchez Prado 2010, 121) Aunque, no estoy de acuerdo con que el hombre natural era para la voz martiana de la prosa el que debía gobernar, sino que se refería a los asimilados, que respetaban a la inteligencia superior de un criollo, que cumpla con conocer lo de afuera y lo de adentro para gobernar y guiar. Es decir, el líder que se generó y que hoy están en los gobiernos.

<sup>327</sup> Lo que me abre una interrogante, si en esa época algunos escritores propugnaron que se enseñe los saberes autóctonos, es decir, el de los indígenas, ¿a cuáles se referían? Porque se les quitó sus tierras, sus costumbres y su cosmovisión (armonía de la vida), con el argumento de que eran no civilizadas, atrasadas, infantiles, primitivas. Para explotarlas y convertirlas en basura. Proceso degenerativo que lo seguimos realizando en nuestras culturas cibernéticas y posliberales.

Asimismo, si se decía que la educación debía ser enfocada en la producción de la tierra, por qué la clase aristocrática y criolla no optó por ser campesina, sino que se intentó asimilarlos, pero a la clase letrada. Si en su tiempo se defendía la heterogeneidad de España, por sus estados nacionales, por qué en cambio se defendía homogenizar el continente americano con una sola identidad. Estos implican dos cosas, el eliminar las diferentes culturas existentes y, a su vez, imponer una cultura, que irónicamente es foránea. Al igual, cuando la mujer se le pide que sea el sexo débil o el complemento, dónde está su carácter de persona libre e independiente y participativa. Entonces, cuando se afirma que la filosofía martiana es actual, hay que deconstruir aquello que era válido para los sistemas del XIX. Si no entonces estamos reintroduciendo y validando el sistema del XIX en el XXI, entonces, ¿dónde se quedan las luchas por lo multiétnico, diverso y la diferencia?

para una comunidad fraterna. Sin embargo, en esta determinación se recurría a categorías raciales, socioculturales, sexuales y físicas (etnia o anomalía). Como parte de mi investigación, esta última es la más incidental porque excluye a un grupo de seres humanos con una intención de demostrar un poder y de reactualizar un sistema, donde hay un centro naturalizado como el dueño de todos los poderes: saber, mirar, hablar, pensar, querer. Este es el divulgado a través de una dominación masculina y un sistema simbólico violento (Bourdieu 2000). Es una refracción de una estructura *logofalocéntrica*, que ha generado una verdad como inmutable e incuestionable, al punto que se la cree como la única y la proba para regir los *ethos* de los individuos, que luchan por sobrevivir en desigualdad de condiciones: argumento especificado por Jacques Derrida (1967; 1998), cuya metodología ha sido el hilo conductor de mi análisis.

En estos sistemas vigentes, el recurso de la infantilización, feminización, animalización, son parte de un recurso por desvalorar a los considerados como en el borde o fuera de la comunidad. Asimismo, la idea de *fraternidad*, *amistad*, *familia*, asimilación, complementariedad y perfeccionamiento han sido los respaldos para un apoyo ideológico, que constituye esa comunidad, donde el argumento de *pater familias* y del *héroe* son los símbolos para respaldar una dicotomía excluyente. Es decir, en esta división los considerados como los otros no entran ni participan; son negados o sumidos en una subalternidad, que se justifica con la asimilación a la “presencia” o la “inteligencia superior”. No se considera que es su diferencia e identidad la que detona la existencia de esos otros en una red de significación y cooperación.





## Conclusión

En este trabajo investigativo, mi interés se centró en algunos rasgos de la cosmovisión del siglo XIX, lapso cuando el interés por inscribir un ser, identidad o *ethos* latinoamericano fue la preocupación de quienes estaban cerca del poder: letrados, intelectuales o políticos; cuyas propuestas son factibles de analizarlas en las imágenes creadas en los personajes y en las voces poéticas o en los sujetos del enunciado. Asimismo, escogí el género lírico, porque cuando leemos los versos de cualquier poeta, no solo reconocemos el trabajo artístico y la estética sobre la lengua que, como *experiencia* de un *ser* en el código, se eternizan en el acto escritural; sino que además se filtran construcciones de un tiempo y una época, es decir, una *cosmovisión*, cuya vigencia fue ponderada en ese momento de la enunciación y quedan eternizadas en esa producción, listas para activarse en el acto de la lectura, que en forma de *testamento* proponen un *quizás*.

Ahora, al detenernos en la creación de las imágenes no podemos negar su derivación del cuerpo ni de un sistema simbólico imperante. Al ser parte del primero, nos recuerda el mundo material o sensorial, que es transformado por la *estesis* y, gracias a una de las puertas, que ha sido la más creíble, el ojo, llega a la cognición humana en forma abstracta, pero no puede deslindarse de aquello que lo genera como referente concreto. Es a partir de este y con este que se crea ese otro.

En cuanto al conocimiento este se amalgama en un sistema ordenado con unas reglas y relaciones; lo que hemos denominado mundo simbólico. En este se refractan elecciones y deseos, dominados por un sistema ideológico –creencias–, empleados en las prácticas discursivas, en sí, la lengua. Por su incidencia buscan universalizarse, por ello aparentan una *presencia* inmutable, que, al ser heredadas, se *naturalizan* y cimientan; mas, pueden ser mutables, si los usuarios le insertan reformas para evaluar y discutir lo establecido como natural o canónico.

Entonces, cada autor refleja en estas construcciones ficcionales o de papel, aquello añorado para los cuerpos, lo idealizado o estético. Al detenerme en estas imágenes, por lo tanto, pude descubrir que había filtraciones de recurrencias que abogaban por estos deseos, en especial, en la elección de ciertos símbolos, tropos recreados y escenografías, donde no es extraño rastrear estereotipos e imaginarios *naturalizados* como innatos, verdaderos y preferibles. Estos, según lo ha deconstruido Jacques Derrida, obedecen a una estructura *binaria* donde hay una presencia que ejerce de *centro* y *verdad*, mientras

el resto o los demás son considerados como objetos, complementos, dependientes, subalternos o vicarios. Esto replica divisiones de labores y sexuales, puesto que el sistema ideológico o simbólico dicotómico defiende la sexualidad y la división del trabajo; lo que también recae en la representación por haber ponderado la determinación biológica del cuerpo como entidad material.

Así, al denotar esa dependencia de lo *natural*, se soslaya que lo reconocido de ese modo es otra construcción simbólica, pues se elimina ciertos aspectos de esa misma naturaleza que no convenían a su sentido aprendido dentro de esa estructura. Es decir, se vuelve a emplear la selección de generalizaciones como las únicas válidas de ese todo (metonimias). Frente a la meta considerada desde ese centro, el mundo imaginado divide a esos otros como enemigos y a los asimilables como amigos, ya que copian a la presencia para homogenizarse a su esencia. Esa es la ley que se esconde en la creencia de la *comunidad*, por lo tanto, en lo que luego ha regido los demás organismos e instituciones dependientes: la democratización y los sistemas liberales, capitalistas o comunistas, que según Jacques Derrida son la herencia de los *antiguos amigos* de los anhelos democráticos.

Esta forma de expresión, cuyos rasgos obedecen a una idealización de los cuerpos humanos, no como entidades materiales, sino proyecciones trascendentales, es lo que he llamado *estética logofalocéntrica*, cuya táctica es la *violencia*. Esta está desde la creación de las *cosmogonías* y las *sociedades* antiguas; un ejemplo es la *Cabilia*, aludida por Pierre Bourdieu que hacía un parangón entre la naturaleza y las sociedades, reconstruyendo una división de *dominación masculina* para elaborar todas sus instituciones y discursos, en pro de una comunidad de *iguales*, donde la verdad regente es la de los creadores o defensores de esa asociación *fraterna* y *masculina*, según lo define Jacques Derrida y Roberto Espósito.

Así, esta cosmovisión venida de Europa en la Conquista hizo uso de este sistema ideológico imperante para constituir lo que se validó en el Nuevo continente; es decir impartió y repartió un canon para la expresión artística con la palabra y con los materiales percibles, ya en la pintura o en la escultura: es lo que Ángel Rama ha denominado la *ciudad letrada*, *ciudad escrituraria* y la *ciudad modernizada*. Esto contribuyó a edificar el ser latinoamericano promulgado para los años subsiguientes, mas, siempre desde una visión criolla y eurocéntrica, en desmedro de lo existente en América, como dice Jorge Camacho, tachado de atrasado, infantil, primitivo: presto para ser asimilado con una educación “superior”.

En esta búsqueda de la *americanización*, los artistas de las letras, luego llamados intelectuales y escritores, tuvieron propuestas reticentes de independización cultural, pero al emplear la lengua y la escritura, heredera del Viejo continente, replicaron los marcos simbólicos eurocéntricos. Sin embargo, esporádicos intentos por insertar nombres oriundos se dieron en la *ciudad escritural*; mas, hay que determinar que estos rescates pasaban por un filtro cultural que los traducía a la lengua del conquistador y, muchas veces, perdían su sentido e interpretación propios. Es lo que se reconoció como parte de lo *otro* mezclado, pero, no guardaban esa originalidad, pues, eran traspasados a otro marco simbólico.

Estas variaciones son las empleadas para comprender lo amerindio y, supuestamente, se las trató de insertar en la cultura de América en los proyectos de Nación, que en el XIX proliferaron, tanto desde las letras como desde lo político. Este deseo por cambiar una dependencia de súbdito a una de ciudadano, con *libertades* que podían definir el ser latinoamericano y su lengua, donde supuestamente, se escuchaba la hibridez de cada cultura y región, poco a poco, fue suplida por el proyecto de *homogenización y fraternidad*, que ya se había ideado en la Independencia, pues esa era la única manera de consolidar la *ciudadanía*: erradicación de la heterogeneidad. El camino en esa narrativa era la *educación*, que irónicamente venía de los centros de poder, que además contribuían con el modelo económico y social. Es decir, la democratización volvía al mismo tipo de relación hegemónica de las capas de los individuos dentro del sistema, donde una aparente libertad daba a los ciudadanos una idealización de progreso y modernidad en la nación; pero solo con un cambio de palabras, para una dependencia y explotación.

En este sistema, las clases asimiladas (indígenas, negras, extranjeras no blancas) eran insertadas en la masa laboral que no accedían al marco de las decisiones, sino que continuaban produciendo para una minoría criolla, que se mantenía en el dominio, usando la *inteligencia superior* para convencerlos de seguir con ese mismo puesto, donde el *trabajo* y la *explotación* de la naturaleza, lo *afeminaban* y *aniñaban*, quitándole cualquier derecho a salir de ese puesto *subalterno* y telúrico. Mientras, la minoría *aristocrática* por sangre o conocimiento buscaba acercarse más a lo sideral e idealizado, planeado solo para su clase, raza y género. Entonces, para sí, estaba la práctica de los derechos y el deseo de *blanqueamiento*, el trabajo intelectual y de liderazgo, así como el gasto excesivo y el *ocio*.

En consecuencia, en América Latina, esta contradicción entre lo real y lo idealizado; entre la clase trabajadora y la criolla; entre lo decadente en los tropos literarios

y lo moderno en lo versal; entre lo tradicional e industrializado en lo socioeconómico; entre lo frágil y lo viril en lo comportamental; entre lo excluyente y asimilado en lo cultural... proliferó en el siglo XIX. Entonces, lo característico del Modernismo fue lo anacrónico, plasmado en sus voces y en sus producciones como ha certificado Aníbal González Pérez, Ivan Schulman, Sylvia Molloy, Emilio Bejel... Es esa herencia barroca que persiste y subsiste en los tiempos latinoamericanos, que obliga a esta coexistencia paradójica de realidades en varios campos. Es la *canibalia* que ha quedado como sino en el imaginario del ser latinoamericano, que devora y es devorado, argumento defendido por Juan Carlos Jáuregui.

Ahora, al aplicar una metodología de análisis deconstructivo, este ejercicio de segmentación y selección hecho a este tiempo, el Modernismo, nos devela la existencia de una convención, donde hoy denotamos *huellas* que demuestran esos ocultamientos detrás de las imposiciones dominantes, que negaban o daban primacía a los considerados como centros. Lo que ha creado desigualdades y han fundamentado diferencias que han ido acorde con formas discursivas características, propias de determinadas culturas e ideologías hegemónicas.

En sí, este proyecto de parricidio de lo europeo no se dio, más bien, se lo *regeneró* con otras palabras y con una réplica de presupuestos más antiguos; es decir, se recurrió a la raíz de la cultura occidental –lo greco-romano y provenzal– lo que replicó muchas contradicciones, que *naturalizadas* en el discurso cultural y latinoamericano como lo propio y nuevo, perduran en nuestras realidades, al punto de no sentirse sus paradojas y dobles discursos. Así, estas *duplicidades* o contradicciones en palabras de algunos estudiosos como Sylvia Molloy, Ivan Schulman, Francisco Morán o Jorge Camacho las encontramos en los presupuestos defendidos, que aparentemente rompían con lo anterior, pero, reiteraban lo mismo, que se nos ha legado y subsisten en muchas de nuestras producciones, por ejemplo:

- Había un valor mayor dado al intelectual (artista y educado) como voz de autoridad que al obrero (educación realista), al pobre, al campesino; incluso, existía un miedo hacia las multitudes y la gente.
- Había un predominio de un sujeto de la enunciación desde un espacio elevado determinado que subsumía y silenciaba a las otras *carencias*; lo que les quitaba su existencia, pues las asimilaba a la suya.

- Había una defensa de las formas culturales occidentales de procedencia eurocéntrica (razón) sobre otras que eran clasificadas como inferiores y sin valor (amerindias, míticas, naturales o salvajes).

- Había una defensa de una hermandad, que ponía a una raza como modelo social, ideológico y humano, en desmedro de la diversidad y el respeto de las individualidades.

- Había una preeminencia del hombre sobre la mujer, que era considerada como un *suplemento*, por lo cual se la divinizaba para conservarla en un espacio, la casa y con una obligación, la maternidad, sin derecho a cambio o que se acercara a lo intelectual.

- Había una defensa de lo andrógino, pero cuando se pensaba en la presencia como centro, como “ser superior” o la síntesis del ser escindido, el uno; mas, a la vez, había un encono por lo afeminado, que se filtraba en el dandy, petrimetre o el “criollo exótico” que hacía del guerrero el único ser apto; entonces, se defendía la masculinidad hegemónica, lo diferente era marginado o tachado de feo.

- Había un silenciamiento u ocultamiento de los otros no “bellos”: enfermos, discapacitados, feos, proscritos, delincuentes, etc., en pro de una comunidad con seres bellos, buenos y perfectos.

- Había una evasión de la participación de los ancianos en pro del imperio de los niños y jóvenes como los hacedores del *porvenir* (pensamiento mesiánico).

- Había una defensa de lo *naturalidealizado*, pero no de la naturaleza como un ser vivo; presupuesto sustancial en las culturas amerindias; entonces, esta era vista como objeto de explotación e industrialización.

Entonces, al reflexionar sobre la representación de los sujetos u objetos como relativos a imágenes impuestas, necesitamos reconocer su dependencia a determinado discurso, ya que, en estos, desarrollan sus prácticas para mantenerse vigentes en un tiempo-espacio. Según mi investigación, estas configuraciones dadas a las imágenes y deseadas para los cuerpos reestructuraron esa época de contradicciones. Estas disyuntivas se filtran en las voces de los escritores del XIX, por lo tanto, en sus Proyectos de nación. Estos al ser ideados como un mundo utópico creaban una narrativa –aquella del *poder binario* y de *dominación masculina*–, donde había un sujeto-presencia, impuesto en función de garante, es decir, investido de un *ethos*, que generaba una verdad, su *verdad*, para ser replicada en los otros, que funcionarían de objetos *carentes –significantes*– (los deseados, espejos), los ayudantes (amigos, hermanos, que colaboraban o reflejaban lo anhelado por el garante) y los enemigos (oponentes que estaban en el borde o fuera de

este y constituían a los otros, necesarios para el enfrentamiento y la consecución de la victoria, el porvenir: la *tierra prometida*). Esta relación repetía el deseo *logocéntrico*, que primaba en esas sociedades desde la idealización social, como lo había aludido en párrafos iniciales de esta parte.

Por ello, la consolidación de esa narrativa debía ser *ideada* bajo un vínculo relacional donde todo estaba para corroborar esa escenografía. Entonces, esta fue la cosmovisión que los creadores del XIX, inconscientemente, pusieron en funcionamiento en el Modernismo latinoamericano y es el legado que actualmente podemos analizar imbricado en las imágenes del cuerpo vigente en la mayoría de las prácticas discursivas hasta hoy. Estas las he rastreado en símbolos, tropos, usos heredados y presupuestos defendidos o convertidos en lo que Pierre Bourdieu denomina los *mitos eruditos*. A partir de este trabajo, *resquebrajo* lo que en el siglo analizado tenía como verdadero y encomiable, así como algunas de las luchas que aparecieron por parte de diferentes grupos de la misma clase criolla, que buscaban una consolidación de una sociedad donde los otros o innombrables eran tratados de insertar –asimilar– o excluir de las historias nacionales.

Ahora, cuando vemos ese lapso y ponderamos sus presupuestos como dignos de poner en *vigencia* a través de alguna voz o un sujeto de autoridad, es necesario evaluar qué de ese contexto anterior no provoque un contradiscurso con el actual. Pues, gracias al ardid de lo *mitificado* o *eternizado*, el sistema subsiste sin refutación. Su *naturalización* devenida en innata o esencia crea puntos indiscutibles, cuya *binariedad* las hace regentes e incuestionables. Por consiguiente, es indispensable interpretar esos presupuestos que aparentemente no tienen *discusión*, porque allí se esconden puntos de *desequilibrio*. Un trabajo de este tipo no enjuicia ni condena el pasado, pues ya están vigente sus resultados, solo muestra las *huellas* de esos mundos fijos para que lo testamentario se evalúe en los políticos e ideólogos actuales; ya que un /a lector /a crítico /a del XXI requiere considerar la existencia de filtraciones que repliquen y reproduzcan imaginarios que caigan en lo xenofóbico, sexista, discriminatorio y homogenizante, lo cual contrastaría con las luchas contemporáneas de cambios.

Por ello, es loable la relectura del siglo XIX, sus escritos y escritores, su *estética logocéntrica*, ya que generaron un cuestionamiento sobre la existencia y el ser americano, en busca de *su* cuerpo y *su* voz, donde al *tratar* de insertar lo mestizo protagonizaron la *posibilidad* de un “otro”, que, *discutiría* contra los presupuestos *eurocéntricos*; sin

embargo, ese *proyecto* no dejó inconscientemente de depender en parte del padre o del abuelo, como lo había mencionado.

Para mi acercamiento a este siglo, recalco, he tomado la poética de un autor, del cual, en cada época, la crítica ha abogado por su *vigencia* indiscutible. Entonces, esta *mitificación* y conversión en voz de autoridad-textual mereció una lectura deconstructiva para reconocer su diálogo o discusión con los presupuestos del XIX, puesto que al considerar su pensamiento como fijo e inmutable se podría caer en anacronismos y paradojas, las cuales fueron una constante en ese lapso cuando este yo lírico creó.

Para tal razón, escogí como corpus la poesía martiana que consta de cuatro poemarios: *Ismaelillo*, *Versos sencillos*, “Versos libres”, “Flores del destierro”, “Polvo de alas de mariposa”. Debo anotar que el primero, en comparación con los otros, –y el único publicado en vida del autor, 1882– ha tenido numerosos acercamientos críticos bajo diferentes perspectivas que van desde considerarlo el texto inaugural del modernismo o donde se reflejan los deseos fundacionales mesiánicos del autor hasta descubrir en este, el apoyo por las relaciones *homoeróticas*, en palabras de Emilio Bejel y Jorge Camacho. Es decir, aquellas que optan por la proliferación de los amigos y los iguales, para incidir en las sociedades nuevas, donde se excluye lo femenino; incluso, se lo devora bajo un velado deseo de androginia, filtrada en las comparaciones con las flores, con lo sentimental, con lo cerrado del hogar, con lo angelical...

Los otros poemarios fueron clasificados en un índice provisional por José Martí y fueron dados a su albacea literario, Gonzalo de Quesada y Aróstegui e, incluso, aquel hizo un prólogo justificativo de su existencia. Asimismo, en ediciones posteriores se ha hecho un trabajo de recopilación, bajo el título de poesía dispersa, donde constan poemas aparecidos en algunos diarios, crónicas, cuadernos de apuntes, en la *Edad de Oro* y, aun, algunos textos incompletos.

Mi acercamiento propuesto consideró, en sí, toda la producción lírica de este autor –uno de los aportes de mi trabajo–, aun, bajo una conjetura y una metodología. A la par, por mi línea crítica, me adjunté a los estudios que leen en la producción y en la voz textual creada por José Martí fisuras, resquicios y contradicciones, detalles que según el canon edificado para este autor han dejado de lado, por un deseo político de emular su imagen pública y única, la revolucionaria, sin develar evidencias de vacilaciones y cambios en sus textos, como reflejo de su tiempo-espacio. Lo que demuestra una cosmovisión e ideología no alejada de una visión ilustrada-liberal-fraterana-capitalista, que se nos desea imponer siglo a siglo.

En consecuencia, con esta relectura de la poesía del autor José Martí, bajo este tema, he analizado la estructuración simbólica de sus imágenes tanto de sí como de los *demás* que aparecen en su mundo ideado, que, en sí, entran en una proyección del ser latinoamericano para el futuro (*teleiopoético* en Derrida 1998, 50); lo que incluiría a este género dentro de los textos fundacionales. Por esa razón, hay en este una relación con el mundo simbólico vigente de la época y fue factible interpretar las filtraciones de *naturalizaciones* o *eternizaciones*. Entonces, al volver a su obra e imagen creada, no solo se devela un siglo relevante para Latinoamérica, sino que nos permite reflexionar sobre el presente actual y futuro, donde los cambios parten de las evaluaciones, más no de las condenas; pues es indiscutible su legado intelectual, ideológico y político, por ello, su figura ha devenido en canónica; lo que aumentó mi curiosidad por analizar e interpretar la incidencia del marco simbólico del XIX en parte de su pensamiento y en la edificación de su imagen textual en un género de sus escritos, bajo la intención interpretativa.

Por consiguiente, en este corpus escogido, he encontrado tres posibles problemas interrelacionados y que suscitaron la investigación presente.

- La optación por una voz enunciativa de poder y creíble (masculina e intelectual), que inscribe una determinada representación para sí y para los demás como formas de comportamiento (*ethos*), no lejanos del proyecto de nación propios del siglo XIX.
- La reutilización de símbolos y tópicos eurocéntricos medievales –época provenzal– para crear las representaciones de la mujer y de los *feos*, que eran los *demás* no incluidos ni en el proyecto de nación –identidad latinoamericana– ni en las artes: los ciegos, los homosexuales, los presos, criminales, los indígenas –los indios como se los denominaba–, los negros, los anormales (discapacitados, enfermos o locos).
- La insipiente relectura de este clásico y el empleo, por parte de los gobiernos y académicos, de la imagen de José Martí como voz de autoridad persuasiva, ha minimizado estas herencias excluyentes –sexistas, xenofóbicas, discriminatorias–, pero están presentes en sus discursos, pues eran propias del pensamiento del XIX, que de forma constante y velada se siguen repitiendo –naturalizando–, en especial, en las representaciones sobre la mujer y los feos. Lo que crea unas paradojas para los proyectos del XXI, donde aún se aceptan y defienden, sin evaluación las representaciones del XIX, que quedan anacrónicas, frente a las reivindicaciones y luchas logradas por algunos de esos grupos excluidos.



Por lo tanto, en mi trabajo investigativo, me interesó esta voz construida textual Caridad Atencio, Jorge Camacho, Rafael Rojas, Emilio Bejel, Ottmar Ette... –diferente a la persona biológica, aunque algunos estudiosos la consolidan como Jorge Mañach, Sylvia Molloy, Héctor Hernández Pardo, Antonio Núñez, Ángel Rama, Rolando Bellido, Cintio Vitier, Néstor Carbonell, Rubén Darío...–, que como producto de un tiempo-espacio, manejó inconscientemente un discurso defendido por el poder; pero que en contadas ocasiones trató de refutarlo.

Así, dentro de la poesía, la voz escuchada corresponde a un garante lírico, que he denominado martiano por ser un doble del creador. Como hijo de un marco simbólico –cosmovisión– replicó las herencias del real y, también, proyectó un deseo, un querer y un saber para el idealizado, que lo relacioné con un anhelo fundacional. Según, mi análisis, en esta voz, lo principal fue generar una autoconfiguración textual, creíble y de modelo, donde recurrió al recurso mesiánico, hagiográfico y heroico, igual que estéticamente se propugnaba para el fundador de un sistema en ese tiempo.

Para ello, se inscribió un comportamiento (*ethos*) y un cuerpo; así dentro de su poesía se envistió con los roles que le permitía su estatus, género y raza, entonces, fungió de garante, que lo he diferenciado según el ámbito de aparición: el privado y el público. Dentro del primero, su inscripción tomó el papel de hijo, padre, amante, galante y esposo; bajo este rol cumplió con lo establecido en su momento dado, asimismo, filtró algunas variantes o discusiones sobre lo establecido en su lapso, como el refutar la figura paterna próxima para rescatar la de los próceres y héroes de la antigüedad, en una reactualización del *pater familias* o padre *republicano* como lo propugno en mi interpretación, ya que las culturas que defienden la *presencia*, así como las logias o agrupaciones masculinas (masónicas), reactualizan esta herencia griega, tradición de los *amigos del pasado* (Derrida 1998). Aquí, su función fue abogar por una nueva sociedad, donde el hijo –masculino– se convertiría en el líder del porvenir y se dejaba de lado la intervención materna, por una pedagogía en la cual el hombre heroico cimentaba la moral en ese hijo criollo, con su permanencia en los espacios familiares y en los primeros años de los vástagos.

Luego, se presentó como un promotor del amor, el cual lo experimentó en diferentes relaciones con los otros (objetos o amigos). En función de amante, el sentimiento defendido era aquel idílico que imbricaba, primero, la tradición provenzal, donde el hombre tomaba el papel de un servidor fiel, pero sin una intención carnal. Es lo que se ha definido como el amor *purus*, que estaba hiperbolizado y tendía al sacrificio.

La otra fuente era la neoplatónica. Aquí, ese amor *purus* se convertía en un deseo por el conocimiento (Camacho 2006a, 180), entonces lo erótico era repudiado por un ascetismo y sublimación del dolor; por lo tanto, recurrió a la victimización del hombre, frente a la tentación encarnada en la mujer, que por su *naturaleza* era pecadora, la mujer fatal –Eva o Magdalena–, que incentivaba lo erótico y, por extensión todo lo femenino, corporal, terrenal y físico. Este tipo de emoción es el que predomina en la producción de madurez, donde se filtró la misoginia social y literaria por la mujer referencial y la posibilidad de su figuración en el mundo letrado. Esta autoinscripción es la que ha tenido mayor divulgación. Luego, se añade el amor ágape demostrado a la Patria que, en su feminización de madre, es lo valorado y puesto como la meta de los hombres, que luego de cumplir con su función de esposos, deben demostrarlo ya en sus hogares con sus hijos, ya en sus naciones con sus iguales, amigos, hermanos.

En el ámbito público, la voz del garante poético se inscribe de intelectual, observador, un cronista y un maestro, para ello hace uso de los tropos de su época para ponderar este poder de saber, ver y guiar. Entonces, no dejó de optar por una ubicación elevada para persuadir como un *orador*, generar fuerza, credibilidad a sus palabras. Aquí se manifiesta una ponderación del pensamiento y del conocimiento, representado, muchas veces, por la luz y la *iluminación* en su frente, que le permitían indicar qué es lo probo y lo condenable para el comportamiento de los otros. De esa manera pudo defender un modelo masculino, en el que lo *viril* era lo dable para el futuro ciudadano, que siempre debía pensar en la *perfectibilidad* y en lo alto, elevado, bello, tanto para el alma como para el cuerpo, ya develado por Ivan Schulman; aunque de este último solo se aludía a su postura vicaria y mayoritariamente, productora del vicio y la tentación.

Solo con ese logro, se podría fundar una sociedad de hermandad homogénea, de hombres con las cualidades sumas, cuyo fundamento estaba en la *areté* griega, que convertía a los mismos en héroes. Por ello, el yo lírico, en su poesía de madurez, defiende a este tipo de garante, donde se pone de ejemplo, ya por su carácter (*ethos*) o su cuerpo sacrificado y doliente. Aquí, recurre a la *morfología* de ese personaje, que, en la tradición, se imbricaba con la mesiánica, de la herencia judeocristiana. Por consiguiente, se edificó, como lo defiende Ommar Ette (1994) y después en esa misma línea Emilio Bejel (2012), una imagen textual bajo ese sino, que ha sido el fundamento para que la crítica lo reconozca y abogue por su perduración dentro de la imagen de patriota, héroe y mártir, pues, según mi investigación, estas palabras guiaron su accionar posterior, pues, no creo

que esa labor obedeciera a una anticipación o preludio, como se lo ha promulgado desde la crítica y es la que ha mitificado su figura para uso de las políticas de la Isla.

Ahora, en cuanto a la edificación de la imagen de los otros, estos son vistos en función de objetos de deseo, la mujer y lo feminizado, cuyo logro está en convertirlas en *suplementos* y en asimilados. Para la primera, el garante lírico, las inscribe como la “mujer estrella” y “la mujer ideal”. Aquí en esta figuración, recurre a lo heredado de la escritura provenzal y romántica, donde el cuerpo femenino era etéreo –divinizado– e, incluso, estaba próximo a la muerte (necrofilia); su estado juvenil, más cercano a la infancia. Lo que ponía hincapié en su halo angelical, recalcado con una tropología áurea, floral y de animales débiles, perteneciente a lo alado, ya que la escenografía, lo aproximaba a lo sideral, blanco, puro, agónico: bello. Además, se combinaba con espacios naturales y campestres primaverales, que rememoraban el sentimiento de amor idílico, encarnado por *la Niña de Guatemala*.

La otra, la mujer con entrañas, que el sujeto desea amar, pues es su modelo para un amor *mixtus*, como lo clasifica Louis Pujol, mujer Eva-María (relación “yo” con “tu”), que era, a su vez, una *mujer deseable* y un *pañó de lágrimas* y es la persuadida para *las mujeres del sur*, según su proyecto de nación. Esta luego deviene en mujer estrella, en ser solamente estética, similar a las alegorías de las pinturas y la literatura, pues la sociedad ideada solo es masculina, donde la mujer real no sirve de modelo ni es considerada como partícipe. Únicamente recurre a la feminización de la madre, en su representación de la patria y la libertad igual que un incentivo moral para alimentar el amor *purus* del imaginario masculino fraterno, según lo ha develado Jacques Derrida.

En cuanto a los otros, llamados en los proyectos de nación como los feos o *feros*, su lugar estaba en el *borde*, es decir, fuera de las civilizaciones. Sin embargo, para la época, algunos abogaron por incluirlos, porque pertenecían a la fuerza laboral necesaria para levantar las sociedades: entre estos estaban los indígenas, negros, extranjeros, en sí, la masa o el pueblo. Los otros que salían de su consideración e inclusión eran los locos, presos, enfermos o con alguna anomalía –ceguera o mudez–, para quienes había una mención idílica o traducida al marco simbólico imperante.

Para el garante lírico martiano, los primeros podían ser considerados como amigos y no como enemigos, si estos llegaban a cambiar y deponer sus culturas, en pro de la asimilación de la civilización dominante, este paso se lo haría gracias a la *educación*. En la época, esta reubicación les daba la *ciudadanía*, pero no una participación social en las decisiones.

En general, a este grupo la visión martiana los representó bajo una imagen idílica heredera de la concepción barroca y romántica, donde se imbricaba un deseo por esa transformación. En cuanto a los figurados de enemigos, la tropología que empleó el garante lírico fue la animalización, los espacios rastreros y la cromática negra, que persuade al lector para mostrar repudio, temor, ya que se jugó con lo monstruoso y desagradable. Entre estos últimos estaban los traidores, los viles, los enemigos de los héroes, los faltos de virilidad, los extranjeros (ibéricos y del norte), los faltos de moral o civismo. Asimismo, en este grupo incluyó a las mujeres que no podían ser consideradas como tales, ya sea porque habían perdido su belleza física –viejas– o moral, ya que no seguían con lo establecido: ser *buenas* madres o permanecer en sus hogares, pues optaban por querer ser letradas, lo que las hacía *marciales* y desagradables, las cuales debían deponer su *falta* para convertirse en *mujeres estrellas*. Por lo tanto, los espacios para este grupo quedaban en el borde, en lo no nombrado.

En fin, en este trabajo, he validado que, en el siglo XIX, en concreto, en la producción del Modernismo Latinoamericano, hubo una utilización consciente e inconsciente de las imágenes del cuerpo tanto para la voz que hacía de garante lírico como para los demás –otros u objetos–, regida por la sexualidad, por la división del trabajo o la deseabilidad, donde también se les asignaban unos espacios y tiempos determinados (escenografía), según esa simbología y tropología que no se pudo dejar y que quedó naturalizada en los proyectos de Nación. Esta mantiene su vigencia en la creación posterior ya que esta *estética violenta* no se ha refutado ni resemantizado.

## Obras citadas

- Alpízar Jiménez, Nelson. 2016. “Estudio para una representación gráfica del espíritu santo según la Biblia, mediante técnicas de grabación experimental”. Tesis de grado, Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes. [http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/3526/1/40489.pdf?fbclid=IwAR2HbrKL1KLxHtEx2fTA\\_vQ63LAKxdT52hDI6BVGI2EHD-kYYyKRzN5cqDY](http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/3526/1/40489.pdf?fbclid=IwAR2HbrKL1KLxHtEx2fTA_vQ63LAKxdT52hDI6BVGI2EHD-kYYyKRzN5cqDY)
- A'Lmea Suárez, Rosario de Fátima. 2016. “El cuerpo insano y la nación aséptica en la niña de sus ojos”. En *Cuerpos y Fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana*, 167-183. Nariño: UNIMAR.
- . 2017. “Las feminizaciones en la poética martiana”. En Revista *El jardín de los poetas*, III (5): 34-48. Argentina: Caja de resonancia.
- . 2019a. Hibridez y paradoja en el Lazarillo de ciegos caminantes. En *Lecturas desde la mitad del Mundo*, 107-39. Buenos Aire: Prosa.
- . 2019b. El niño como símbolo mesiánico en dos poetas: José Martí y Aurora Estrada i Ayala. *Memorias II Simposio internacional y IV nacional de literatura Pablo Palacio*. Loja: CCE núcleo de Loja. Pp. 223-238.
- . 2020a. Las imágenes del binomio padre-hijo en la poética martiana. En Revista *El jardín de los poetas*, VI (10): 193-236. Argentina: Caja de resonancia.
- . 2020b. La figura femenina de Beatriz revivida en la “mujer estrella” de José Martí. *Entre epígonos y autoinspección. Actas del II Congreso andino de estudios sobre Dante Alighieri*. Di Patre, P. (ed.). ISBN: 978-9978-77-493-9. Quito. Centro de Publicaciones de la PUCE. Pp.169-188.
- Aguirre, Fidel. 1984. *El magnetismo de José Martí*. Miami: Universal. Edición para Kindle.
- Aguado, Elena y Francisco Carantoña. 2008. *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX*. Madrid: Almagro, 38.
- Aliga, Juan Vicente y José Miguel Cortés. 2014. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Barcelona-Madrid: EGALES. S.L.
- Alonso Cabezas, María. 2014. “El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español”. En *Revista Aportaciones a la*

*investigación sobre mujeres y género*, 21-38.  
[https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/40363/Pages%20from%20Investigacion\\_Genero\\_14-1-6.pdf;sequence=1](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/40363/Pages%20from%20Investigacion_Genero_14-1-6.pdf;sequence=1)

- Anzieu, Annie. 1993. *La mujer sin cualidades*. Madrid: Almagro, 38.
- Arenal, Concepción. 2015. *Obras de Concepción Arenal*: Biblioteca de Grandes escritores. Iberialiteratura. Edición para Kindle.
- Aresti, Nerea. 2010. *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Ediciones cátedra.
- Armstrong, Nancy. 1991. *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.
- Arriaga Flórez, Mercedes *et al.*, ed. 2006. *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. 2.º ed. España: Arcibel.
- Astudillo, Alexandra. 2010. "La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX". Tesis doctoral. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2819/1/TD014-DECLA-Astudillo-La%20emergencia.pdf>
- Atencio, Caridad. 2017. "La personalidad de José Martí vista y construida por sí mismo".  
 Accedido: 7 de junio de 2020.  
<HTTP://WWW.UNEAC.ORG.CU/NOTICIAS/LA-PERSONALIDAD-DE-JOSE-MARTI-VISTA-Y-CONSTRUIDA-POR-SI-MISMO>
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Problemática de Dostoievsky*. México: Fondo de cultura económica.
- Bauzá, Hugo. 1998. *El mito del héroe*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Bartra, Roger. 2011. *El mito del salvaje*. México: FCE. Edición para Kindle.
- Baxandal, Michael Davis. 1978. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bejel, Emilio. 2012. *José Martí images of memory and mourning*. USA: Palgrave Macmillan. Edición para Kindle.
- . 2011. "Martí, los Estados Unidos y el hombre afeminado". Vol. 27 (1): 45-50. ID: 922776191. Greeley, Colorado: University of Northern Colorado. <http://search.proquest.com/docview/922776191?accountid=14437>
- . 2006. "Amistad funesta de Martí: la "mujer hombruna" como amenaza al proyecto nacional", 21 (2): 2-10. ID: 748657150. Greeley, Colorado: University of Northern Colorado. <http://search.proquest.com/docview/748657150?accountid=14437>
- . 1983. *Literatura de nuestra América*. Veracruz: Centro de Investigaciones

- Bellido Aguilera, Rolando. 2013. *El oro nuevo: José Martí en la educación popular*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Beristáin, Helena. 2006. *Diccionario de retórica y poética*. México: Purrúa.
- Bosch, Esperanza et al. 2013. *Violencia contra las mujeres: el amor como coartada*. Barcelona: Anthropos.
- Beauvoir, Simone. 1986. *Le deuxième sexe* (1). Paris: Gallimard. Edición para Kindle.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 1987 / 1999. *Subjectis of desire: Hegelian reflections in twentieth century France*. New York: Columbia University Press. Edición para Kindle.
- . 2007. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós. Edición para Kindle.
- Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of dissonance*. New York: Routledge. Edición para Kindle.
- . 2000. *Sujetos nómades*. Paidós: Buenos Aires.
- Cabestanyen Esperanza Bosch et al. 2013. *Violencia contra las mujeres: el amor como coartada*. Barcelona: Anthropos. Pp. 49-52.
- Cabrera Peña, Miguel. 2014. *¿Fue José Martí racista?* España: Betania. Edición para Kindle.
- Camacho, Jorge. 2001a. “Los límites de la transgresión: La virilización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí”. En *Revista Iberoamericana*, vol 67 (194-195): 69-78. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5892/6035>
- . 2001b. “Rosas, lirios y mariposas”: marcas de ambigüedad genérica en la poesía y la pintura modernista”. En *Apuntes hispánicos*, vol 2 (9-15). Estados Unidos: Arkanzas Tech University.
- . 2001-2002. “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 26 vol 2 (351-360). <https://www.jstor.org/stable/23054465?seq=1>
- . 2003. “Los herejes en el convento: La recepción de José Martí en la plástica y la crítica cubana de los años 80 y 90”. *Revista Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. 24. (8-10). Accedido: 7 de diciembre de 2020. [https://www.academia.edu/32728058/Los\\_herejes\\_en\\_el\\_convento\\_la\\_recepci%C3%B3n\\_de\\_Jos%C3%A9\\_Mart%C3%ADn\\_en\\_la\\_pl%C3%A1stica\\_y\\_la\\_cr%C3%ADtica\\_cubana\\_de\\_los\\_80\\_y\\_90](https://www.academia.edu/32728058/Los_herejes_en_el_convento_la_recepci%C3%B3n_de_Jos%C3%A9_Mart%C3%ADn_en_la_pl%C3%A1stica_y_la_cr%C3%ADtica_cubana_de_los_80_y_90)

- . December 2005. “Hechos sangrientos: José Martí y los dementes religiosos de sus escenas norteamericanas” (1-10). En *Ciberletras*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/camacho.html>
- . 2006a. *José Martí: las máscaras del escritor*. Estados Unidos. Society of Spanish and Spanish-american Studies.
- . 2006b. “Homagno: Performatividad, polifonía e hibridez en José Martí”. En *Delaware Review of Latin American Studies*. Vol. 6, 2. <http://www1.udel.edu/LAS/Vol6-2Camacho.html>
- . 2006c. “La virilidad (amenazada) del apóstol Martí: una polémica pospuesta”. En *Dissidences, Hispanic Journal of Theory and Criticism*. Vol 1. Issue 2 (1-16). <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>
- . 2007. “A la sombra de un árbol: un análisis comparativo de ‘El juramento’ de Plácido, Gabriel de la Concepción Valdés, y el poema XXX de José Martí” en *Letras hispanas*. Vol 4, 2(170-178). <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:a09352a9-bcc1-4889-b122-cd774ad643f5/CamachoF07.pdf>
- . 2007b. “‘Signo de propiedad’: etnografía, raza y reconocimiento en José Martí”. (64-85). *A Contracorriente. A Journal of Social history and Literature in Latin América* 5. 1 Fall.
- . 2007c. “Tu voz amorosa i triste”: La política del lenguaje en la poesía de José Fornaris. En *Decimonónica*, Vol 4, 2 (1-18). Estados Unidos.
- . 2008a. “Liberalismo y etnicidad: las crónicas mexicanas y guatemaltecas de José Martí”. En *Ciberletras*. Vol. 19. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v/19/camacho.html>
- . 2008b. “Fear and gratitude in José Martí’s political chronicles”. *Syncing the Americas: José Martí and the New Modernity*. Ed. Georg Schwarzmam & Ryan Spengler. Maryland: Bucknell University Press, 167-178. (*reprint of Islas Quarterly Journal of Afro-Cuban Issues*, 2017, 2 (9) / 2008: 34-46.) [https://www.academia.edu/32716858/Fear\\_and\\_gratitude\\_in\\_the\\_Patria\\_chronicles\\_of\\_Jos%C3%A9\\_Mart%C3%AD](https://www.academia.edu/32716858/Fear_and_gratitude_in_the_Patria_chronicles_of_Jos%C3%A9_Mart%C3%AD)
- . 2011. Los imaginarios de la droga, orientalismo y sexo en el poema Haschisch de José Martí. En *La Habana Elegante-Invitation au voyage. Revista electrónica trimestral de Literatura cubana* 49.



- . 2013a. *Etnografía, política y poder en el siglo XIX: Martí y el indígena*. España: Department of Romance Languages. The University of North Carolina.
- . 2013b. “José Martí: ‘la aristocracia intelectual’ y el concepto negativo de las masas”. En *Letras hispanas*. Vol. 9 (1): 5-19. <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:f754788c-d213-4102-9912-468c79a4584e/J.Camacho.pdf>
- . 2013c. La ‘piedad’ y los negros en un cuento de Martí. En *Isla* 24 (65-68). Accedido 12 de noviembre de 2020 <http://www.angelfire.com/planet/islas/Islas24/Spanish/65-68.pdf>
- . 2015. José Martí y la cultura del consumo de fin de siglo. En *Siglo diecinueve*. 21: 123-143. <https://go.gale.com/ps/anonymou?id=GALE%7CA435542891&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=11362308&p=IFME&sw=w>
- . 2017. “Versiones, omisiones, errores y un apócrifo en las obras completas. Edición crítica de José Martí. En *Camino Real*. 9 (12): 63-78.
- . 2019a. *La angustia de Eros. Sexualidad y violencia en la literatura cubana*. Leiden: Almenara.
- . 2019b. Los hijos ingratos. En *Amos, siervos y revolucionarios* (129-154). Madrid: Vervuert.
- Cámara, Madeline. 1998. Visiones de la mujer en la poética de José Martí: discusión de su influencia. En *Repensandoa Martí* (145-157). Salamanca: Cuban Reserach Institute/ UniversidadPontificia de Salamanca: Uva de Aragón.
- Cantero Rosarles, María Ángel. diciembre 2007. De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX. En revista electrónica de estudios filológicos. *Tonos*, XVI (14). ISSN: 1577-6921. 23 de febrero de 2017. [www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.html](http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.html)
- Carantoña, Francisco y Elena Aguado, eds. 2008. *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Carbonell, Néstor, 1951. *Martí carne y espíritu*. La Habana: s. ed.
- Casey, Calvert. 1964. “Diálogos de vida y muerte”. En *Memorias de una isla*. La Habana. Revolución ediciones.
- Cerezo, Pedro. 2003. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Editorial Universidad de Granada. Edición para Kindle.
- Chevalier, Jean. 2007. *Diccionario de símbolos*. España: Herder.

- Comfort, Kelly. 2020. "Masculinidad rechazada: el artista recluso y no productivo en Darío y Silva". En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* editado por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, 311-329. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición para Kindle.
- Conway, Christopher. 2010. "El enigma del pollo: apuntes para una prehistoria de la homosexualidad mexicana". En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* editado por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, 193-208. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición para Kindle.
- Cruz, Jacqueline. 1992. "'esclava vencedora': la mujer en la obra literaria de José Martí". En Biblioteca Virtual. Accedido 1 de marzo de 2018. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/154560.pdf>
- Darío, Rubén. 2020. "Elogio a la seguidilla". Accedido 12 de enero. [poemas-del-alma.com/elogia-de-la-seguidilla.htm](http://poemas-del-alma.com/elogia-de-la-seguidilla.htm)
- . 1905. *Los raros*. Buenos Aires / Barcelona: Maucchi hermanos.
- De Balzac, Honoré. 1981. "Envoie", Le prêtre catholique, entre los esbozos de escritos recopilados en *La Comédie humaine*, tomo 12, ed. de Castex, París, Gallimard. Pp. 802-803. En Durand, P. 2010. "Homme de lettres, écrivain, auteur. Déclinaison sociale d'une fonction symbolique". En Marie-Pier Luneau y José Vincent, dirs. *La fabrication de l'auteur*. Québec: Nota Bene.
- De Diego Rosa y Lydia Vázquez. 2005. *Hombres de ficción*. Madrid: Alianza.
- De la Cruz, Sor Juana. (1664) 2006. "Redondillas". *Poemas y Sonetos*. Edición para Kindle.
- De León, Luis. (1765) 2020. *La perfecta casada*. Edición para Kindle.
- Derrida, Jacques. 1967. "Le fin du livre et le commencement de l'écriture" En *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de Minuit.
- . 1996. *El monologismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- . 1997. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- . 1998. *Políticas de la amistad*. Madrid. Trotta.
- Departamento Colección cubana. *Anuario Martiano 3*. 1971. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Díaz Quiñonez, Arcadio. 2003. Martí: las guerras del alma. En *El arte de bregar: ensayos*. San Juan, Puerto Rico: Callejón.

- Díaz Marcos, Ana María. 2006. Colibríes deslumbrantes: cuerpos disciplinados en los manuales de etiqueta (222-234). En *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, editado por Mercedes Arriaga Flórez, 2.º ed. España: Arcibel.
- Díaz Villamil, Antonio. (1995) 2011. *La niña de sus ojos*. La Paz: Rolando Diez de Medina.
- Dottin-Orsini, Mireille. 1996. *La mujer fatal*. Argentina: Ediciones de la Flor.
- Durand, Pascal. (2010) 2014. Homme de lettres, écrivain, auteur. Déclinaison sociale d'une fonction symbolique. Traducido por Juan Zapata. En Marie-Pier Luneau y José Vincent, dirs. *La fabrication de l'auteur*, Québec: Nota Bene. Versión en español. La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial. Colombia: Universidad de Antioquia. 12 de enero de 2018. <http://hdl.handle.net/2268/146947>
- Eliade, Mircea. 1985. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza/Emecé.
- Esteban. Ángel. 2003. *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Madrid: Verbum. Edición en EPUB.
- Espigado Tocino, Gloria. 2012. La mujer en el reinado de Isabel II: educación, consideración social y jurídica (pos. 1805-2471). En *Isabel II y la mujer en el siglo XIX*, edición de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, cultura y deporte del Gobierno de España, Madrid. Edición para Kindle.
- Espósito, Roberto. 2011. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2012. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Hender. Edición para Kindle.
- Ette, Ottmar. 1994. Imagen y poder-poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana. En *José Martí 1895-1995*. Literatura-política-filosofía-estética. 10.º Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamérica del Instituto Central (06) de la Universidad de Erlangen-Nürnberg. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- . 1999. "I carry a wound across my chest" the body in Martí's poetry (35-52). En Julio Rodríguez-Luis, ed. *Rereading José Martí. One hundred years later* (127-139). Albany: State University of New York.
- Feher, Michel, Tazi, Nadia et al., eds. 1990. Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (Tomo II). Madrid: Taurus.
- Ferraris, Maurizio. 2006. *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2000. *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal.
- Ferro, Roberto. 1992. *Escritura y deconstrucción*. Buenos Aires: Biblos.

- Fernández, Damián. 1998. Ficidad, el hombre cero y la nación del desplazamiento. En *Repensando a Martí (157-168)*. Salamanca: Cuban Reserach Institute / Universidad Pontificia de Salamanca: Uva de Aragón.
- Fernández, Pura y Marie-Linda Ortega, eds. 2008. *La mujer de letras o la letraherida. Discurso y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas. Edición en EPUB.
- Ferreira, Maurizio. 2003. *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu. Edición en EPUB.
- Fornet-Betancourt, Raúl. 2009. *Mujer y filosofía en el pensamiento iberoamericano*. Barcelona: Anthropos.
- Foucault, Michael. 1979. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Cortés G, José Miguel. 2004. *Los hombres de mármol*. Barcelona-Madrid: EGALES, S.L.
- Galiano, Elena. 2016. *La cuestión femenina. La mujer en la literatura y la pintura del siglo XIX*. ISBN de origen: 1521439532. Edición para Kindle.
- García Dauder, Silvia y Eulalia Pérez Sedeño. 2017. *Las "mentiras" científicas sobre las mujeres*. Madrid: Catarata.
- García, Leonardo Fabián. 2015. *Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado*. Ecuador: FLACSO.
- Glanz, Margo. 6-nov. 2014. Conferencia magistral: otra posible biografía de Sor Juana Inés de la Cruz. Video de YouTube, a partir de una ponencia presentada en Secretaría de Educación pública de México. <https://www.youtube.com/watch?v=DqO5qRiIeOA>
- Glantz, Margo. 2015. *La cabellera andante*. 978-607-313-731-7. México: Penguin Random House Grupo / Alfaguara. Edición para Kindle.
- Gómez Castellano, Irene. 2007. "El monstruo como alegoría de la mujer autora en el Romanticismo: Frankenstein y Sab" En *Revista hispánica moderna*. 60 (2): 182-203. [https://www.academia.edu/3576166/El\\_monstruo\\_como\\_alegor%C3%ADa\\_de\\_la\\_mujer\\_autora\\_en\\_el\\_Romanticismo\\_Frankenstein\\_y\\_Sab](https://www.academia.edu/3576166/El_monstruo_como_alegor%C3%ADa_de_la_mujer_autora_en_el_Romanticismo_Frankenstein_y_Sab)
- Gómez Muller, Alfredo, ed. 2015. *José Martí. Diversidad cultural y emancipación*. Madrid: El barco ebrio. Edición de EPUB-IOS.
- González-Stephan, Beatriz *et al.*, comp. 1994. *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A.
- . 2002. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. Madrid: Madrid: Iberoamerica / Vervuert.

- . 2007. “Cultura material”. 84 (1): 77-99. ISSN: 1475-3839. *Liverpool*: Liverpool University Press. 20 de enero de 2018. <http://search.proquest.com/docview/748405187?accountid=14437>
- . 2010. “Héroes nacionales: estado viril y sensibilidades homoeróticas”. En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina*, edición de Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, 23-58. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.
- González Pérez, Aníbal. 1983. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa.
- .1986. “El intelectual y las metáforas”: Lucía Jerez de José Martí. En *Texto Crítico*. 639 (33-34): 136-257. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana. 22 de julio de 2019. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7133>
- .1987. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- González Rolando, Rafael Cuevas y Mario Víquez. 2002. *Entorno al pensamiento de José Martí*. Costa Rica: Facultad de Filosofía y Letras, IDELA
- Guadarrama, Pablo José. 2003. *José Martí y el humanismo en América Latina*. Colombia: Editorial Gente nueva.
- Guerra, Lilian. 2005. *The myth of José Martí*. USA: University of North Carolina Press. Edición para Kindle.
- Guerrero Espejo, Inés. 2005. *Mujer y modernidad en Las crónicas de José Martí*. Madrid: Verbum. Edición para Kindle. Edición en EPUB.
- Hart Dávalos, Armando. 2014. *José Martí y el equilibrio del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición para Kindle.
- Henderson, Gretchen. 2018. *Fealdad. Una historia cultural*. Madrid: Turner.
- Hernández Pardo, Héctor. 2000. *Luz para el siglo XXI*. Madrid: Ediciones libertarias-Prodhufo, S.A.
- Hernández, Luis y Ángel Esteban, eds. 2013. *Claves del pensamiento martiano*. Madrid: Verbum.
- Hugo, Victor. 1964. *Les Rayons et les Ombres*, in *Œuvres poétiques*, éd. de P. Albouy. Bibliothèque de la Pléiade: Paris.
- II Congreso cultural de verano del CCP y la Universidad de Miami. 1983. *José Martí ante la crítica actual*. Memoria del II Congreso cultural de verano del CCP y la Universidad de Miami. ISBN: 0-91737004-X.

- Jagoe, Eva-Lynn Alicia. 2010. "Asociaciones afectivas: literatura y política en la Argentina del siglo XIX". En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* editado por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, 109-22. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición en EPUB.
- Jáuregui, Carlos. 2008. *Canibalia*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Jiménez, José Olivio. 1993. *La raíz y el ala*. Valencia: Pre-textos.
- Jiménez Guillón, Jorge. 1960. *La filosofía de José Martí*. La Habana: Universidad central de las Villas.
- Jiménez, Onilda A. 1999. *La mujer en Martí*. Miami: Universal.
- Kramer, Heinrich y Jacobus Sprenger. (1486) 2020. *Malleus Maleficarum*. (El martillo de los brujos) (Spanish Edition). Edición para Kindle.
- Kosakoff, Olivia. S.f. "José Martí, guerrero y visionario". S. ed. 23 de junio de 2020. <https://independent.academia.edu/OliviaKosakoff>
- Lugo-Ortiz, Agnes. 2010. "Sobre la poética de la violencia en Martí". En *Una ventana a Cuba y los estudios cubanos*, editado por A. Cabezas, 243-258. San Juan: Callejón.
- McKee Irwin, Robert. 2010. "Homoerotismo y nación latinoamericana: patrones del México decimonónico". En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* editado por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, 209-226. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición para Kindle.
- Maingueneau, Dominique. 1996. "El ethos y la voz de lo escrito". Traducido por Ramón Alvarado. En *Revista Versión* 6: 79-92. México. [http://bidi.xoc.uam.mx/resumen\\_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo\\_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20\(traducci%F3n%20de%20Ram%F3n%20Alvarado\)](http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20(traducci%F3n%20de%20Ram%F3n%20Alvarado))
- Mañach, Jorge. 2015. *Martí, el apóstol*. Madrid: Verbum.
- MARIEL: Revista de literatura y arte. 1985. n.o 2, 5. Nueva York: Mariel Publications.
- Marinello, Juan. 1958. Americanismo y nacionalismo. En *José Martí, escritor americano: Martí y el modernismo*. México: Grijalbo.
- Martí, José. 1978. *Obra literaria*. Venezuela: Ayacucho.
- . 2005. *Lucía Jerez*. Buenos Aires: Stockcero.

- . 2011. *Obra completa*, Tomo 19. Centro de Estudios Martianos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 23 de junio de 2020. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es>
- . 2012. *Escenas norteamericanas*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2013. *Poesía completa*. Madrid: Alianza.
- . (s.f.)2018. *Mi raza*. Edición de EPUB-IOS
- . (s.f.) 2018. *Adúltera*. Edición para Kindle.
- . (s.f.) 2019. *Abdala*. Edición para Kindle.
- . (s.f.) 2019. *Amor con amor se paga*. Libro de dominio público: Librodoc.com. Edición para Kindle.
- . (1871) 2019. *Presidio político en Cuba*. Libro de dominio público: Librodoc.com. Edición para Kindle.
- Martin, Clare Emilie y María Nelly Goswitz, eds. 2012. *Retomando la palabra. Las pioneras del XIX en diálogo con la crítica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición en EPUB.
- Martínez Álvarez, José Antonio, coord. 2003 *José Martí y Manuel Antonio Mercado: dos presencias de nuestra América*. Michoacán: La piedra. Edición para Kindle.
- Mendizábal, Juan Cruz. 1995. *Luces y sombras: el ciego en las letras hispánicas*. Madrid: Escuela libre.
- Mistral, Gabriela. 1989. *Prosa de Gabriela Mistral*. Alfonso Calderón, comp. Santiago: Editorial Universitaria. 7 de noviembre de 2020 <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/jmarti.html>
- Molina, Álvaro. 2013. *Mujeres y hombres en la España ilustrada*. Madrid: Cátedra.
- Molloy, Sylvia. 2014. *Poses de fin de siglo*. ISBN 978987 712-052-3. Eterna cadencia: Buenos Aires. Edición para Kindle.
- . 2010. “Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo”. En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* editado por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, 263-274. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición para Kindle.
- Montagut, María Cinta. 2015. *Tomar la palabra*. Oberta Publishing SL. ISBN: 978-84-9064-786-8. Edición para Kindle.
- Morales, Carlos Javier. 1994. *La poética de José Martí y su contexto*. Madrid: Verbum.

- Morán, Francisco. 2007. "Sueño con claustros de mármol": Homoheroísmo o la veta en el mármol de la escritura martiana". En *Mandorla* (10), 345-371. Estados Unidos: Illinois State University.
- . 2010. "La otredad amenazante: José Martí y la cuestión obrera". En *Corrientes* Voil. 1 (1): 3-26.
- . 2014. *Martí, la justicia infinita: notas sobre ética y otredad en la escritura martiana* (1875-1894), Madrid, Verbum. Edición en EPUB.
- Muñoz Sánchez, Hernando. 2017. *Hacerse hombres*. Medellín. Universidad de Antioquia / Fondo cultura FCSH. Edición para Kindle.
- Nash, Mary, ed. 2014. *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza editorial.
- Núñez Jiménez, Antonio. 2002. *José Martí: la naturaleza y el hombre*. La Habana: Letras cubanas.
- Ortiz Varona, Carlos. 2011. *Aproximación a la ideología de José Martí*. USA: Lexington.
- Pardo Valdés, Gustavo. 2016. *José Martí, el maestro masón*. Lexington: Entre líneas.
- Pavón Torres, Rufino. 2009. *La relación ético-estética en el pensamiento martiano*. Cuba: Ediciones Holguín.
- . 2016. *En camino a la luz: ética y estética en José Martí*. Florida: Lias Publishing House. Edición para Kindle.
- Paz, Octavio. 1978. *Convergencias y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- Peluffo, Ana. 2003. "Decadentismo y necrofilia: El culto a la amada muerta en la poesía de fin de siglo". En *Ficciones y silencios fundacionales*, editado por Friedhelm Schmidt, 239-56. Madrid: Iberoamerica / Vervuert. Edición en EPUB.
- . 2005. "Homo-sentimentalismo, fraternidad y lágrimas en José Martí". ID: 748650024. Greeley, Colorado: University of Northern Colorado. <http://search.proquest.com/docview/748650024?accountid=14437>
- Peluffo, Ana e Ignacio Sánchez Prado, eds. 2010. *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición para Kindle.
- . De la paternidad republicana y la fetichización de la infancia en José Martí (289-310). En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* editado por Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición para Kindle.



- Petrarca, Francesco. 2019. Fue el día en que del sol palidieron..., En la muerte de Laura, No tengo paz ni puedo hacer la guerra..., Soneto a Laura. 12 de enero de 2019. <http://alpajeslituniversal.blogspot.com/2010/09/sonetos-de-petrarca-el-cancionero.html>
- Piñera Llera, Humberto. 1980. *Idea, sentimiento y sensibilidad de José Martí*. Miami: Universal.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión raza y modernidad*. Lima: Sur Casa de Estudios del socialismo.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2009. *Teoría del lenguaje literario*. 6.º edición. Madrid: Cátedra.
- Pratt, Mary Louise. 2003. La poética de la per-versión: Poetisa inubicable devora a su maestro. No se sabe si se trata de aprendizaje o de venganza (27-46). En *Ficciones y silencios fundacionales*, editado por Friedhelm Schmidt, Madrid: Iberoamerica / Vervuert. Edición en EPUB.
- Pujol, Louis. 1989. *Tres visiones del amor en la obra de José Martí*. Barcelona: Vosgos.
- Pupo, Miguel y Mario Batista. 2012. *José Martí. Vigencia de su apostolado*. España: Académica Española.
- RAE. 2001. *Diccionario de la lengua española*. Tomo 2. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rama, Ángel. (1984) 2002. *La ciudad letrada*. USA: Ediciones de norte.
- . 1983 “José Martí, en el eje de la modernidad: Whitman, Lautréamont y Rimbaud” *Nueva revista de filología hispánica*. (1) 32: 3-19. [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/RXENAPKS\\_QITJ139PIMX3R9MDQVQKQJ.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/RXENAPKS_QITJ139PIMX3R9MDQVQKQJ.pdf)
- . 1980. *Indagación de la ideología en la poesía*. Los dípticos seriados de Versos sencillos, 353-400. Madrid: Benzal.
- Ramos, María Dolores y María Teresa Vera, coords. 2002. *Discursos, realidades y utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Anthropos.
- Reyes, Graciela. 1994. *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- Rexach, Rosario. 2002. *Nuevos estudios sobre Martí*, 1.º ed. Florida: Universal.
- Rezende de Carvalho, Eugénio. 2012. *América para la humanidad*, 1.º ed. México: UNAM.
- Rice, Donald E. 1992. *The rhetorical uses off the authorizing figure Fidel Castro and José Martí*. New York: Greenwood. Edición para Kindle.

- Ricœur, Paul. 1977. *La metáfora viva*. Argentina: La aurora y megápolis.
- . 2006. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- Riofrío, Miguel. 2009. *La emancipada*. Estados Unidos: Stockcero.
- Rodríguez Jiménez, Olga Marta. (116: 103-111/2007) “Evolución del concepto de la mujer en José Martí 1887-1895”. En *Revista Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, (II). (ISSN: 0482-5276) Escuela de Estudios Generales e Instituto de Investigaciones. Universidad de Costa Rica. 10 de marzo de 2016.  
[http://www.josemarti.info/articulos/concepto\\_mujer.html](http://www.josemarti.info/articulos/concepto_mujer.html)
- Rodríguez-Luis, Julio, ed. 1999. *Re-reading José Martí*. USA: State University of New York Press.
- Rodríguez Pastor, Cristina. 2006. Vivir del aire. Ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana (273-86). En *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, editado por Mercedes Arriaga Flórez, 2.º ed. España: Arcibel.
- Roig, Arturo Andrés. 1998. Ética y liberación: José Martí y el ‘hombre natural’. 22 de julio de 2020.  
<http://www.ensayistas.org/filosofos/argentina/roig/etica/etica18.htm>
- Rojas Pérez, Walter. 2005. *José Martí, el indio, el negro y el entorno revolucionario*, 1.º ed. San José: Nuevo Paradigma.
- Rojas, Rafael. 2012. *La máquina del olvido*. México: Taurus. Edición para Kindle.
- . 2015. *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid: Hypermedia. Edición en EPUB-IOs.
- Rojo, Grínor. 2011. 1891: Martí piensa sobre la identidad latinoamericana. *Clásicos latinoamericanos, para una relectura del canon. El siglo XIX*. 1 vol. ISBN: 978-956-00-0267-9. Santiago de Chile: Lom. Edición para Kindle.
- Román, Daniel. 1993. *Los seis grandes errores de Martí*. Miami: Universal.
- Sacoto Antonio. 2003. *José Martí, estudios y antología*. Quito: CCE.
- Sáenz Vicente. 1955. *Martí. Martí, raíz y ala del libertador de Cuba*. México: América nueva.
- Sánchez Aguilera, Osmar. 2011. *Las martianas escrituras*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Sánchez Prado, Ignacio. 2010. Nación y castración: *El bachiller* de Amado Nervo (275-287). En *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* editado por

- Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert. Edición para Kindle.
- Santí, Enrico Mario. 1986. 'Ismaelillo', Martí y el modernismo. En *Revista iberoamericana*. Cornell University: Estados Unidos. [www.revista-iberoamericana.pitt.com](http://www.revista-iberoamericana.pitt.com)
- . 1996. *Pensar a Martí. Notas para un centenario*. Society of Spanish and Spanish-American Studies: Estados Unidos de América.
- Sarmiento, Domingo Faustino. 1988. *El Facundo*. Madrid: Alianza.
- Sarracino, Rodolfo. 2010. *José Martí en el Club crepúsculo de Nueva York*. Guadalajara: Editorial universitaria de la Universidad de Guadalajara / Centro de Estudios Martianos. Edición en EPUB-IOS.
- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Schmidt, Friedhelm, ed. 2003. *Ficciones y silencios fundacionales*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert. Edición en EPUB-IOS.
- Schopenhauer, Arthur. 2011. *El arte de tratar con las mujeres*. Madrid: Alianza.
- Schulman, Ivan. 1970. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Gredos.
- . 1999. Textual intersections: Martí and his social tests. En Julio Rodríguez-Luis, ed. *Rereading José Martí. One hundred years later (127-139)*. Albany: State University of New York.
- . 2002. *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI / Instituto de investigaciones filológicas de la UNAM. Edición en EPUB.
- . 2005. Prólogo, Lucía Jerez: una novela de la modernidad decimonónica. En *José Martí. Lucía Jerez*. Argentina: Stokercero.
- . 2014. *Painting modernism*. NY: State University of New York Press. Edición en EPUB.
- Sommer, Doris. 2004. *Ficciones fundacionales*. Colombia: FCE.
- Soní Soto, Alicia. may./ago. 2009. La figura de la madre en la poética vallejiana en Trilce. En *Argumentos*, vol. 22 (60): 167-87. ISSN 0187-5795. 22 de julio de 2020. <http://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v22n60/v22n60a9.pdf>
- Sullà, Enric. 1996. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Crítica: Barcelona.
- Toledo Benedit, Josefina. 2009. *La madre negra de Martí*. Ciudad de la Habana: Verde olivo. Universidad Simón Bolívar.

- Usandizaga, Helena. 1997. "La imagen de la mujer en la poesía de José Martí". En *Lectura 3*: 1-18. Universitat Autònoma de Barcelona. Dialnet. 10 de marzo de 2016. [Dialnet-LaImagenDeLaMujerEnLaPoesiaDeJoseMarti-2227030.pdf](#)
- Velázquez Callejas, Ángel. 2015. *José Martí, vida y forma del hombre gallardo a homagno*, Miami: Unos & otros.
- Vera, Yamuni. 1966-1967. La mujer en el pensamiento filosófico y literario. En *Anuario de Letras*, vol. 6: 179-200. Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Vidal, Hernán. 1976. Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom). Buenos Aires: Hispanoamérica. 230-252. [http://www.ideologiesandliterature.org/docs/literary/Ideologia%20Liberal\\_rotated.pdf](http://www.ideologiesandliterature.org/docs/literary/Ideologia%20Liberal_rotated.pdf)
- Vidal, José Raúl. 2014. *José Martí: a la lumbre del zarzal*. Miami: Homagno.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Los versos libres de José Martí: nota de imágenes*. Miami: Dos patrias.
- Villaverde, Cirilo. 1981. Cecilia Valdés. En *Novela Cubana*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Viñas Piquer, David. 2002. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Vitier, Cintio. 1978. Prólogo. En Martí, J. *Obra literaria*. Venezuela: Ayacucho.
- \_\_\_\_\_. 1982. Nuestra América en Martí. En *Temas Maritimos*. La Habana: Gem.
- Zuloaga, Argenis. 1992. *La pasión latinoamericanista de Martí*. Valencia: Ediciones del Gobierno de Carabobo.

## Anexo

Anexo 1: Comparación de las metáforas de sujeto-objeto

Cabestany, trovador	Petrarca, Renacimiento	Martí, Romanticismo-Modernismo
<p>I. <i>La dulce ansia</i>  <i>que me da el amor a menudo,</i>  mujer, me hace decir  de vos muchos versos agradables.  Pensando contemplo  vuestro cuerpo amado y gentil,  <i>el cual deseo</i>  mas no hago evidente.  Y aunque me desencamino por vos,  no reniego de vos,  que siempre os suplico  <i>con amor fiel.</i>  Señora en quien <i>la belleza brilla,</i>  muchas veces me olvido de mí,  cuando os alabo y os pido. [...]  En la memoria  <i>tengo la cara y la dulce sonrisa,</i>  vuestro valor  y el <i>hermoso cuerpo blanco y liso;</i>  si en mi creencia  fuera tan fiel a Dios,  vivo sin duda  entraría en el paraíso;  que así estoy</p>	<p><b>Fue el día en que del sol palidieron...</b>  Fue el día en que del sol palidieron  los rayos, de su autor compadecido,  <i>cuando, hallándome yo desprevenido,</i>  <i>vuestros ojos, señora, me prendieron.</i></p> <p>En tal tiempo, los míos no entendieron  defenderse de Amor: que protegido  me juzgaba; y mi pena y mi gemido  principio en el común dolor tuvieron.</p> <p><i>Amor me halló del todo desarmado</i>  <i>y abierto al corazón encontró el paso</i>  de mis ojos, del llanto puerta y barco:</p> <p>pero, a mi parecer, no quedó honrado  <i>hiriéndome de flecha</i> en aquel caso  y a vos, armada, no <i>mostrando</i> el arco.</p> <p><b>En la muerte de Laura</b>  Sus ojos que canté amorosamente,  <i>su cuerpo hermoso</i> que adoré constante,  [...]  <i>Su cabellera de oro reluciente,</i>  <i>la risa de su angélico semblante</i></p>	<p><b>PATRIA Y MUJER</b></p> <p>¡Otra vez en mi vida el importuno  Suspiro del amor, cual si cupiera,  Triste la patria, pensamiento alguno  ¡Que al patrio suelo en lágrimas no fuera!</p> <p>¡Otra vez el convite enamorado  De un seno de mujer, nido de perlas,  Bajo blonda sutil aprisionado  ¡Que las enseña más con recogerlas!</p> <p>¡De nuevo el pecho que el amor levanta  De suave afán y de promesas lleno,  De nuevo resbalando en la garganta  ¡Ondas de nácar sobre el níveo seno!</p> <p>Y ¿con qué corazón, mujer sencilla,  esperas tú que mi dolor te quiera?  Podrá encender tu beso mi mejilla,  Pero lejos de aquí mi alma me espera.</p> <p>[...]</p>

<p>de todo corazón rendido que otra no me da gozo; que a ninguna otra de las más señoriales yo no le pediría yacer ni ser su amante a cambio de un saludo vuestro. [...] Bien me parece que me vence vuestro amor, que antes que os viera era mi pensamiento amarnos y servirlos; [...] Todo el día siento el deseo, tanto me gusta el <i>encantamiento</i> de vos al que estoy sometido. [...] Antes de que se encienda sobre el corazón el <i>dolor</i>, gracias descendan en vos, señora, y Amor que el gozo a vos se libre y me aleje de suspiros y llantos, no os separen de mi nobleza ni riqueza; que se me olvida todo bien si con vos no encuentro acogida. Ah, bella y dulce criatura, sería una gran bondad si la primera vez que os solicite me hubierais amado mucho o nada, porque ahora no sé dónde estoy. [...] VI. No <i>encuentro armas</i></p>	<p>que hizo la tierra al cielo semejante, [...] <b>Mi loco afán está tan extraviado...</b> Mi loco afán está tan extraviado de seguir a la que huye tan resuelta, <i>y de lazos de Amor ligera</i> y suelta vuela ante mi correr desalentado,  que menos me oye cuanto más airado busco hacia el buen camino la revuelta: no me vale espolearlo, o darle vuelta, que, por su índole, Amor le hace obstinado.  Y cuando ya el bocado ha sacudido, <i>yo quedo a su merced y, a mi pesar,</i> <i>hacia un trance de muerte me transporta:</i> [...] <b>No tengo paz ni puedo hacer la guerra...</b>  No tengo paz ni puedo hacer la guerra; temo y espero, y del ardor al hielo paso, y vuelo para el cielo, bajo a la tierra, nada aprieto, y a todo el mundo abrazo.  Prisión que no se cierra ni descierra, <i>No me detiene ni suelta el duro lazo;</i> <i>entre libre y sumisa el alma errante,</i> no es vivo ni muerto el cuerpo lacio.</p>	<p>Miente mi labio si se acerca al tuyo, Mienten mis ojos si de amor te miran; De mujeril amor mis fuerzas huyo; En incorpórea agitación se inspiran. (368)</p>
---	--	---

<p><i>contra vuestros poderes; piedad os pido de tal forma que sea honorable. [...] ya que no me puedo alejar de ningún modo de vos, en quien he puesto mi amor, v si fuera aceptado besando, y os gustara, nunca me querría libre. [...] VII. Nunca nada que a vos os apetezca, franca y cortes señora, no me será prohibido que no me apresure en hacerlo sin pensar en otra cosa. VI. Raimon, la belleza y el bien que hay en mi dama me tiene <i>gentilmente atado y preso.</i></i></p>	<p>Veo sin ojos, grito en vano; sueño morir y ayuda imploro; a mí me odio y a otros después amo.</p> <p><i>Me alimenta el dolor y llorando reí; La muerte y la vida al fin deploro: En este estado estoy, mujer, por ti.</i></p> <p><b>Soneto a Laura</b> Paz no encuentro ni puedo hacer la guerra, y ardo y soy hielo; y temo y todo aplazo; y vuelo sobre el cielo y yazgo en tierra; y nada aprieto y todo el mundo abrazo.</p> <p>Quien me tiene en prisión, ni abre ni cierra, ni me retiene ni me suelta el lazo; y no me mata Amor ni me deshierra, ni me quiere ni quita mi embarazo.</p> <p>Veo sin ojos y sin lengua grito; y pido ayuda y parecer anhelo; a otros amo y por mí me siento odiado.</p> <p><i>Llorando grito y el dolor transito; muerte y vida me dan igual desvelo; por vos estoy, Señora, en este estado.</i></p>	
---	---	--

Fuente: La autora, con textos de los autores citados.

## Anexo 2: Cuadro comparativo de la configuración de la imagen femenina

<b>Cabestany, trovador</b>	<b>Petrarca, Renacimiento</b>	<b>Martí, Romanticismo-Modernismo</b>
<p><i>Pensando</i> contemplo vuestro cuerpo amado y gentil, <i>el cual deseo</i> mas no hago evidente. [...] Señora en quien <i>la belleza brilla</i>, [...] En la memoria <i>tengo la cara y la dulce sonrisa</i>, vuestro valor y el <i>hermoso cuerpo blanco y liso</i>; [...] que a ninguna otra de las más señoriales yo no le pediría <i>yacer</i> ni ser su amante a cambio de un saludo vuestro. [...] Todo el día siento el <i>deseo</i>, tanto me gusta el <i>encantamiento</i> de vos al que estoy sometido. [...] <i>Ah, bella y dulce criatura</i>, sería una gran bondad si la primera vez que os <i>solicite</i> <i>me</i> hubierais amado mucho o nada, porque ahora no sé dónde estoy.</p>	<p><b>En la muerte de Laura</b> Sus ojos que canté amorosamente, <i>su cuerpo hermoso</i> que adoré constante, [...] <i>Su cabellera de oro reluciente</i>, <i>la risa de su angélico semblante</i> que hizo la tierra al cielo semejante, [...]</p>	<p><b>ÁRBOL DE MI ALMA</b> Como un ave que cruza el aire claro Siento hacia mí venir tu pensamiento Y acá en mi corazón hacer su nido. Ábrese el alma en flor: tiemblan sus ramas Como los labios frescos de un mancebo <i>En su primer abrazo a una hermosura:</i> Cuchichean las hojas: tal parecen Lenguaraces obreras y envidiosas, <i>A la doncella de la casa rica</i> <i>En preparar el tálamo ocupadas:</i> <i>Ancho es mi corazón, y es todo tuyo:</i> <i>Todo lo triste cabe en él, y todo</i> <i>¡Cuánto en el mundo llora, y sufre, y</i> <i>muere!</i> <i>De hojas secas, y polvo, y derruidas</i> <i>Ramas lo limpio: bruño con cuidado</i> <i>Cada hoja, y los tallos: de las flores</i> <i>Los gusanos del pétalo comido</i> <i>Separo: oreo el césped en contorno</i> <i>¡Y a recibirte, oh pájaro sin mancha!</i> <i>¡Apresto el corazón enajenado!</i> (2013, 141)</p> <p><b>DORMIDA</b></p>



<p>[...]  VI. No encuentro armas  <i>contra vuestros poderes;</i>  <i>piEDAD os pido</i>  <i>de tal forma que sea honorable.</i> [...] ya que no me puedo alejar de ningún modo  de vos, <i>en quien he puesto</i>  <i>mi amor</i>, v si fuera aceptado  <i>besando</i>, y os gustara,  nunca me <i>querría libre</i>.  [...]  VI. Raimon, <i>la belleza</i>  <i>y el bien que hay en mi dama</i>  me tiene gentilmente atado y preso.</p>		<p>Mas que en los labios amargos  El estudio de la vida,  Pláceme, en dulces letargos,  <i>Verla dormida:—</i></p> <p>De <i>sus pestanas al peso</i>  El ancho parpado entorna,  Lirio que, al sol que se torna,  Se cierra pidiendo un beso.</p> <p>[...]  <i>Cuando la ropa ligera</i>  <i>Sobre su cutis rosado,</i>  Ondula como el alado  Pabellón de Primavera;</p> <p><i>Cuando su seno desnudo,</i>  Indefenso, a mi respeto—  Pone más valla que el peto  De bravo guerrero rudo;  [...]  Sobre sus labios podría  Los labios míos posar,  <i>Y en su seno reclinar</i>  <i>La pobre cabeza mía,—</i>  (392-4)</p>
--	--	---

**Fuente:** La autora, con textos de los autores citados.