





# MARTÍ, EROS Y MUJER

*(revisitando el canon, otra vez)*





# MARTÍ, EROS Y MUJER

*(revisitando el canon, otra vez)*

MAYRA BEATRIZ MARTÍNEZ



La Habana, 2013

Dirección editorial: Cecil Canetti

Edición: YISLENY LÓPEZ DELGADO

Diseño de cubierta: CARLOS ALBERTO MASVIDAL

Diseño de interior y composición: ELOY CAPOTE CRUZ

Corrección: REGINA ARANGO ECHEVARRÍA

Primera edición: Editorial Letras Cubanas, 2005

Segunda edición revisada: Centro de Estudios Martianos, 2013

© Mayra Beatriz Martínez, 2013

© Sobre la presente edición:

Centro de Estudios Martianos, 2013

ISBN: 978-959-271-212-6

Centro de Estudios Martianos

Calzada 807, esquina a 4

El Vedado, CP 10400

La Habana, Cuba

Fax: (537) 8333721

E-mail: [cem@josemarti.co.cu](mailto:cem@josemarti.co.cu)

[editorial@josemarti.co.cu](mailto:editorial@josemarti.co.cu)

[www.josemarti.cu](http://www.josemarti.cu)

## Glosas a la presente edición

La reedición de un libro entraña riesgos y satisfacciones. Los riesgos son obvios en el caso de *Martí, eros y mujer (revisitando el canon)*, transcurrida casi una década de su concepción: los estudios han avanzado y, forzosamente, se han profundizado, y su sociabilización consecuente se ha tornado cada vez más acelerada.

El posible envejecimiento del material fue mi mayor preocupación; máxime porque los estudiosos martianos han seguido reflexionando y recopilando información, con lo cual pudiera hoy incorporar enfoques impensables en aquella lejana mañana de fines del 2003 en que comencé a escribirlo. Pero eso conduciría a otro texto. Reelaborarlo en exceso, sería como traicionar su ánimo, que permanece, a mi juicio, aceptablemente viva.

En la evaluación del asunto —soy honesta—, jugaron su papel las satisfacciones: a pesar de su escasa tirada, de su pobre circulación, del tiempo transcurrido, todavía hay quienes se interesan por el librito, personas que pertenecen al ámbito académico y otras ajenas a él —lo que me ha resultado mucho más halagüeño.

De manera que, ante la opción brindada por la Editorial del Centro de Estudios Martianos y después de hecha una lectura de oficio —de realizar apenas una somera revisión al estilo y aligerar ciertas notas—, decidí agregar determinados datos, que no había considerado entonces pertinentes o a los cuales he accedido en estos últimos años, capaces de matizar y explicar algunos de mis juicios, y saciar un tanto la apetencia de quienes me reprocharon amablemente el hecho de que no me hubiera detenido más en detalles histórico-biográficos, fuera de los pertinentes al análisis textual que me proponía.

Gratitud a quienes me leyeron ayer y, desde luego, a quienes lo harán en esta segunda oportunidad. Sean afectuosos con este viejecillo: creo que todavía arde en él cuerpo y espíritu.

M. B. M.

La Habana, 2012



# Percepciones preliminares

*“Eva” dice: Todo es “Eva”*

J. M.

No creo aportar alguna novedad al afirmar que José Martí sigue siendo, de cierto modo, un desconocido. La *legenda* martiana, es decir “lo que ha de ser leído”,<sup>1</sup> con ser legítima —y no es el caso dudarlo—, continúa en gran medida pecando por enaltecimiento sobrado de una espiritualidad de índole normativa —exaltación en cuanto dogma de su pensamiento (*alma* como *psique*), y, por ello, de su trascendencia social—, ya sobresaliente de modo natural en la obra del Apóstol. Se acude mucho menos de lo que desearíamos al plano de su experiencia vital privada, encargada, a la postre, de condicionar también el desarrollo de su pensamiento: especialmente en Cuba, y en las esferas de la educación y la divulgación masiva, lo primero se aprecia como signifiante y vigente, en tanto se tiende a postergar lo segundo, por ser considerado menos representativo y, con ello, menos apropiado, en virtud de un típico funcionalismo moderno.<sup>2</sup>

La prioridad concedida históricamente a su proyección preceptiva —junto al consecuente alejamiento de su proyección perceptiva como individuo, no en su acción

social—, desarrollada en terrenos de esa “modernidad modélica, idílica, lejana”,<sup>3</sup> ha devenido principal obstáculo para una mayor participación afectiva por parte del receptor en el proceso de comunicación del legado martiano. De común, y entre cubanos, se ve a Martí como un ser vehemente, poseso por sus ideas, sobrehumano e inalcanzable: tan extraordinario resulta, que, como paradigma, seguramente es menos operante que lo deseado.

Paradójicamente, el ser singular martiano —su modo peculiar de existencia: necesidades, sentimientos, sensaciones— fue sobradamente expresado por buena parte de su obra —en tanto testimonio de una praxis intensa que fuera el camino obligado para alcanzar su deseado perfeccionamiento espiritual y el fundamento obvio de su honda eticidad.

Martí fue capaz de reconocer precozmente cómo, a un tiempo, era la suya “una personalidad briosa e impotente, libérrima y esclava, nobilísima y miserable,— divina y humanísima, delicada y grosera, noche y luz”,<sup>4</sup> revelando, asimismo, el advenimiento de una conciencia autorrepresiva —indispensable al hombre público—, que no haría más que traspasar a sus textos.

La tendencia apreciable en los estudios biográficos o en las exégesis de sus textos a lo largo de la modernidad —cualquiera fuera la posición política y filosófica de sus autores, y tal cual el caso del culto a las figuras de los santos cristianos, virtuosos hasta un extremo heroico— no ha hecho otra cosa que desconocer ese aserto martiano: ha excluido o, en los mejores casos, aligerado la presencia de la

contradicción, la ocurrencia del error o la existencia de la inseguridad; ha declarado la preeminencia inalterable de la “pureza” —o lo que se entienda por ella— en la visión ofrecida respecto a la reflexión y la acción martiana, suplantando impropriamente el *ser* martiano por su *deber ser*, cuyo principal propósito fuera, desde luego, la purificación incansable —pitagórica— del alma mediante el cultivo de la virtud.

A la manera de los héroes paganos de la épica grecolatina —quienes no eran individuos, sino arquetipos culturales, cuyas hazañas reales o fantásticas servían para alimentar la autoestima colectiva—, su figura ha sido proyectada como expresión del carácter y los ideales de todo un pueblo. Tributaria a la leyenda al fin, esta bibliografía en su mayoría parte de presupuestos reales, pero, inevitablemente, ellos resultan idealizados según el siempre gravitante peso de *la finalidad*. Por lo general y como se conoce, los textos escritos por cubanos que abordan la vida y la obra del Apóstol poseen un fuerte matiz formativo, dirigido a la reafirmación de nuestro discurso identitario, del cual fueran, sin dudas, asientos esenciales.

Es así como Martí, supuestamente vulnerable en su papel de hombre, encarnó en paradigma de lo superior, de lo trascendente, de lo que podía proyectarse hacia un futuro utópico y emancipador dentro del megarelativo de la historia de Cuba.

Esta operación —que, a resultas de un pretendido respeto, desde luego, nos ha alejado cierta parte de la “realidad” martiana— llegó a propiciar un vacío significacional

en el territorio donde debían haber sido registradas y explicadas las mediaciones imprescindibles a la concepción de su ideario maduro, las contradicciones inherentes a todo proceso gestor —esa “nada” correspondería al escenario de sus desasosiegos más íntimos, de sus debilidades, de la complacencia o insatisfacción de sus urgencias cotidianas, de experiencias fallidas o gozosas. Semejante espacio soslayado o escasamente abordado ha devenido, por omisión, pues, fácilmente reescribible —ya algunas veces utilizado malintencionadamente en contra de la propia “leyenda”— en momentos como los actuales, cuando existe una urgencia —a veces rayana en el fanatismo— por inscribir “nuevos” relatos o por insertar —no sin razón— en el discurso oficial de la cultura los hasta entonces relegados. Esto representa la desestabilización de ciertas verdades canónicas bien caras al discurso ya establecido.

Obviamente, en el caso de la cultura cubana, entre todos los relatos posibles a rescatar desde los márgenes o a “oficializar”, está lo no dicho por la tradicional “leyenda-Martí”, lo cual implica, en específico, alcanzar un completamiento y mejor esclarecimiento de los nexos entre el hombre que fuera —su *ser*: esfera de acción como individuo concreto—, y el proyecto que llegara, según su práctica, a concebir —su *deber ser*: esfera de mayor repercusión social.<sup>5</sup>

La conciencia de la necesidad de recuperar al individuo Martí sumido tras el proyecto cultural que concibiera, no es una excepción. Rufo Caballero comentaba esta

problemática, también presente contemporáneamente en otros contextos, y coincidía con el culturólogo alemán Andreas Huyssen:

[...] lejos del “desuso de la utopía” que preconizara el primer posmodernismo y su extensión transvanguardista, cuanto se requiere hoy, por el contrario, es una reorientación de los ímpetus utópicos del pensamiento: si ayer esa utopía gustaba mirar al futuro como parte de la “proyección óptima” tan de la preferencia de la vanguardia histórica, el nuevo imaginario proyectivo se ocupa más del pasado, en un buceo en la memoria que abjurando del fundamentalismo arqueológico de la modernidad, *revisita el legado como forma de recuperar lo real.*<sup>6</sup>

## Notas

- 1 Se utiliza el término “leyenda”, del latín medieval, para asumir su sentido original. Se leían *legendas* o vidas de santos durante algunos oficios religiosos de la primitiva iglesia cristiana: eran tratados hagiográficos en los cuales se producía una exaltación rayana con lo fantástico de aquellos que habían sido virtuosos hasta un grado sobrehumano. Tal es el caso de la *Legenda áurea*, compilación escrita en el siglo XIII por el italiano Jacobo de la Voragine, arzobispo de Génova.
- 2 *Funcionalismo* que, como teoría —al modo en que fuera desarrollada por Montesquieu y los ilustrados—, sostiene que la sociedad es un organismo donde cada parte cumple una finalidad o realiza una función y todos los miembros de la sociedad han de cooperar para cubrir sus necesidades porque tienen objetivos y valores comunes. Rufo Caballero se refirió a él, igualmente, como “la más acabada correspondencia respecto de una modernidad pragmática y utopista” (Rufo Caballero: “De mis sinuosos amores con el posmodernismo”, *UNIÓN, Revista de Literatura y Arte*, año X, no. 37, La Habana, octubre-diciembre de 1999, p. 62). Este autor también discurrió esclarecedoramente en torno al proceso de magnificación de los valores espirituales que nos ocupa. Calificó como “jaula de hierro de la modernidad” a esa “reificación y absolutización de los valores espirituales y la lógica social, amparada en un estandarte humanista que llegó a encontrar en la dura realidad su negativo fotográfico” (ibídem). De igual modo, Emilio Ichikawa ha abordado el afán ordenador moderno que sacrifica la singularidad en pos de un proyecto utópico al que tributa la sociedad toda, y refiere cómo se “concibe su instrumentación en términos de *razón práctica*”: “una moral centrada en lo bueno, un arte bello, una ciencia verdadera, un derecho justo, una técnica eficiente, una política nacional-integradora, una religión ordenadora” (Emilio Ichikawa: “La posmodernidad explicada a mí mismo”, *UNIÓN, Revista de Literatura y Arte*, año X, no. 37, La Habana, octubre-diciembre de 1999, p. 57).
- 3 Rufo Caballero: *América clásica*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 2000, p. 109.

- 4 José Martí: *Cuadernos de apuntes, Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 21, p. 68. [En lo sucesivo los textos que remiten a esta edición serán representados con las iniciales OC. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. (*N. de la E.*)]
- 5 Es necesario tener en cuenta, para cualquier análisis posible de su corpus literario, la vocación preformativa martiana, según la cual, de manera consciente —con la intención de despertar acciones positivas en sus destinatarios— y, sobre todo, en sus textos dirigidos a la publicación, daba por real lo deseable, el futuro imaginado como presente: el *deber ser* por el *ser*. Un lema que acompaña la primera versión de su drama “Adúltera” (Madrid, 1872-Zaragoza, 1874), lo advertiría muy tempranamente y con total honestidad: “Yo no pinto los hombres que son: pinto los hombres *que debieran ser*” (JM: *Adúltera, Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, t. 1, p. 133). [En esta reedición los textos han sido actualizados tomando como referencia los tomos publicados de las *Obras completas. Edición crítica* y en lo sucesivo serán representados con las iniciales OCEC. (*N. de la E.*)]
- 6 Rufo Caballero: ob. cit., p. 96.





# La recuperación de lo real pasa por la reivindicación del cuerpo

Es fácil advertir que “lo real” martiano subyace, en gran medida, en su discurso del cuerpo silenciado. El registro del cuerpo a lo largo de su literatura entraña un sentimiento profundo del conocimiento del sí propio y del hombre en general. Se presenta como una necesidad ineludible que no se relaciona, necesariamente, con el placer sino, por lo general, con su contraria, la abstención virtuosa, aunque torturante, inherente a su aspiración de constante perfeccionamiento individual y a su empeño de mejoramiento social. En torno al tópico, escribía: “Pasión por el deber: preferencia por el martirio voluntario, esto es alma que asciende. Lo otro es cuerpo que retiene. Esa clase de cuerpo que hay que vencer”.<sup>1</sup>

Deseó explícitamente hacer de su vida un constante ejercicio ascético, aceptando como fatal el sufrimiento, la subordinación de la gratificación corpórea a los límites dictados por la razón y, con ello, a la justicia, a la belleza, al bien. No obstante, su abnegación y renuncia fueron constantemente conflictivas, tal vez por resultar ajenas a su

propia naturaleza y a las contingencias que su circunstancia le deparó. Desconcierto y turbación ante lo inevitable del “envilecimiento” lo acompañaron de por vida, dotando de especial complejidad su reflexión en torno al cuerpo.<sup>2</sup>

No obstante, como en el caso de los modernistas en general, la obra literaria martiana expresa un acercamiento perceptivo a la realidad —primero tímido, pero luego cada vez más acentuado. Óscar Rivera-Rodas ha destacado en su “Modernidad y postmodernidad literarias en Hispanoamérica” cómo, entre los autores del movimiento decimonónico,

La razón se sujeta a la sensibilidad de la vivencia perceptiva. Gracias a la sensación la conciencia queda anclada en el espacio y el tiempo propios y puede observarse mejor (auto-reflexionar), contemplar mejor el espacio a los que queda ligada por el cuerpo.<sup>3</sup>

Percibir sensorialmente, “autorreflexionar”, y, aún más, interpretar creativamente los espacios americanos aprehendidos fueron, sin dudas, algunas de las tareas fundamentales de su vida: le permitieron esbozar fundamentos cohesionadores imprescindibles a su pensamiento latinoamericanista y a la construcción de su propio proyecto nacional.

El Martí político tuvo, desde luego, no solo conciencia de su delicado papel como hombre público sino que ejerció a voluntad esta tarea como engendrador de conciencias e, incluso, de hechos al interior de su cultura —como efectivamente ocurrió con la preparación y participación en la

*guerra necesaria* hacia el final de su vida—, para lo cual el reconocimiento e imbricación armónica y consecuente de todos los factores objetivos y subjetivos presentes en cada contexto resultaba esencial. Afirmaba, con plena lucidez, por ejemplo: “[...] la cosa más pequeña, insignificante en sí, adquiere valor sumo, como símbolo de tiempo”.<sup>4</sup>

Siendo el eros, sin lugar a dudas, uno de los *símbolos de tiempo*, una de las más significantes expresiones de cada época y grupo humano —y el ámbito por excelencia del reconocimiento cercano y del autorreconocimiento íntimo, capaz de permitir que nos observemos y actuemos al desnudo—,<sup>5</sup> habría de resultar imposible desterrarlo de cualquier estudio que aborde el registro mayor identitario, dedicado, en Martí, a la observación consagrada, y a la aceptación y defensa comprometidas de las culturas hispanoamericanas en general, y de la cubana en particular.<sup>6</sup>

Las relecturas actuales de los discursos establecidos —que amplían los referentes de los estudios literarios e, incluso, incrementan los que hoy pueden ser considerados como objetos de estudio— implican, con frecuencia, la revisión de tópicos referidos a las polémicas categorías de sexo, poder y género, fundamentalmente, en sus relaciones con las identidades nacionales y sus mismos procesos cimentadores. Las formas de construcción de la imagen femenina en la obra martiana —vinculada a esos tópicos mencionados— obviamente deben aparecer hoy como objetos priorizados.

Por otra parte, ha sido frecuente que los estudiosos se hayan acercado reiteradamente a la temática de la erótica martiana, aunque solo algunos la consideren escenario privilegiado de su discurso del cuerpo,<sup>7</sup> y menos la vinculen al de la identidad nacional. Habitualmente, los trabajos se han circunscrito al abordaje de los textos poéticos, que hacen mayor espacio a la temática amorosa. Sin embargo, creemos que dentro de su obra en prosa —a pesar de asociarse mayormente a un discurso de vocación ancilar, donde la construcción de una propuesta ética constituye uno de los propósitos fundamentales—, pueden encontrarse elementos muy reveladores vinculados a su elaboración de patrones de conducta genérica y sexual, que expresan las fluctuaciones operadas en su concepción de la dicotomía principal cuerpo-alma.

Se hace evidente, pues, una lenta y desigual, pero aún así paulatina, evolución de criterios —manifiestos a través de un *deber ser* que, una y otra vez, inscribe para variarlo, enriquecerlo y volverlo a precisar—, presumiblemente no solo determinada por sus experiencias, sino, sobre todo, por los afanes subyacentes vinculados con el trazado de roles genéricos —para el hombre y para la mujer— que, por una parte, establezcan relación con las conductas sexuales previstas y, por la otra, sean coherentes con el proyecto de nación que irá esbozando. Los arquetipos de “lo femenino” serán, indiscutiblemente, los más conspicuos, al calor de un debate de ideas que va más allá de su propio sistema de pensamiento para alcanzar el de toda la época que le viera nacer.

En el contexto cultural latinoamericano, procederes semejantes en función de evidenciar la trascendencia de la esfera de lo sensible para el hombre moderno, suelen apreciarse en toda la narrativa y la poesía modernistas. La sensualidad en los asuntos y en su tratamiento engrana decisivamente en este movimiento con el sensualismo y el empirismo enciclopédicos, y no es más que una continuación de los caminos desbrozados por los románticos desde una idealidad amorosa que no dejaba de ser, a un tiempo, pasional. Se justifica a partir de una declaración extendida de oposición al conocimiento metafísico, característico de los patrones escolásticos coloniales —de lo que formaron parte, desde luego, los presupuestos filosóficos martianos, provenientes directamente de la tradición más avanzada del pensamiento cubano—,<sup>8</sup> rechazo que era de primordial importancia en tanto permitía una percepción directa y la aceptación jubilosa de nuestro entorno físico particular.

Este proceso no resultó muy difícil para muchos escritores de nuestro modernismo, hijos de naciones ya liberadas del dominio español y que comenzaban de algún modo a insertarse —desde los márgenes— en el desarrollo capitalista protagonizado por naciones donde el dogmatismo de la férrea iglesia católica se hacía menos operante.<sup>9</sup>

El erotismo expresado corporalmente, entrevisto en el romanticismo anterior —que adelantaba la celebración rousseauiana de la libertad del espíritu humano que siente “antes de pensar”, una tendencia acentuada a la vehemencia,

a la exaltación de los sentimientos amorosos, a la melancolía y hasta a la autodestrucción—, se magnifica entonces menos agónicamente, en una fiesta declarada de los sentidos: en un epicureísmo, que ha sido considerado marca típica modernista —pero cuyos antecedentes habría que buscarlos en la filosofía hedonista del humanismo renacentista y su extrema permisibilidad sexual, a su vez heredada de la Antigüedad—, donde el cuerpo femenino como objeto de placer se hizo frecuentación más que habitual.

Claro, durante el renacimiento, nuestra metrópoli se había comportado de manera lamentablemente excepcional: imponiendo el duro estandarte de la Contrarreforma, que no hizo más que agudizar la tradicional represión de la sexualidad ejercida por la Iglesia y sentar las bases para mecanismos más sutiles de doble moral. Como ha afirmado Ramiro Guerra: “Solo España pretendió mantenerse dentro del rigor del Catolicismo, aunque en América se entregó al pillaje sexual con las indígenas y africanas exportadas como esclavas, poblando prontamente con mestizos el nuevo continente”.<sup>10</sup>

Por su parte, la moral burguesa, a la postre igualmente doble, pero defensora explícita del matrimonio —que, como se sabe, no es otra cosa que una institución social encargada de preservar y transmitir los propios valores burgueses, para lo cual circunscribir la mujer al hogar resulta fundamental—, también reaccionó ante los desafueros sexuales inherentes a la vida cortesana como lo hiciera ante sus protagonistas.

En contraposición, la Ilustración significó, respecto a la sexualidad, una vuelta indudable a la moderación —al menos a la femenina. En realidad, la Revolución francesa reafirmó en sus legislaciones los derechos y deberes del hombre como ciudadano sin referirse nunca a la mujer, lo que es un aspecto harto significativo. En su caso “La ausencia de derechos civiles tales como los del sufragio, el derecho al trabajo, a la administración de sus bienes [...] no estuvieron comprendidos dentro de los principios de instauración del régimen burgués”.<sup>11</sup> Tan espectacular marginación hubo de invisibilizarse tras un aparente y compensador culto a la figura femenina.

Así, autores de bien entrado el XIX hispanoamericano, portadores de las ideas más avanzadas —como Martí— se presentan doblemente inclinados a la “[...] sublimación del instinto erótico en el sentimiento amoroso [...] una de las más poderosas fuentes de inspiración del Romanticismo”.<sup>12</sup> En consecuencia, el ideal romántico femenino, según el cual la mujer era “ser inasible y puro” en ámbitos del arte y la literatura, entraba indefectiblemente en “[...] decidida contradicción con su posición en la realidad de las sociedades de la época”,<sup>13</sup> donde conservaba su característica situación subalterna tanto respecto a su comportamiento social como sexual —en el espacio público y en el privado.

Mucho se ha insistido en torno a que el predominio de la idealización femenina romántica coincide temporalmente entre nosotros —cubanos, hispanoamericanos— con el afianzamiento de los patrones —entre ellos, de género y de

conducta sexual— correspondientes a los diversos discursos nacionales, que comienzan a establecerse a través de los respectivos proyectos políticos —por lo general y como se sabe, tan liberales como androcéntricos. De ahí que en nuestros modelos identitarios —y para el asombro de los ajenos a nuestro particular contexto— aún hoy muchos de esos patrones, o, al menos, rasgos esenciales de ellos, gocen de perfecta salud.<sup>14</sup>

No obstante, engendrada en tiempos de duro bregar con el grosero pragmatismo a ultranza, que ya regía la sociedad burguesa —más impostada que real entre nosotros— y con la desespiritualización de las generaciones educadas en el positivismo económico, la poética modernista hispanoamericana comenzaba a traslucir nuevos rumbos para la representación literaria de la mujer. Al fin, y a tono con la vida, el cuerpo femenino ganaba importancia en la definición del sujeto social, amén de subrayar su trascendencia respecto a su definición como ¿sujeto?/objeto erótico. Rivera-Rodas ha caracterizado —aunque, quizás, demasiado absolutamente— este encuentro del pensamiento moderno con la corporeidad:

Este proceso fue una auténtica recuperación del cuerpo, que a su vez refuta las concepciones tradicionales impuestas en la Colonia que se empeñaban en condenar el cuerpo y tratar de mantenerlo expulsado de la experiencia humana. Esta recuperación y reflexión de lo sensible rechaza toda la tradición ascética que el



cristianismo quiso imponer en la Colonia. La conciencia latinoamericana se reconocerá en su cuerpo, ligado a su espacio geográfico y tiempo histórico: a su propia cultura.<sup>15</sup>

Desde luego, la explosión literaria de los sentidos, que sobrevendría, no dejó de hacerse patente en Martí, justo uno de los iniciadores del movimiento: se manifestó a través de sus representaciones de los múltiples planos de la experiencia humana, aunque, esencialmente, supo mantener como fundamento una fuerte espiritualidad y una voluntad educativa de hacerla evidente, que lo llevó siempre a operar específicamente en la esfera específica de lo erótico de forma muy refrenada.

Nos hallamos ante la paradoja de este proceder típico martiano: quien pretendía fijar las más audaces prescripciones a través de un proyecto cultural revolucionario en su sentido más amplio —capaz de incluir rupturas y transgresiones radicales en otras esferas, como la política, la pedagogía o el pensamiento económico— establece, al mismo tiempo, un discurso erótico que, para la época y en general, puede considerarse conservador —al menos de modo explícito.

Para tratar de explicar el porqué, pienso que se debería atender a dos cuestiones fundamentales: por un lado, se tendrían que sopesar de manera suficiente los presupuestos contextuales específicos y contingentes, que determinaron la vida y el pensamiento del Apóstol; por otro, habría que

intentar establecer una línea de progresión —presumiblemente matizada por reiteradas intermitencias, según el carácter y propósito del documento de que se trate; el medio a utilizar para su divulgación, si tal fuera su intención; y las características de sus presuntos destinatarios—, que se hace evidente en el pensamiento martiano referido al amor de pareja y al ideal femenino. Los inicios de esa progresión podrían buscarse —como veremos— en la conocida misiva enviada a su madre desde presidio en 1869, y la culminación, a inicios de la década de los noventa, en textos periodísticos, y, ya en 1895, en cartas a María y Carmen Mantilla, a Carmen Miyares, y sus últimos diarios —pasando antes, desde luego, por imprescindibles momentos de la narrativa, el teatro y la poesía.

## Notas

- 1 José Martí: “Otros fragmentos”, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 22, p. 322. [En lo sucesivo OC. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. (*N. de la E.*)]. Esta es una idea que muchos autores han seguido y que ha ayudado a orientar el presente estudio. Muy en especial, desde luego, Cintio Vitier, aunque, como se verá, aquí se parte de un supuesto divergente respecto a la trascendencia del dolor corporal en la formación ética martiana. Referido a su reflexión en torno al cuerpo, recomiendo repasar el sugerente estudio de Ottmar Ette: “El cuerpo de la poesía”, en *Soy el amor, soy el verso*, París, Ediciones Ellipses, 1995, pp. 95-114.
- 2 A partir de la lectura de mi texto, Carmen Suárez León me hace la siguiente acotación, que considero ilustrativa:
 

En vida de Martí, ya su cuerpo es piedra de escándalo, ya sea como lugar de placer o como lugar de martirio. Su cuerpo lesionado, operado, y vuelto a operar, es tema más o menos documentado en cartas y otros textos, así como su salud precaria y sus enfermedades y hasta un intento de envenenamiento, como máxima agresión a su cuerpo físico. Y para colmo, cuando cae en combate, su cuerpo es objeto de toda clase de manipulaciones y es enterrado, desenterrado y vuelto a enterrar. Numerosos estudios se detienen y dan las más diversas versiones de estos tópicos y de los eróticos.
- 3 Óscar Rivera-Rodas: “Modernidad y posmodernidad literarias en Hispanoamérica”, en *Conjuntos. Teoría y enfoques literarios recientes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana, 1996.
- 4 JM: “Los abanicos de la exhibición Bertholdi”, *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2011, t. 19, p. 30. [En lo sucesivo OCEC. (*N. de la E.*)]
- 5 Según Sigmund Freud, en su *Psicología de las masas*, de 1920: “[...] la masa tiene que hallarse mantenida en cohesión por algún poder. ¿Y a qué poder resulta factible atribuir tal función si no es al Eros, que mantiene la cohesión de todo lo existente?” (Cit. por Dionisio Cañas: *El poeta y la*

*ciudad*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 31). Más adelante, en 1955, Marcuse anota en su *Eros y civilización*: “El grado en que la sexualidad alcanza un definitivo valor en las ventas o llega a ser un signo de prestigio y de que se respetan las reglas del juego, determinan su transformación en un instrumento de la cohesión social” (Herbert Marcuse: *Eros y civilización*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1968, p. 263).

- 6 “[...] el erotismo se construye como una noción inseparable de la elaboración cultural y los múltiples códigos de la comunicación” (Andrés Isaac Santana: “De cuando el erotismo resulta mascarada del silencio”, *UNIÓN, Revista de Literatura y Arte*, año XIII, no. 46, La Habana, abril-junio de 2002, p. 57).
- 7 Como lo ha hecho Víctor Fowler en *La maldición. Una historia del placer como conquista* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998).
- 8 Decisivo fue, en tanto esencial y primigenio, el sedimento que en la educación juvenil martiana aportó la cultura filosófica del XIX cubano, afincada en el sistema desarrollado por el padre Félix Varela a partir de las ideas de la *Filosofía electiva* del padre José Agustín Caballero, quien era de estirpe ilustrada y antiescolástica. Tras ellos, el pensamiento cubano comenzó a abandonar la metafísica y a asentarse sobre bases de razón y experiencia como fuentes fidedignas de conocimiento del mundo natural y social. Luz y Caballero aportaría, además, una teoría gnoseológica sensualista-racionalista, que permearía, indudablemente, la manera particular con que el Apóstol asumió las relaciones entre hombre, moral y religión —vinculaciones en extremo determinantes para el establecimiento de los roles de género y de formas de realización erótica dentro de cada cultura. Para Martí, como para otros intelectuales hispanoamericanos, la asunción del empirismo y el sensualismo implicó no solo una reacción contra la escolástica represiva metropolitana sino de rechazo a determinados patrones teológicos —católicos— entonces operantes.
- 9 Desde luego, si bien es cierto que fue excluida de los mecanismos de poder cívico por el proceso de secularización republicana, no en todos los nuevos Estados hispanoamericanos del XIX la autoridad de la Iglesia decreció tras la independencia, sino que eso dependió del arraigo alcanzado en los distintos grupos culturales. No hay que olvidar la participación en la lucha emancipadora de gran parte del clero secular

y, con ello, el prestigio por él alcanzado. Por otro lado, no podemos pasar por alto que, a nivel social, los patrones de conducta que la Iglesia se encargara hasta entonces de fijar, comenzaban a ser sustituidos por los inherentes a la nueva civilidad, que eran igualmente represores en muchos sentidos —cuándo si no—, y muy especialmente en el ámbito de la realización erótica. Como es sabido, nuestros modernistas reaccionaban contra esos cánones liberal-burgueses en gran medida.

- 10 Ramiro Guerra: *El síndrome del placer*, Santa Clara, Editorial Capiro, 2003, p. 51.
- 11 *Ibíd.*, p. 62.
- 12 *Ibíd.*, p. 68.
- 13 *Ibíd.*, pp. 68 y 69.
- 14 Susana Montero se extiende sobre el tema en *La cara oculta de la identidad nacional*. Con relación a los patrones femeninos, en específico, afirma: “La literatura romántica, fundamentalmente la de autoría masculina, contribuyó en gran medida a fijar aquellos estereotipos femeninos que se avenían con el pensamiento liberal y con el proyecto de construcción de identidad nacional y la nación, sin afectar la estructura del sistema sexo-género patriarcal” (Susana Montero: *La cara oculta de la identidad nacional*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003, p. 61). En efecto, al tiempo en que se hacía menos influyente a nivel social el poder “modelador” de los patrones de conducta preconizados por la debilitada Iglesia en las repúblicas hispanoamericanas, surgía la necesidad de reafirmación de normativas de civilidad coherentes con la ética burguesa, que fueron abundantemente expresadas por una extensa literatura didáctica y moralizante —diversidad de manuales de conducta social—, como nueva forma de ejercicio del poder, así como una fuerte tendencia a lo didáctico y moralizador en las propias obras literarias y artísticas (V. Beatriz González Stephan: “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano”, en *Esplendores y miserias del siglo XIX*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994).
- 15 Óscar Rivera-Rodas: *ob. cit.*



# Los silencios o de la necesidad de la máscara

Es un hecho innegable que en la timorata sociedad cubana del XIX —aún colonia de una metrópoli abroquelada en su censura a ultranza de las transformaciones del mundo moderno—<sup>1</sup> el discurso literario amatorio se movió siempre de modo bien precario en un controvertido espacio de sombra, dando fe del *status* represivo que sobre todo acá caracterizaba la centuria.

La historia de nuestro discurso erótico es la historia de un angustioso combate por la revelación de lo oculto; de una negación permanente que, al cabo, y por oposición, también destaca, señala, descubre.

Así, la máscara como estrategia, como parte del ritual inherente a un sistema de representación, ingresa de modo relevante a esa parte de la modernidad literaria hispanoamericana de profundo carácter proyectivo donde la *imago*, en sentido general, sirve para inscribir el *deber ser* del individuo en su sociedad, que, a juicio de Michel Foucault, lo obliga a la tarea de elaborarse a sí mismo. Sin embargo, y como sabemos, en

muchos casos deviene, contradictoriamente, doblez solapado, atavío viabilizador, engaño, moralina.

Beatriz González Stephan, con seguridad, apunta mayormente a su carácter de signo negativo cuando argumenta en torno a los inicios de la modernización:

[...] fue el más vertiginoso y complejo baile de máscaras de la historia cultural del continente. La persistencia de estructuras y mentalidades fuertemente ligadas a un complejo de tradiciones sedimentadas a través de un largo período colonial, aunque entraron en una fase de importante crisis, sufrieron no solo un reacomodo ante el embate de las nuevas tendencias, sino se hibridaron aún más al incorporar a título de máscara o parapeto elementos de la modernidad.<sup>2</sup>

No obstante, no podemos obviar que todo el sentido proyectivo de la literatura moderna en nuestros países —de la cual el modernismo constituye un peldaño indispensable— acude constantemente a esas vestiduras encubridoras de los viejos hábitos coloniales con la finalidad edificante de ofrecer paradigmas indispensables al mejoramiento humano. Tras ese afán modélico y renovador, una lectura intencionada consigue vislumbrar la ambivalencia de muchos de sus mensajes y, con ello, la dramática angustia inherente a semejante época de ajustes en la vida material y espiritual del hombre americano, esos tiempos de “reenquiciamiento y remolde” que José Martí bien conocería,<sup>3</sup> y cuyo reflejo nos llega a través de las diversas personalidades autorales.



Si bien muchas de esas máscaras modernas acallan lo que de retrógrado persiste en las sociedades hispanoamericanas, otras, por el contrario —convenientemente adecuadas, en lo aparential, al pensamiento más conservador y tradicional—, protegen no pocas obras de esencia revolucionaria frente a las recriminaciones de la rígida moral entonces vigente —empollada en la colonia, pero de antecedentes ancestrales—,<sup>4</sup> o de la censura del poder burgués en las nuevas repúblicas, empeñado en coartar cualquier manifestación que apuntara hacia la reevaluación de lo establecido.<sup>5</sup>

Nuestro Martí, devoto de lo natural, detestaba explícitamente cualquier tipo de encubrimiento y artificio —“Odio la máscara y vicio/ Del corredor de mi hotel:/ Me vuelvo al manso bullicio/ De mi monte de laurel”—<sup>6</sup> en la misma medida en que, al cabo, llegó a necesitarlo. Al final de su vida, ya desde Dos Ríos y en plena madurez política y literaria, no evita reconocer la utilidad del encubrimiento para su proyecto —cultural en su sentido más amplio: “[...] porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas, y de proclamarse en lo que son, *levantarían dificultades demasiado recias para alcanzar sobre ellas el fin*”.<sup>7</sup>

Hombre de prensa que había sido, comprendió perfectamente la inevitabilidad de ajustar sus mensajes al lector, lo cual significaba, desde luego, no solo atender a su nivel de complejidad formal, sino, de igual modo, a la conveniencia y oportunidad de los asuntos. De manera que no es difícil hallar en aquellos momentos de su obra escritos para ser dados a conocer ampliamente —para ser publicados o

representados— y en sus documentos políticos —incluida determinada correspondencia— un forzoso silenciamiento en torno a determinados temas o, incluso, una presentación tangencial, ambivalente o hasta discrepante con lo que podemos presumir fuera su opinión, bien diferente al abordaje mucho más diáfano hallado en sus textos íntimos o capaces de hacer mayor espacio a lo subjetivo.

En sus *Versos libres* —colección armada a partir de un boceto de índice y de otros poemas afines que se encontrarán en su papelería—,<sup>8</sup> que deben corresponder a su producción de finales de los setenta y la década de los ochenta, reconoce la utilidad de asumir la máscara, ya no como engaño vano y nocivo —“Máscara soy, mentira soy”—<sup>9</sup> sino en su carácter de reserva inteligente. En uno de los que han sido agrupados bajo la denominación de “Versos varios”, y que, al parecer, deben corresponder a los ochenta, lo reafirma:

*Es verdad. Si la máscara discreta  
Oculto su tormento el corazón:  
Nadie sabe el abismo que el poeta  
En los dinteles de la vida vio.*<sup>10</sup>

Este proceder no fue ajeno a la más asentada tradición literaria de la Isla, en especial lo que a discurso erótico se refiere. Por ejemplo, en narraciones claves de nuestro movimiento romántico —*Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero; *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde—, el goce amoroso solo lograría

ser descrito en su dimensión de placer sexual cuando abordaba el tema en uniones heterosexuales “prohibidas” —y, por lo tanto, mayormente ocultas— en las que se evidenciaba mezcla racial negro-blanco o mestizo-blanco, y donde los primeros elementos de las parejas —fueran, indistintamente, hombres o mujeres— bien cargaban con la “culpa” del desfogue erótico o resultaban, al decir de Víctor Fowler, receptores de “un acto de victimización o uso del dominado como *objeto de placer*”,<sup>11</sup> lo cual recriminaría la parte de placer que implica el sentimiento.

Algo semejante sucedía en la poesía contemporánea. Durante el neoclasicismo, la sensualidad se limitaría a la recreación de la naturaleza —Zequeira: “A la piña”; Rubalcava: “Silva cubana”— ya que el abordaje del tema amoroso, por lo general, implicaba una perspectiva moralizadora —recordemos la pacatería delmontina— salvo, claro, notables excepciones —el contradictorio Heredia de “El desamor”, fue un caso. Justamente, son la sensualidad desbordada del mulato Plácido —“Lo que yo quiero”—<sup>12</sup> y, sobre todo y de nuevo, el apasionamiento transgresivo de Avellaneda —de feminidad definitivamente incongruente para nuestro contexto—, los que traspasarían los pudorosos límites impuestos por la recreación idealizada y ajustada al canon.

El erotismo de Fornaris, vinculado a su decir siboneyista, refirió igualmente la posibilidad más abierta del goce amoroso en parejas nativas y terminó por subrayar la tendencia racista de la realización amorosa en nuestra literatura del XIX, que es la de la propia vida.<sup>13</sup> Sin embargo

y paralelamente, muchos autores románticos, como Luaces, llegaron a ser capaces de un criollo “erotismo casi licencioso”—blanco—, aunque parcialmente desvirtuado por exotismos foráneos.<sup>14</sup>

En cualquier caso, fueron escasas las expresiones previas a la obra martiana y a la de otros modernistas que pudieran potenciar una “oposición a un orden que se estima debe ser combatido”<sup>15</sup> —como reflejo directo de lo que ocurría en las sociedades hispanoamericanas de la época. En consecuencia, Martí se adscribirá fácilmente a esa línea de la escritura erótica cubana donde lo sexual —y con ello la sensación corpórea— se asentaba casi siempre sobre lo prohibido y, por tanto, era objeto casi permanente de enmascaramiento.

Este comportamiento respondería, pues —en cierta medida por su naturaleza, pero también por necesidad—, a la moralina de ascendencia hispánica, que era parte de su espacio socio-sicológico y cultural de pertenencia. La asumiría, de modo consciente, junto a otros territorios de resistencia en la medida que podían considerarse basamentos legítimos para su proyecto cultural, especialmente opuesto a la irrupción de los modelos exógenos ofrecidos por las deslumbradoras sociedades capitalistas —europeas en general y estadounidense en específico.

Iván Schulman aborda en sus estudios esta relación directa entre las estrategias martianas de narrar y el proceso de representar la nación —a nuestro juicio, de “utopizar” conscientemente—, apuntando la evidente crítica que

Martí ejerce sobre la idoneidad del proyecto económico moderno del incipiente capitalismo, desde una posición de reconocimiento a nuestros fundamentos culturales: “[...] censura sus consecuencias sociales (pensando en el pueblo hispanoamericano) y somete a un examen crítico los valores de la modernidad”, adscribiéndose a una visible posición antimoderna.<sup>16</sup>

No deja de resultar curioso que justamente en la tradición española que nos atañe, manifestaciones de la novela y la poesía eróticas con implicaciones carnales —muy a pesar de los prejuicios religiosos—, no solo trascendieron sus fronteras geográficas —pensemos en el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina* y *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*— sino que gozaron del favor popular más absoluto en su propio momento y en su mismo contexto. Desde luego, la Inquisición obligó al claudetiaje a las piezas eróticas más importantes de poetas del Siglo de Oro, como Lope de Vega, Quevedo o Góngora, y algunas obras de Fernández de Moratín y de Samaniego, en los setecientos. Pero personajes como la Trotaconventos, la Celestina y el Don Juan constituían, ya en la época martiana, prototipos bien asimilados por la cultura ibérica —y también la universal.

Algunos autores mencionan como elemento explicativo de la moderación martiana la enorme influencia en su educación de las lecturas de los místicos españoles —responsables en buena medida de la sublimación amorosa y de la presencia del amor divino entre los propios poetas del Siglo

de Oro español, cuyo influjo, asimismo, es tan apreciable en su obra literaria.<sup>17</sup> De cualquier modo, sabemos que, desde los textos iniciales martianos, percepción y pensamiento del cuerpo implicaron laceración física y padecimiento existencial.

Esta insistente autocensura martiana en función de la espiritualidad enaltecedora, como hemos visto, se torna bien controvertida y no solo cuando nos adentramos en el terreno de lo puramente erótico. El gusto por el impetuoso fluir de la palabra misma, las gozosas descripciones de ambientes exquisitos y cultos, la extrema exaltación de la libertad del hombre en la naturaleza además de la presentación voluptuosa y a un tiempo refinada que poco a poco concibe de la mujer —particularmente en su poesía—, se encargan de dejar en el lector un sedimento favorable a una visión de la vida harto más epicureísta.

Pese a sus constantes mensajes aleccionadores, sustentadores de la justicia y el equilibrio natural a la manera estoica —en el cultivo de las virtudes espirituales y el conocimiento por encima del bienestar que facilitan los objetos externos, y satanizador de las pasiones carnales—, el discurso martiano no puede evitar sembrar en sus receptores este deseo de búsqueda del placer —sea intelectual o sensual—, semejante sibaritismo que transporta a un tiempo cuerpo y espíritu, y del cual, evidentemente, aunque con angustia, él participaba. El lector entendido percibe todo el tiempo la culpa martiana: su deliberado propósito de penitencia y, en definitiva, —su tal vez— mayormente

involuntario afán de ocultamiento, tan acorde, al cabo, con el espíritu de la época.

Las mujeres europeas del mundo ilustrado, por citar un caso paradigmático, sin dejar de llevar su cuerpo bastante cubierto —“enmascarado”—, llegaron a ser protagonistas de algunos de los discursos eróticos más audaces de la cultura occidental, hoy considerados clásicos, los cuales tuvieron por escenarios, justo, espacios de sumo recato como monasterios e internados —narraciones del marqués de Sade— y no, necesariamente, la abierta licenciosidad cortesana —*Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos.

“Para que la libido alcance un alto grado es necesario oponerle un obstáculo”, sentenció para la posteridad Freud.<sup>18</sup> Las prohibiciones se encargan de agudizar la pulsión en pos de lo negado: los tabúes han sido, tradicionalmente, los catalizadores ideales para la transgresión —en específico, si es de índole sexual.<sup>19</sup> Salvando las distancias, los textos eróticos martianos pueden evidenciar con claridad eso que Roland Barthes ha denominado “juego de la intermitencia” y que no es más que el retozo entre lo que se oculta y lo que tras la máscara se asoma.

A pesar de ello, en la medida que avanzamos en el registro de los pasajes eróticos de la obra martiana, apreciamos un proceso de progresivo, aunque difícil, descubrimiento del cuerpo, percibido mayormente a través de rasgos involuntarios, capaces de contradecir las reflexiones éticas del propio sujeto del discurso consciente, preocupado por reprimir la expresión de su yo síquico íntimo colocado tras

sus máscaras. Estas supuestas incoherencias contienen un notable potencial impugnador de las prescripciones morales establecidas en pos de un nuevo orden.



## Notas

- 1 Pablo Guadarrama, en su libro *Humanismo en el pensamiento latinoamericano* (La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2001), aborda exhaustivamente esta aprensión ibérica.
- 2 Beatriz González Stephan: “Modernización y disciplinamiento. Las formación del ciudadano”, en *Esplendores y miserias del siglo XIX*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, p. 432.
- 3 José Martí: “Prólogo a ‘El poema del Niágara’ de Antonio Pérez Bonalde”, *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2003, t. 8, p. 146. [En lo sucesivo, *OCEC*. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. (*N. de la E.*)]
- 4 En el discurso martiano, por ejemplo, se pone de manifiesto la persistencia de patrones cristianos, directamente relacionados con el sistema de autoridad moral tradicional inherente a las culturas de raíz hispana.
- 5 González Stephan anota lúcidamente la presencia de este afán vulnerador encubierto: “[...] no podemos olvidar la abundante literatura del modernismo llena de aires transgresores, donde a la liberación del eros y ese imaginario reprimido cobra formas ambiguas y oscilantes aún no deslastradas del pecado y la culpa” (Beatriz González Stephan: ob. cit., p. 444).
- 6 JM: “III”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, 2007, p. 303.
- 7 JM: “Carta a Manuel Mercado”, en *José Martí. Epistolario*, compilación, ordenación cronológica y notas de Luis García Pascual y Enrique H. Moreno Pla, prólogo de Juan Marinello, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial de Ciencias Sociales, 1993, t. 5, p. 250.
- 8 Ver “Nota editorial” en José Martí: *Poesía completa. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial Letras Cubanas, 1985, t. 1, p. 9.
- 9 JM: “Homagno”, en *Versos libres*, *OCEC*, t. 14, p. 139.

- 10 JM: “[Es verdad]”, *OCEC*, t. 16, 2007, p. 50. En esta edición aparece recopilado entre los poemas en *Cuadernos de apuntes (N. de la E.)*
- 11 Víctor Fowler: “Estrategias para cuerpos tensos: po(li)(é)ticas del cruce interracial”, en *Historias del cuerpo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001, p. 99.
- 12 Marcelino Menéndez y Pelayo opinaba que Plácido expresaba “[...] de un modo no indigno del arte, la calentura sensual de su temperamento africano” (Marcelino Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913, t. 1; cit. por Salvador Arias: “La poesía del primer romanticismo cubano”, en *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas-Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo, 2002, t. 1, p. 162).
- 13 Es un hecho cierto que, en nuestro discurso erótico literario, la incontinencia sexual es un signo atribuido, mayoritariamente, a los “no blancos”. Aquí acabamos de referirnos a los “naturales” de la Isla, es decir, a los indígenas; Fowler, por su parte, remite, meridianamente, al espacio ocupado por negros y mulatos —en particular negras y mulatas— en la definición de los tópicos “fundacionales de la mitología erótica nacional”: va más allá de los puramente literarios al relacionar “[...] la suposición de que hay una sexualidad de intensidad no medible en los individuos de la raza negra, que esta sexualidad esté ligada a lo animal, que la intensidad de la que hablábamos acciona a semejanza de la máquinas y que en la raza negra la carga de subjetividad es menor” (Víctor Fowler: “Una historia cubana del placer como conquista”, *UNIÓN, Revista de Literatura y Arte*, año VII, no. 21, octubre-diciembre de 1995).
- 14 Salvador Arias: “La poesía entre 1844 y 1868”, en *Historia de la literatura cubana*, t. 1, p. 289.
- 15 *Ibidem*, p. 100.
- 16 Ivan A. Schulman: *Relecturas martianas: narración y nación*, Amsterdam-Atlanta, Editorial Rodolfi, 1994, p. 5.
- 17 Rafael Rojas, en particular, subraya la “combinatoria entre patristica y estoicismo” que fuera “tan decisiva para la formación de genealogía

intelectual cubana” (Rafael Rojas: *José Martí: La invención de Cuba*, Madrid, Ediciones Colibrí, 2000, p. 20).

- 18 Sigmund Freud: “Psicología de la vida erótica”, *Obras completas*, t. 13, Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1961, p. 78.
- 19 Bien lo ha expresado Andrés Isaac Santana, al referirse a la eficacia de la represión, en el espacio de los discursos artísticos, para el logro de la tensión propia de lo erótico: “[...] la sugerencia, lo implícito, la elipsis, tienden a potenciarlo, mientras el culto feroz a la descripción y la explicitud degenerativa suelen empobrecerlo, desdibujarlo” (Andrés Isaac Santana: “De cuando el erotismo resulta mascarada del silencio”, *UNIÓN, Revista de Literatura y Arte*, año XIII, no. 46, La Habana, abril-junio de 2002, p. 57).



# La mujer en su espacio más privado o de la privación del espacio para la mujer

Cuando, a los dieciocho años, concibe uno de los más conmovedores textos de nuestra literatura —*El presidio político en Cuba*—, Martí inscribe por primera vez la presencia de su cuerpo y el de sus semejantes como angustia:

Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas.

Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que *mata la inteligencia*, y *seca el alma*, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás.<sup>1</sup>

La marca corporal como cicatriz del alma: la sensación como mediadora entre cuerpo y alma —siendo el alma *psique*.<sup>2</sup>

Cintio Vitier, en cambio, no considera de ese modo tal determinación. En el tercer capítulo de *Ese sol del mundo moral* es claro al respecto: “esas lesiones en la carne no se le

convirtieron en lesiones morales porque él no quiso. Aquí se revela el eje y la vocación de su voluntad”<sup>3</sup> Por fuerza, Vitier atribuye a la experiencia un resultante de “legítimo odio y sed de venganza” “para cualquier otro adolescente igualmente sensible que no fuera Martí”, lo cual no considero sea su única derivación posible. La aprecio como asiento de su vocación de pasión.<sup>4</sup>

Martí dirá más al respecto en sus *Cuadernos de apuntes*, a la altura de 1881, refiriéndose a otra prisión, célebre, cuando aún padece, como hasta el fin de sus días, las huellas físicas y síquicas del presidio: “Aquella Bastilla, coronada de nubes negras, besada por aguas turbias, cercada de murallas roídas, hecha como para encarcelar —*más que el cuerpo de los hombres— el espíritu humano*”<sup>5</sup> Cárcel vil sería, según el joven Martí, su propio cuerpo para el espíritu trascendente —como había ya anotado en fecha no precisada entre 1878 y 1880:

*El alma, como un ave, bate el ala:—  
Presa en el cuerpo, se revuelve azota,  
Revuelve, clava, hiriente grito exhala  
Y en la cárcel carnal su fuerza embota.*

*La cárcel, a los golpes, bambolea—  
La carne, lastimada, se estremece—  
Y el cuerpo, como un ebrio, titubea,  
Y volar, y olear parece.*<sup>6</sup>

Sin embargo, más tarde, su concepción del cuerpo como “el barro” —la sustancia genésica, pero al mismo tiempo

lo vil— no se limitará a lo puramente material; de un modo bien peculiar le atribuirá, además, carácter subjetivo:

Lo que yo llamo cuerpo no es el cuerpo en sí, sino una especie de alma corpórea y levadura terrenal, con que los sentidos se mezclan en los sentimientos, yo llamo cuerpo a las mezquinas ideas, a las satisfacciones vanidosas, a todo lo que no siendo material no es sin embargo amor fraternal [...] El roce del alma con la tierra produce esa alma corporal.<sup>7</sup>

En este mismo sentido concluye, en 1894, reflexionando en torno al desarrollo espiritual y la dependencia que existe entre este y el desarrollo corporal: “El objeto está fuera de mí; pero la inteligencia del objeto está en mí”.<sup>8</sup>

Su experiencia de adolescente encarcelado había dado cuenta de una sexualidad precozmente contenida —represión consciente de los placeres de los sentidos, en pos de la consecución de una forma de existencia espiritual más elevada.<sup>9</sup> Sus escrúpulos ante la arista carnal de la relación amorosa lo encontramos por primera vez en carta enviada a su madre desde el presidio, donde, de manera bien significativa, se declarara opuesto a la visita de prostitutas. Subrayaba allí: “A Dios gracias *el cuerpo de las mujeres se hizo para mí de piedra.—Su alma es lo inmensamente grande*, y si la tienen fea, bien pueden irse a brindar a otro lado sus hermosuras—”.<sup>10</sup>

Más allá de la natural e ingenua vergüenza juvenil con que es rechazado el placer corporal ante los ojos maternos,

el hecho de que en una breve misiva destaque, por sobre otras contingencias, este asunto y manifieste tan secamente su censura, nos hace pensar en fuertes criterios predefinidos. En realidad, comienza a denotar una preocupación que no habría de abandonarlo nunca, aunque, con la experiencia vivida, las apetencias del cuerpo van hallando una comprensión que otorga levedad a su inicial reparo.

Sin embargo, resulta demasiado absoluto su recato de entonces, al tener en cuenta ciertas anotaciones, no fechadas y mayormente desconocidas —vinculables desde el punto de vista temático a los años setenta martianos, previos e inmediatamente posteriores a su encarcelamiento: un conjunto, tan breve como sugerente, al que nos estaremos refiriendo a continuación.<sup>11</sup>

Gonzalo de Quesada y Miranda —compilador de las primeras obras completas martianas y seguidor del empeño de su padre Quesada y Aróstegui, albacea martiano— a todas luces conocía esta serie de notas reveladoras, porque hace alusión parcial a ellas en su volumen *Mujeres de Martí*.<sup>12</sup> Por razones obvias, sin embargo —con seguridad, porque mencionaban experiencias muy íntimas y otros temas que considerara escabrosos—, excluye una parte significativa del conjunto al compendiar sus ediciones de textos “completos”.

Por fortuna, esas cuartillas —que seguiremos llamando a partir de ahora “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”— aluden ligeramente a una etapa poco documentada: testimonian experiencias



amorosas del adolescente Pepe en La Habana, previas a ser apresado y enviado a destierro —anteriores a octubre de 1869. Además, corroboran la existencia de algunos romances ya suficientemente reconocidos de juventud, junto a otros tantos dudosos o ignorados hasta hoy, que debieron tener lugar durante los años de su primer exilio en España (1871-1875), a su paso por Inglaterra hacia América (1875), México (1875-1877) y Guatemala (1877-1878).

En este conjunto, registró mujeres directamente por sus nombres, abreviaturas de ellos o sus letras iniciales, seudónimos o a partir de frases que aluden a determinados espacios o lances sucedidos: a todas luces, revelan episodios amorios diversos. Y aparecen vinculadas a bosquejos para un libro que, como confiesa allí mismo, se proponía escribir. Para ese proyecto boceta contenidos y hasta títulos, evidentemente tentativos, como “Mis mujeres”, “Mis conquistas”//Memorias amorosas de un hombre sincero” [no aparece el entrecomillado que debía abrir] y “Las catorce aventuras amorosas de Hipólito Martínez” —seudónimo que, evidentemente, planeaba utilizar.

En las sucesivas y muy concisas estructuras narrativas que esboza, inmediatamente tras colocar el epígrafe “Mis mujeres”, recuerda en torno a la etapa habanera en específico: “Enriqueta, Mariano// El baile frente al paredón// El ferrocarril. ¿puede un niño [palabra ininteligible] con su prima?”.

En primer término, tropezamos con la obvia mención a esta indeterminada “Enriqueta, Mariano” —a quien Pepe

podiera haber conocido durante el período breve en que residiera en esa población con su familia, en 1868 y ya con quince años. De inmediato, reseña un evento vinculado a su presumible asistencia a un “baile frente al paredón”, quizás popular —¿cerca de la Muralla? ¿Algún espacio con determinada permisividad? Y su cuestionamiento final nos resulta bien interesante: “¿puede un niño con su prima?” El hecho de que mencione el apelativo “niño” para tal sujeto indeterminado nos remite a experiencias precoces. Por otra parte, ese personaje aparece registrado como tercera persona: el sujeto autoral no desea reconocerse en el marco de esa reflexión espinosa como protagonista —a pesar de que ha adelantado que tratará sobre *sus* mujeres—... o no lo era en verdad.

Así, nos lleva a conjeturar dos posibilidades: la existencia de un episodio iniciático martiano con alguna de sus familiares —muy poco probable— o un hecho presenciado por aquel pequeño *voyeur*, que luego se convirtiera en tan espectacular testificante de la vida de su tiempo.<sup>13</sup>

Lo que no ha de ofrecer ya dudas es que el rechazo en extremo rotundo a las contingencias eróticas —fuera del marco espiritual—, que veíamos expresado en la misiva enviada desde la cárcel a doña Leonor —“el cuerpo de las mujeres se hizo para mí de piedra”—, obviamente iba encaminado, sobre todo, a aplacar las inquietudes maternas, lo cual no quiere decir que aseguremos que tuviera una verdadera iniciación sexual, a la manera en que es convencionalmente entendida, antes de partir a Europa. Solo

que su prurito exagerado, allí manifiesto, no debiera ser considerado, de modo categórico, como artículo de fe.

Los nombres de otras féminas también correspondientes de su etapa española o mexicana, ligeramente referidas y/o simplemente innominadas —en ocasiones apenas señalada la circunstancia de los encuentros en cuestión—, permiten que sospechemos los primeros pasos en lo que él mismo habría de calificar como “conocimiento de la vida sexual”.<sup>14</sup> Tal cual en el caso de la gran mayoría de los jóvenes citadinos de la época, esa iniciación pudo haberse realizado “decorosamente” a través de encuentros fortuitos con “mujeres fáciles” o meretrices. No le interesaría, entonces, guardar mayores datos.

Al consultar las “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”, saltan a la vista, sugerentemente, las siguientes, de existencia indocumentada: “La chula”, “La del baile”, “la de Santander”...

Hacia el final de los ochenta, anota, en su cuaderno de apuntes número 13, la sentencia: “[...] se ama por el alma y por el cuerpo”, con lo que otorga un declarado espacio a la corporeidad en su sistema de pensamiento —a pesar de que aún se siente en la necesidad de acotar de inmediato, como presa del embarazo, “mas no por el cuerpo, si no está como velado, aromado, embellecido, entibiado por el alma”.<sup>15</sup>

Atendiendo a muchos de sus textos juveniles, donde se resiste francamente a colocar ambos elementos de la dicotomía cuerpo-alma en condiciones de igualdad, advertimos que la aseveración de mediados de los ochenta representa una considerable conquista.

Esta férrea concepción dicotómica de subordinación primera, no solo fue elocuentemente sustentada en otros momentos de sus denominados *Cuadernos de apuntes* ya antes citados —lo dice en fecha no precisada entre 1871 y 1874: “nosotros, mezcla de espíritu que anima y cuerpo que obedece—”,<sup>16</sup> sino además en la obra literaria destinada a la publicación, que viene realizando en paralelo. Sin embargo, ya en este mismo período, se refiere a la “sensibilidad” —y la entiendo en tanto capacidad de sentir, de percibir— como elemento de vinculación —de cierto modo de correspondencia— entre alma y cuerpo: “La sensibilidad no es facultad del alma: la facultad es el lazo de unión entre el alma y el cuerpo; la manera de relacionarse el alma con el cuerpo; propiedad exclusiva de la materia humana”.<sup>17</sup>

Con esta afirmación introduce un matiz problemático al tratamiento del asunto y brinda una evidencia de que reconoce la sensación como su propia manera de relacionarse con lo circundante y de expresarlo luego.

Aún en 1894, en otro de sus *Cuadernos*, expresa incertidumbre no resuelta en torno al ejercicio de la carnalidad por parte del hombre —y nunca tan explícitamente, desde luego, en el caso de la mujer:

¿Y cómo un padre inicia a su hijo decorosamente en el conocimiento de la vida sexual —o debe dejarse al azar este asunto de que depende tal vez la vida entera o hay tal ley en el hombre que ella sola le guía, y es la única guía, o debe ser la guía del padre indirecta y no

más? [...] Eso, y el sufragio son tal vez *las únicas cosas que me han hecho dudar*.<sup>18</sup>

Si en la adolescencia martiana es el cuerpo erótico mayormente pecado —manifestación de la caída del espíritu desde el ámbito divino y su encarcelamiento en el demoniaco mundo material: el pecado corruptor de la naturaleza humana, a la manera cristiana—, se convierte a un tiempo en misterio tentador ya al calor de su primer desierto y su convivencia con los “placeres mundanos” —la tertulia, el café, el teatro— que se le ofrecen durante —y a partir de— su estancia en la, sin embargo, tan aparentemente pacata metrópoli.

Allí “rompió su corola” la “poca flor” de su vida,<sup>19</sup> no solo ante el inmaculado amor despertado por Blanca de Montalvo sino por el —a todas luces— carnal mantenido con la enigmática “M.” —a quien se le ha dado el apelativo de “la Madrileña”— durante los cuatro años de permanencia en la península, unión que solo le mereciera luego, aparentemente, un absoluto silencio.<sup>20</sup> Muy rápido, Martí se duele de la corporeidad “impura” que se le impone: “Nosotros [afirma en su primer cuaderno de apuntes], mezcla de espíritu que anima y cuerpo que obedece, el espíritu hace cometer el delito, el espíritu es el único responsable del delito, el espíritu —obcecado o pervertido—”.<sup>21</sup>

A esta altura podemos identificar la presentación de algunos de los arquetipos femeninos que aparecerán como constantes en su obra posterior y que se conectarán con la

estructura discursiva de la identidad —cubana, en particular, e hispanoamericana en general—, de la que se hará eco —o que se construirá en— su literatura. Ellos se enlazan con los presupuestos que rigen el ideal romántico del cual Martí nunca llegará a renegar definitivamente, y que resultará responsable del carácter positivo o negativo atribuibles. El mismo sistema valorativo que, desde entonces, estos arquetipos evidencian, se mantendrá, incluso, a pesar de la evolución, relativización y contextualización —consciente o inconsciente— que conoce las imágenes de la mujer en su obra posterior.

Una de esas constantes la percibimos en la forma de inscribir literariamente a Blanca de Montalvo. La naturaleza del lazo amoroso que estableciera con ella, el cual se ha supuesto por parte de los estudiosos martianos dentro de los límites estrictos permitidos por la época y el *pacato* medio español —y, por lo tanto, de intercambio apenas espiritual—, pareciera excusarla de quedar integrada al listado de las “conquistas” martianas en las “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas” que venimos glosando. Sin embargo, creemos encontrarla incluida en la relación correspondiente a “Mis mujeres”, donde —entre la llamada “Carolina” y la aludida como “La de Southampton—, se lee: “Bl.”. En otra página, tras el acápite “Zaragoza”, reaparece “Bl.” —en este caso, entre “Las Patas verdes” y “La del baile” ignorada. Por cierto, “Las Patas verdes” eran hijas de don Félix Sanz, dueño de la casa de huéspedes zaragozana donde se alojaban los jóvenes desterrados Pepe y Fermín Valdés

Domínguez. Se asegura que ellas coqueteaban con ambos. Mañach las menciona como “las paticas verdes”, en su *Martí, El Apóstol*.

Sin embargo, Blanca es presentada en “Flor blanca” —poema escrito en México, y publicado en la *Revista Universal*, el 27 de junio de 1875— acorde al canon de la mujer-ángel, mencionado por Susana Montero en *La cara oculta de la identidad nacional*, cuyos rasgos esenciales son “hermosura, levedad, pureza, fragilidad”: fácilmente sustituible “por el de ángel del hogar” y “rastreable en Latinoamérica hasta la plenitud modernista”.<sup>22</sup>

*Tú eres la virgen: virgen en la frente  
Por solo el beso paternal sellada,  
Y para el riego de mi amor potente  
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, ni el corazón te hiere  
La costumbre de amar que en la doncella  
Aventura infeliz a amor prefiere:—<sup>23</sup>*

En su justo polo contrario, se ubicará el dibujo de la mujer impura —luego, a veces, demonizada—, cuya violación del

orden —genérico o sexual— tratará, no obstante, de comprender —y hasta de explicar. Por ese entonces, la adivinamos en su apreciación de “M”, apodada “la Madrileña”, y en la representación que hace de este episodio amoroso vivido.

García Pascual<sup>24</sup> asume el apelativo de “Madrileña” para esta remitente desconocida de la mano de Carlos Ripoll.<sup>25</sup> Evidentemente, su vinculación con tal mujer denominada de modo tan impreciso se trató de un episodio de realización erótica plena, una experiencia importante y larga, por lo que resulta extraño el mutismo en que se sumerge el joven cubano, tras un primer momento de intercambio epistolar tras salir de España, ante las últimas misivas de reclamo que se han hallado de la firmante “M”. A juzgar por los fragmentos que recoge García Pascual, era mujer casada o viuda, con, al menos, un hijo a su cuidado, y de la cual Pepe recibió “amor de mujer”.<sup>26</sup> Asimismo, por lo que ella relata en su misiva, pareciera que el muchacho llegó a albergar ciertos celos respecto a su fidelidad, a pesar de sus cuatro años de relaciones.

Otro autor, quien se ha ocupado de la segunda y tercera estancias españolas martianas, José Luis Prieto Benavent,<sup>27</sup> propone una persona concreta como dueña de la enigmática inicial: doña Barbarita Echevarría, criolla viuda, quien le encargara la educación de sus hijos y lo albergara por un tiempo en su casa de Madrid. Ya nos había sido presentada por Mañach,<sup>28</sup> aunque sin aseverar más al respecto.

Lo cierto es que entre las “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”, el joven Martí menciona a “Bárb.” —en “ ‘Mis conquistas’ Memorias amorosas de un



hombre sincero” — y a “B.” — en “Mis mujeres”, donde no ha de confundirse con “Bl.”, abreviatura que, como ya propusimos, parece apelar a Blanca de Montalvo.

Ha sido aceptado por los estudiosos que a “M”, en específico, le debió dedicar tres poemas con igual título — “Sin amores” —, concebidos entre marzo y junio del propio 1875 y publicados los dos primeros en la *Revista Universal*: en un *crescendo* justificativo para ambos amantes, se desentiende dolorosamente de un amor que, a todas luces, considera deshonoroso.

*¡Tu amor no es el amor! ¡Amor de tierra  
Dentro de la cárcel corporal se encierra!  
Hay otro, hay otro más: ese no acaba,  
Ni en la corpórea seducción se graba,  
Ni en un mísero cuerpo se limita [...]*<sup>29</sup>

*Y besabas tú bien; yo hago memoria  
De aquel beso apretado de aquel día:  
Fue largo; nos dormimos  
¡Y, cuando en nos volvimos,  
Duraba todavía!*

*Te quiero, algo te quiero: y cuando fueras  
En mis recuerdos por indigna un peso,  
Quisiérate, alma bella,  
Por nuestra noche aquella,  
¡Por nuestro largo beso!*<sup>30</sup>

Revisando este aserto, hoy creo hallar notables diferencias entre los tres poemas homónimos —que fecha 9 de marzo, 18 de abril y 12 de junio de 1875 respectivamente—, en independencia de que en todos está presente el motivo de la despedida cruel del amante y el testimonio acerca de pasiones recién coartadas. Considero que el error básico ha sido tratar de explicarlos de conjunto.

Al despiezar la serie, no es difícil percibir que el primero parece dedicado a una joven virgen —la llama “mi doncella enamorada”,<sup>31</sup> “luz pura de amor, casta delicia”,<sup>32</sup> y su nombre pudiéramos creerlo implícito: “Ella y yo, ser y ser, ráfagas idas/ De aquella luz más *blanca* que las nieves”.<sup>33</sup> Es la más desgarrada de las tres composiciones: “¡Oh, cómo la quería!/ Le dije adiós: morí desde aquel día!”.<sup>34</sup> Así, pudiera colegirse que lo dirigía a su novia Blanca de Montalvo.

El segundo “Sin amores”, nos parece destinado a una mujer a quien pide perdón por un momento de delirio compartido —que, tal vez, podría haber llevado a la “deshonra” de la dama: “Y llorarás:—yo sé cómo pusiste/ En el soñado altar tempranas flores”.<sup>35</sup> Más adelante, había escrito, apenado ante la que llama “infeliz de amores”:<sup>36</sup> “¡Oh, yo no sé! La tarde enajenada/ En que al mirarnos, de una vez nos vimos,/ Amado me sentí, tú fuiste amada,/ Y callamos, y todo lo dijimos!—”.<sup>37</sup> Su sentido de culpa se subraya cada vez más:

*Perdón! no supe que una vez surcado  
Un corazón por el amor de un hombre,  
Ido el amor, el seno ensangrentado  
Doliendo queda de un dolor sin nombre.*

*Perdón, perdón! porque en aquel instante  
En que quise soñar que te quería,  
Olvidé por tu mal que cada amante  
Pone en el corazón su gota fría.*<sup>38</sup>

El tercero, suma otro matiz en extremo diverso: representa, asimismo, un texto de despedida a un amor consumado íntimamente, pero con menos dolor y mucho menor sentimiento de culpabilidad. La queja del yo autorial se expresa más bien circunscrita a la circunstancia de la lejanía inevitable, y no parece tributar a una damita seducida, sino a una mujer que declara explícitamente indecorosa, “indigna” — “[...] cuando fueras/ En mis recuerdos por indigna un peso”.<sup>39</sup> Se inicia con semejante declaración de angustia por el amor perdido — “Llorando el corazón, llorando tanto/ Que no veo el papel en que te escribo”—,<sup>40</sup> pero, progresivamente, el tono se vuelve más reflexivo que amoroso, hasta llegar a ser francamente liviano:

*Y besabas tú bien; yo hago memoria  
De aquel beso apretado de aquel día:  
Fue largo; nos dormimos  
Y, cuando en nos volvimos,  
Duraba todavía!*

*Te quiero, algo te quiero: y cuando fueras  
En mis recuerdos por indigna un peso,  
Quisiérate, alma bella,  
Por nuestra noche aquella,  
Por nuestro largo beso!*

*Pero es ley de la vida la fatiga,  
Y se nos cansa pronto la memoria;  
Fatiga haber amado;  
Fatiga haber llorado;  
Nos cansa la victoria.*

[...]

*El cuerpo me sacude y enamora,  
Y pálida de amor el alma llevo;  
¡Yo quiero,—¡oh fin de males!—  
Con labios nunca iguales  
Un beso siempre nuevo!<sup>41</sup>*

Tal vez las respuestas a nuestras interrogantes acerca de las posibles destinatarias de estos tres poemas, podamos vislumbrarlas en las “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”, que ahora nos permiten realizar más fundamentadas conjeturas. Aportan indicios suficientes para creer que, presumiblemente, otra amante pudo haber impreso mayor huella que “Bárb.” en el romántico desterrado —y hasta, tal vez, más que el platónico, casto, amor por la Montalvo. Sería la que aludiera allí como “Caro” —bajo el título ‘Mis conquistas’/ Memorias amorosas de un hombre sincero— o, abiertamente, “Carolina” —bajo el título “Mis mujeres” y, además, en una tercera cuartilla, sin encabezamiento. Le dedicaría dos fragmentos elocuentes entre esas páginas manuscritas —acción que repite apenas en el caso de la que recoge como “María”, quien pudiera ser identificada como María García Granados.

Cito los textos dedicados a Carolina:

Fragmento 1:

“Carolina:— [Tachado a continuación: “El a”.] La comida. La noche del candil.—la calle del [A continuación una palabra ininteligible] .—El campo.—Las —guerritas [las tres primeras letras ininteligibles].— Rúa y sus clases de francés.—La otra casa.—El hospital.—”

Fragmento 2:

“Carolina.—Recuerdos salientes de Carolina, no trabazón femenil, ni narración seguida, de hechos fingidos, ni deslucir con la invención de estos hechos reales; sino relación caliente de los hechos culminantes verdaderos. La casa de huéspedes.—El fino de la calle del Barquillo. [Esta palabra de lección dudosa]—la casa de la torera.—El pueblo de campo.—La casa mala”.

En cualquier caso, tras mencionar a “Bárb” o a “B” es cuando aparece enlistada esta “Caro” —“Mis conquistas...”— o “Carolina” —“Mis mujeres”—, lo que sugiere que se trata de una unión posterior en el tiempo y hace probable que se mantuviera hasta el fin de su segunda estancia en España (1871 a 1875). En la tercera cuartilla sin encabezamiento ya señalada, no aparece relacionada de algún modo Bárbara —presumiblemente, doña Barbarita Echevarría, como habíamos ponderado— y sí finaliza el texto con la mención a Carolina, junto al fragmento primero de los que copiamos antes.

Es de señalar cómo determinadas locaciones, que recoge en sus varios esquemas narrativos para la obra prevista, contribuyen a reafirmar el carácter, primero, cercano y, luego, íntimo de sus lazos con Carolina. En el primer fragmento, se alude a su presencia en “El hospital”, donde con seguridad debía acudir Pepe al atender su dolencia en Madrid; en el segundo fragmento, relaciona escenarios más comprometidos: “La casa de huéspedes”, “la casa de la torera”, “La casa mala”...

Me parece pertinente recordar que Mañach presume una cierta anotación martiana como referida a un romance madrileño durante ese primer destierro, cuya protagonista parece ser discretamente aludida con siglas. Cito a Mañach:

“No le rehusó complacencias a la aventura ardiente. Pero cuando halló pureza enamorada en su camino le contuvieron los más delicados respetos: ‘Si yo quisiera, yo troncharía esos lirios —C. V. A.—; pero luego de troncharlos dirían de mí lo que las flores dicen del huracán; y las gentes, al ver el inútil estrago, me maldecirían, como el huracán es maldecido.’”<sup>42</sup>

Según la versión de Gonzalo de Quesada, quien transcribe el segmento para sus *Obras completas*, leemos: “[...] C. V. Ah!, [...]”<sup>43</sup>

De cualquier modo, hallamos la “C”, en iniciales supuestamente correspondientes al nombre de una amada que legitima como “pura”, pero quien, a todas luces, lo tienta a “pecar”. ¿Esta “C” podría ser “Carolina”, después de

todo? ¿La vinculación entrevista llegaría a convertirse, al cabo, en “aventura ardiente”, que pudiera ser vertida en “relación caliente de los hechos culminantes”? ¿Los “lirios” quedarían al fin tronchados?

¿Podríamos considerar la posibilidad de que “Carolina” —“Caro”, “C. V.”— fuera, después de todo, la que motivara el segundo de los poemas “Sin amores”, obviamente culpable, que Martí publica en México?

¿Podríamos, entonces, creer a “M” —aquella remitente de reclamos epistolares desesperados y poco respondidos— solo la “indigna” destinataria del tercero?

Creemos que puede representar una hipótesis coherente, en vistas de que, además, “M”, en una de sus cartas conservadas y atribuidas a ese mismo 1875, habla de un poema que Pepe le ha hecho llegar donde ha sentido desdeñado su amor: “¿Por qué me has escrito unos versos que me revelan que no me amas?”<sup>44</sup> Desde luego, no podríamos considerar, de manera automática, que se trataba de alguno de su serie “Sin amores”, pero sí que ese el espíritu con que —según testimonio de la propia “Madrileña”— Pepe trata de poner punto final a sus lazos.

Quizás estos elementos que hemos manejado podrían llevar a la estimación de la denominada “Carolina” como una tercera gran pasión martiana, correspondiente a su segunda estancia española y probable destinataria de su segundo “Sin amores”.

No es posible pasar por alto, desde luego, su testimonio en torno a otros galanteos referidos al período en sus

“anotaciones...”, como “Las Patas Verdes” —ya identificadas—; o “la del baile”, “La chula” y “la de Santander”, antes citadas, así como, también, “Vict” o “Victoria”, “Juana”, “Petra”, quienes permanecen, que sepamos, aún desconocidas.

En cierto extenso poema contemporáneo a los tres evaluados, fechado asimismo en marzo de 1875, que igualmente apareciera en la *Revista Universal* y titula “Magdalena”, reafirmará el arquetipo de la “deshonrada” —aunque, en este caso, por necesidad: “Virgen era sin duda Magdalena,/ Pero, de la miseria vil esposa”,<sup>45</sup> lo que no deja de evidenciar una relación explícita entre unos y otro. En este último, la voz autoral “hombre”, que es cómplice de una de las entregas eróticas de “la impura”, siente angustia culpable, más allá de la obvia censura explícita, y hasta confiesa experimentar dudas al intentar juzgarla:

*Bien lo sabe el que oyó—cuando hubo impreso  
Su labio en otro labio, preguntando:  
¿Por qué lloras, mujer?—¡Porque te beso!  
¡Oh, vil de mí! ¡Por eso estoy llorando!*

*Y lloraba en verdad, y el que la oía,  
Sin darse cuenta de llorar, lloraba;  
Y en los valles el lirio renacía  
Y el nelumbio en los lagos despertaba!*

[...]

*Puro y luz el amor que, cuando el día  
La corporal vergüenza iluminaba,*



*En sus sueños púdicos dormía,  
Y en el fondo del alma entresoñaba!*

*Al noble corazón animan flores;  
La nieve paternal de luces llena  
Una mujer con púdicos amores;  
¿Es buena, es mala, es pura, Magdalena?<sup>246</sup>*

Ante la similitud en el planteo de este tópico —lo que refuerza la idea de que se trata de textos contemporáneos: años setenta—, por necesidad hemos de acudir a las “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas” una vez más. Tratando de delimitar los propósitos para el allí proyectado libro en torno a su vida amorosa, el joven Martí se afana en encontrar una tesis válida:

Idea:—Las conquistas amorosas, de que nos envanece-  
mos tanto, las conquistas culpables, tienen en el fon-  
do, de parte de la mujer, la necesidad de salvarse de la  
miseria.

Pero me resulta que, recordando con justicia, se re-  
cuerdan muchas que no tuvieron esa razón. Aunque  
todas hubieran tenido que ir a parar a la tristeza del  
dinero.

¿Qué ha de ser el libro? ¿Esta tesis, haciéndolo parcial  
o completo, la vida amorosa de un hombre?

Desde luego, en estas formulaciones no consigue des-  
prenderse aún de misoginia latente en la época: la mujer, al

cabos, se dibuja fatalmente como gestora de conductas recriminables. No es tan definitivo en su poema de marras, donde no ofrece conclusión alguna para el caso de esta “Magdalena”, quien puede ser entendida, desde luego, como pecadora genérica. Opta por abrir el tema a debate: públicamente, entonces, prefiere manifestar incertidumbre al respecto.

Con el tiempo, la especialización sociocultural femenina en la obra martiana —que en un inicio solo aprobaba con agrado su circunscripción al ámbito privado, retirado, oculto, inherente a la procreación y apoyo al hombre: la mujer como vientre, espacio nutricio ajeno al placer— comenzará a abrirse por momentos a un espacio público donde ella podrá cumplir nuevas funciones, al tiempo que su cuerpo erótico llega a hacerse manifiesto, sobre todo en sus textos poéticos, pero también en los dramáticos, testimoniales y narrativos; y, más lenta y contenidamente, en su periodismo: la mujer empieza sutilmente a “desnudarse”, sin excesiva reprobación, y, de *objeto* de placer masculino —cuerpo tabuizado—, pasa a ser, de igual modo, *sujeto* de placer —cuerpo reconocido.

Aunque sin abandonar los parámetros de sus arquetipos iniciales, la realidad le impone matizar progresivamente sus representaciones y surgirán otras variables, siempre apegadas al conjunto básico de rasgos encargados de marcar positividad —espiritualidad, candor, afectividad, fidelidad, generosidad, desinterés, modestia— y negatividad —apasionamiento, impudor, audacia, fortaleza física, presunción, frivolidad.

En carta a su hermana Amelia de 1880, por ejemplo, Martí, ya con veintisiete años, insiste —al menos en el caso de la mujer— en el papel del alma en el logro del amor verdadero: “Una mujer de alma severa e inteligencia justa debe distinguir entre *el placer íntimo* y vivo, que semeja el amor sin serlo [...] y ese otro *amor definitivo y grandioso*, que, como es el apegamiento inefable *de un espíritu a otro*”.<sup>47</sup>

Como para la mayoría de los autores decimonónicos hombres —y me atrevería a incluir también a muchas de las mujeres, quienes entonces escribían a partir de la “autoridad textual”<sup>48</sup> definida por el discurso hegemónico androcéntrico—, para Martí el erotismo femenino no podía ser visto de otra forma que no correspondiera al ritual conformado históricamente para el grupo humano —según códigos, preferencias, sabiduría y tabúes heredados y en pos de la regulación y el control social, o sea, esa “sexualidad socializada” de la que ha hablado Octavio Paz—, parte importante de lo cual pretendía refrendar en su proyecto, defendiéndola, en particular, frente a lo ajeno del universo anglosajón.

Las variaciones que se introducen poco a poco en su obra respecto a la estratificación genérica tradicional —que pueden ser percibidas de manera eventual— solo se impondrán de la mano de su cuestionamiento de la propia estratificación social en su sentido más amplio, que las tornó, al cabo, inevitables.

El cuerpo erótico femenino, pues, irá muy trabajosamente ganando terreno: variará su modo de representación

solo en la medida en que la mujer se apropia de la escena social en los contextos donde Martí vive: vulnera la antigua delimitación de los espacios sobre la base de la nueva organización social en marcha.

Desde luego, es una variación que se introduce en su proyecto constructivo de nación, primero en lo puramente discursivo —su discurso del *deber ser*— y solo más tarde como reconocimiento fáctico. Ni siquiera al propio Martí le debió resultar fácil aceptar, en la práctica, la inminencia del abandono —relativo— por parte de la mujer del ámbito privado, familiar, doméstico, y su inserción en el ámbito público, hasta entonces casi exclusivamente masculino. Esto tendría repercusión directa en el enriquecimiento de la sexualidad femenina que tendrá que ser expresada por su discurso: en la progresiva estabilización del placer, que se agregará a los naturales comportamientos de apareamiento y de reproducción.

En esta propia época de mediados de los setenta, cuando comienzan a estructurarse las primeras coordenadas de su sistema de representación —del cual sus arquetipos femeninos, ya vimos, forman parte—, igualmente se establece el encubrimiento —no la ausencia— del eros corporal como estrategia discursiva destacada —fuera consciente o no.

Exotismos románticos conminan a contextualizar su obra en ambientes ajenos y favorables al traspaso de las fronteras éticas inherentes a nuestras culturas, lo que facilita que atisbemos tras sus máscaras. La lectura de su poema amoroso escrito en México “Haschisch” —*Revista Universal*, junio de 1875—, entendido como discurso de evasión, nos lleva a

reconocer una conexión evidente entre el “viaje” hacia otros contextos más propicios —donde la “vida es el amor”—<sup>49</sup> y el muro protector que levanta entre el lector y sus íntimos pensamientos, característico de otros textos: se procura un espacio privado que es extrañado de la inmediatez y su realidad canónica, para que suceda la liberación de lo natural reprimido.

*¡Amor de mujer árabe! despierta  
Esta mi cárcel miserable muerta:  
Tu frente por sobre mi frente loca:  
¡Oh beso de mujer, llama a mi puerta!  
¡Haschisch de mi dolor, ven a mi boca!*<sup>50</sup>

Las labores del espíritu momentáneamente se postergan. La búsqueda de apenas un instante liberador se anhela —“Prendida dejo el alma pasajera/ Y la vida es amor:—¡Oh! ¡quién pudiera/ De una mora el amor gozar un día!”<sup>51</sup> La prisión corpórea se desdibuja gracias a la doble liberación que proviene del ambiente —cultura ajena más permisiva junto a la perceptividad emancipadora del hachís, que en ese medio resulta habitual— y de la propia conciencia especial de artista como creador de imaginarios, que acá se analogan —“El ido trovador toma su lira:/ El árabe indolente *haschisch* aspira”<sup>52</sup>

La poesía se propone como alternativa a una contención que se le torna por momentos insoportable: “[...] el encendido/ Vigor de este mi espíritu potente,/ Me quema en mí y esclavo y oprimido/ Tormenta rompe en la rebelde frente”<sup>53</sup>

Asimismo, en “Vino de Chianti” —inédito a la muerte de Martí y hallado manuscrito en hoja suelta cuyo fechado remite a la década de los ochenta—<sup>54</sup> comunica su preocupación ante el refrenamiento de lo natural, que solo una vez liberado de ataduras puede ser alcanzado por el hombre. La enajenación —el instante “extra-vivido”—,<sup>55</sup> el espacio evasivo generado por la droga o el alcohol aparece como alternativa factible ante la imposibilidad de realización humana plena, pero no deja de ser censurable: obsérvese la adjetivación “indolente” al calificar al árabe o, luego, “áspero” y “mordente” al ponderar el vino, incluso cuando en la época aún se ignoraban sus efectos más negativos.<sup>56</sup> Y por eso duda: ¿acaso el encuentro con lo natural y la energía creadora se ha de propiciar de modo artificial o según “la justa sabia unión [‘natural’] de la hermosura y el deseo”?: “Hay un derecho/ Natural al amor: reside acaso,/ ¿Chianti, en tu áspera gota, en tu mordente/ Vino, que habla y *engendra*”<sup>57</sup>

Incluso en momentos ubicables entre 1885 y 1895, podemos percibir esta visible relación eros-utilidad, extraordinariamente sorprendente. En su fragmento número 403 —recordemos que, como en el caso de “Vino de Chianti”, se trata de un texto no publicado en vida del autor—, reflexiona audazmente en torno al tema:

Lo que se tiene por lujuria no es muchas veces más que el horror a la soledad, *la necesidad de la belleza*. De lo feo del mundo se busca alivio en la mujer, que es en el mundo la forma más concreta y amable de lo hermoso

[...] *Y he aquí una inmoralidad relativa que ayuda a la moral suprema*—. <sup>58</sup>

Las búsquedas y los encuentros de esos espacios de fuga ocasional donde el amor carnal consigue ser naturalmente admitido, también y muy especialmente, aparecen en su literatura de viaje. A la migración interior —subjetiva—, se suma la coyuntural exterior —real: el joven Martí visita sitios donde otros presupuestos culturales harían el placer del cuerpo posible. Entonces presenciamos momentos memorables del ejercicio de la erotización literaria.

Así, en sus “Impresiones de América” —tres crónicas publicadas en *The Hour*, Nueva York, entre julio y octubre de 1880—, refiere sin inhibición alguna —y con una patente añoranza— episodios supuestamente ocurridos a su paso brevísimo por el sur de Inglaterra (1874) y durante su más reciente periplo de arribo a Guatemala (1877).

Estos incidentes han sido usualmente asumidos como parte de una ficcionalización lícita del cronista. Desde luego, no hubiéramos podido asegurar, a partir de lo que allí nos dice, que refirieran contingencias eróticas sucedidas, pero, teniendo en cuenta que los viajes citados sí se produjeron, al menos era admisible colegir que constituirían una denuncia de secretas pulsiones refrenadas.

En cualquier caso, la propia *frescura* con que nos los narra —que pugna a las claras con sus habituales modos— contribuía a estructurar mejor la máscara del “*very fresh spaniard*”:<sup>59</sup>

Hasta en Southampton, durante una luminosa media hora, *vi una dulce muchacha, nos quisimos, y nos dijimos adiós para siempre*; hasta que cruzando una magnífica tierra, la costa atlántica de Guatemala, donde —como una Venus coronada, saliendo de un río cristalino— una flexible, esbelta, pero voluptuosa mujer india, se mostraba al viajero sediento en todo el encanto majestuoso de una nueva clase de impresionante y sugestiva belleza, *amé y fui amado*.<sup>60</sup>

Las “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”, nos han permitido corroborar, al menos parcialmente, la veracidad de lo que había narrado de manera tan sucinta. En las listas “Mis conquistas”// Memorias amorosas de un hombre sincero” y “Mis mujeres”, refiere, respectivamente, “Southampton” y “La de Southampton”. Tal encuentro amoroso fugaz —del tipo que fuera— debió tener lugar al hacer escala en Inglaterra, rumbo a los Estados Unidos. En consecuencia, ¿debemos aún dudar del que allí mismo testimonia, sostenido con una voluptuosa mujer indígena en tierras guatemaltecas, a resultas del cual, según asegura, *amó y fue amado*?

Su registro comprometido con tales referentes culturales distintos, desde luego, propició, a partir de entonces, un sugestivo espacio de conflicto respecto a otras zonas de su obra —anteriores o contemporáneas—, a punto de no permitirnos receptionar una *imago* totalmente fijada.



## Notas

- 1 José Martí: *El presidio político en Cuba, Obras completas. Edición crítica*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000, t. 1, p. 63. [En lo sucesivo, *OCEC*. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. En lo adelante, las cursivas pertenecen a la autora salvo que se indique. (*N. de la E.*)]
- 2 “Al alma pertenecen las facultades volitivas, intelectuales y sentimentales. No sensibles”, especifica en sus *Cuadernos de apuntes, Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 21 p. 48. [En lo sucesivo, *OC*. (*N. de la E.*)]
- 3 Cintio Vitier: *Ese sol del mundo moral*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 1990, p. 73.
- 4 Ídem.
- 5 JM: *Cuadernos de apuntes, OC*, t. 21, p. 220.
- 6 JM: *Cuadernos de apuntes, OC*, t. 21, pp. 135-136; *OCEC*, t. 16, 2007, p. 39. Este poema no. 5 aparece publicado en vida en su Cuaderno de apuntes número cuatro.
- 7 JM: “Otros fragmentos”, *OC*, t. 22, p. 322.
- 8 JM: *Cuadernos de apuntes, OC*, t. 21, p. 387.
- 9 Llegará a expresarlo: “Yo no exijo las mortificaciones del cuerpo: yo voy levantando a cada muerto; y diciendo ‘Amor; amor’” (JM: “Fragmentos”, *OC*, t. 22, p. 83).
- 10 JM: “A su madre”, *OCEC*, t. 1, p. 44.
- 11 Agradecemos la cortesía de la Lic. Lourdes Ocampo, quien ubicó fotocopias de tales manuscritos en los fondos de la Biblioteca del Centro de Estudios Martianos, identificó la peculiar grafía martiana y realizó, también, la transcripción que citaremos en adelante.
- 12 Gonzalo de Quesada y Miranda: *Mujeres de Martí*, La Habana, Ediciones de la Revista *Índice*, 1943.

- 13 ¿Podría insinuar algún lance temprano entre su inseparable amigo de entonces, Fermín Valdés-Domínguez, y la prima de este, Consuelo Quintanó y Ramos, con quien terminaría casándose años después?
- 14 JM: *Cuadernos de apuntes, OC*, t. 21, p. 415.
- 15 *Ibíd.*, p. 333.
- 16 *Ibíd.*, p. 23.
- 17 *Ibíd.*, p. 48.
- 18 *Ibíd.*, p. 415.
- 19 JM: “VII”, en *Versos sencillos, OCEC*, t. 14, 2007, p. 310.
- 20 Véanse las cartas dirigidas a Martí por Blanca de Montalvo y las firmadas por “M” —que recibiera al establecerse en México (*Destinatario José Martí*, compilación, ordenación cronológica y notas Luis García Pascual, La Habana, Casa Editora Abril, 1999, pp. 11, 12, 14, 15, 16 y 29).
- 21 JM: *Cuadernos de apuntes, OC*, t. 21, p. 23.
- 22 Susana Montero: *La cara oculta de la identidad nacional*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003, p. 69.
- 23 JM: “Flor blanca”, *OCEC*, t. 15, 2007, pp. 110-111.
- 24 V. *Destinatario José Martí*: ob. cit., p. 15.
- 25 V. Carlos Ripoll: *La vida íntima y secreta de José Martí*, Nueva York, Editorial Dos Ríos, 1995. Disponible en <http://eddosrios.org/marti>.
- 26 *Destinatario José Martí*: ob. cit., p. 16.
- 27 V. José Luis Prieto Benavent: “José Martí en España, 1871-75 y 1879”.
- 28 V. Jorge Mañach: *Martí, El Apóstol*, Lima, Editora Latinoamericana S.A., Organización Internacional de los Festivales del Libro-Segundo Festival del Libro Cubano [1959].
- 29 JM: “Sin amores”, *OCEC*, t. 15, p. 69.
- 30 JM: “Sin amores”, *OCEC*, t. 15, p. 105.
- 31 JM: “Sin amores” [I], *OCEC*, t. 15, p. 70.

- 32 Ídem.
- 33 Ídem.
- 34 Ídem.
- 35 JM: “Sin amores” [II], *OCEC*, t. 15, p. 89.
- 36 Ídem.
- 37 Ídem.
- 38 *Ibídem*, p. 90.
- 39 JM: “Sin amores” [III], *OCEC*, t. 15, p. 105.
- 40 *Ibídem*, p. 104.
- 41 *Ibídem*, p. 105.
- 42 Jorge Mañach: ob. cit., p. 51.
- 43 JM: “Fragmentos”, *OC*, t. 22, p. 159. El subrayado es de la autora (N. de la E.).
- 44 *Destinatario José Martí*: ob. cit. p. 13.
- 45 JM: “Magdalena”, *OCEC*, t. 15, p. 73.
- 46 *Ibídem*, pp. 75-78.
- 47 JM: “A su hermana Amelia”, *OCEC*, t. 6, 2002, p 227.
- 48 Jean Franco: “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo”, *Casa de las Américas*, La Habana, noviembre-diciembre de 1988, año XXIX, no. 171, pp. 88-96.
- 49 JM: “Haschisch”, *OCEC*, t. 15, p. 95.
- 50 *Ibídem*, p. 99.
- 51 *Ibídem*, p. 95.
- 52 *Ibídem*, p. 98.
- 53 *Ibídem*, p. 99.
- 54 JM: “Vino de Chianti”, en *Versos libres*, *OCEC*, t. 14, p. 235.
- 55 JM: “Haschisch”, *OCEC*, t. 15, p. 97.

- 56 No obstante, en otros momentos Martí se refiere abiertamente a la nocividad —entonces más conocida— de otras sustancias estimulantes y alucinógenas. Sobre todo, censuró duramente los “humos de yerba, y opio hediondo, que llenan el espíritu de miasmas, los ojos de miradas lodosas, las manos de temblores” en una de sus más desgarradoras escenas norteamericanas, publicada en *La Nación*, haciendo crítica especial a la extensión de su tráfico y consumo en menores —“se sabe que dan dulces de opio a las niñas, que al cabo gustan de ellos, y van a pedirlos, hasta que caen como flores en fango, en torno de una pipa que nunca se apaga, sobre la tarima del tétrico garito” (JM: “Cartas de Martí. Los chinos y el opio”, *OCEC*, t. 17, 2010, p. 93).
- 57 JM: “Vino de Chianti”, en *Versos libres*, *OCEC*, t. 14, p. 235.
- 58 JM: *Fragmentos*, *OC*, t. 22, p. 280.
- 59 “Impressions of America (By a very fresh spaniard)” es el título original de esta serie de crónicas concebidas en inglés. Martí las escribe bajo tal seudónimo, que ha sido traducido habitualmente como “un español muy fresco” o “impertinente”, aunque también como “un español recién llegado” (JM: “Impressions of America”, *OCEC*, t. 7, 2003, p. 131).
- 60 *Ibidem*, pp. 142-143.

# El adulterio femenino: afrenta y dolor

Un texto donde pueden registrarse más elementos significativos respecto a la evolución de su pensamiento del cuerpo, inscrito en discursos con vocación ancilar, es el caso de la primera versión de “Adúltera”, comenzada a sus dieciocho años, en 1872, y finalizada en 1874: el tópico de la lucha entre el espíritu y la carne es abordado en las reflexiones de censura a la mujer que ejecutan dos personajes positivos —desde luego, masculinos ellos. Reveladoramente, la esposa infiel, quien desencadena el conflicto, es nombrada por el autor Fleisch: en alemán “carne”. Con un parlamento inicial elocuente, pronunciado por su esposo —Groserman, es decir: el “hombre alto” —según define también el escritor—, el marido, y atiéndase a la posición de dominio pleno que el adjetivo le otorga dentro de la pareja —se enuncia de inmediato el punto de vista defendido por el autor:

Cuerpo y alma son ciertamente encarnizados contrarios. No es amor estúpido de cuerpo lo que brota de mí para María [a quien luego llamaría Fleisch]:—es que el ser humano no está completo en el hombre: es que la mujer lo completa: es que esta indomable vida de *mi espíritu* necesitaba para no caer vencida [...].<sup>1</sup>

En consecuencia, los retratos femeninos, que coloca en boca de sus personajes, se sustentarán más en la dimensión espiritual de la dicotomía, que funciona como parapeto aislante. No sabremos nunca el aspecto físico de la referida hermana de Guttermann, el amigo —“hombre bueno”. Incluso, acerca de la belleza de la propia Fleisch, solo sabremos a través de una referencia puesta en boca del amante —y que resulta, por tanto, de signo negativo. Éste apenas la esboza cuando testifica la “impureza” de su propio enardecimiento en el reclamo: “[...] a mí que ciego con el esplendor de tu hermosura, a mí que tiemblo a tu lado de delirio y de pasión, ¡ámame con suavísimo cariño, con dulce e infinito amor!”<sup>2</sup>

En cambio, sí sabremos con holgura de la castidad primigenia y de la posterior “debilidad” de ambas mujeres frente a la tentación del amor carnal censurado por el canon asumido, mediante las reiteradas reflexiones de los incólumes y honorables Groserman y Guttermann. Opina el primero, por ejemplo: “¡Fue que la sensualidad que es el infierno venció a la castidad, que es Dios!”<sup>3</sup>

La preeminencia del amor espiritual frente al sensual —que reproduce la dicotomía de origen teológico espíritu-cuerpo en la dualidad equivalente hombre-mujer— justifica la posesión por parte del primero y la dependencia incondicional por parte de la segunda: acredita la propiedad absoluta que ejerce el más fuerte —el hombre— sobre el alma —e implícitamente el cuerpo-objeto— de la mujer. Así lo expresa Groserman a su esposa: “Para mí, para mí

solo tu alma entera, tu vida de antes, tu vida de ahora, el menor de tus pensamientos, todas tus vidas.—¿verdad, luz mía, que todo es para mí?”<sup>4</sup>

El parlamento es reflejo de la realidad: la mujer no ha sido otra cosa en la cultura occidental que un bien adquirido por el hombre a través de un contrato —matrimonial— avalado por el cristianismo monogámico, lo que entra en plena consonancia con el contexto no determinado de la Europa pre-ilustrada, que constituyera, en apariencia, escenario de la obra.

Recordemos que en la propia colección de textos sagrados del cristianismo se asientan los principios básicos para la inferiorización de la mujer, a partir del reconocimiento de su pecado original. En el “Génesis” ya Jehová anuncia sus castigos: “Multiplicaré en gran manera los dolores en tus embarazos, con dolor darás a luz los hijos, *tu deseo será para tu marido y él se enseñoreará de ti*”<sup>5</sup> Y esta no ha resultado solo una metáfora.

El propio autor, en poema no fechado y de elaboración a todas luces inconclusa —pero que bien podría considerarse, por el tema y el tono, contemporáneo a su estancia en España y a la preparación de la primera versión de *Adúltera*, o, también, a inicios de su período mexicano, cuando ocurre su separación de “M”—, se extiende en la condena a la mujer capaz de amar a más de un hombre y cuyo solo contacto mancha y afrenta. Así, advierte: “En mi vigor y en mi ventura siento—/ Que de tu impuro amor me he redimido—”<sup>6</sup> Y dice más en el texto que a continuación, tacharía en el propio manuscrito:

*Pesa como una losa funeraria*  
*Este amor sobre mí: yo a la pureza*  
*Amo, y a nada más: mi amor no es puro.*  
*¿Quién quiere ver cómo se come el pecho*  
*Una llaga, y el cráneo, y sale afuera,*  
*Y como manto de ignominia vivo*  
*Cubre hasta el mismo polvo de la tumba?*  
*¡Jamás beséis a una mujer besada!*  
*Pudre ese beso la honra: quema el labio*  
*¡Va más allá del mundo un beso impuro! [...]*<sup>7</sup>

El discurso erótico de “Adúltera”, en su primera versión, no expresa ninguna contradicción con la sensibilidad tradicional dominada por los prejuicios de una religiosidad y una concepción del poder todavía medievales: desde el acto primero, el protagonista tributa su sujeción plena a tal estado de cosas cuando, hablando en torno a un hipotético drama que proyecta, describe a grandes rasgos el devenir y el final de la propia obra: no hay alternativa al canon, el adulterio se castiga con el repudio y hasta con la muerte. Significa una manifiesta asunción de la tradición hebraica que designa la agónica lapidación pública para las mujeres infieles. Pero, asimismo, es un crimen proscrito por la nueva moral burguesa que “apretará los tornillos de la represión sexual a través de la honra, virtud de la cual la mujer deberá ser la primera guardiana”<sup>8</sup>

Era, desde luego, el mismo sistema de relaciones que preveleían en la Cuba donde transcurrió la infancia y



adolescencia martianas, especialmente entre los sectores peninsulares encargados de refrendar la cultura en el poder: de hecho, el discurso erótico de “Adúltera” fue el de la cultura dominante, cuyos cimientos descansaban en la institución matrimonial como la encargada de regular la sexualidad del grupo humano.

La motivación confesa de “Adúltera” fue, justo, un evento autobiográfico donde el autor se coloca francamente como coprotagonista potencial de adulterio: lo explicita en una exhaustiva nota aclaratoria. Al cabo, la obra ha de representar parte de un ritual catártico: un exorcismo a través del cual parece intentar liberarse de la culpa que lo agobia, tratando de hallar explicaciones a hechos semejantes, sin dejar de condenarlos. El período en que concibe su drama —entre 1872 y 1874—, correspondiente a su segunda estancia en la Península y a su primer destierro, ha remitido a los estudiosos de manera usual a considerar alguna sus vivencias de entonces —o memorias muy sensibles— como posible fundamento de su conflicto. Nos dice:

A los 18 años de mi vida, estuve, por las vanidades de la edad, abocado a una grave culpa.—Lo rojo brilla y seduce, y vi unos labios muy rojos en la sombra; pero interiormente iluminado por el misterioso concepto del deber, llevé la luz a la tiniebla, y vi de cerca todos los horrores. Entonces, espantado, pensé en todo lo que habría de sufrir un alto hombre si con él se intentase lo que con otro hombre había osado yo pensar; y por intuición del sufrimiento bárbaro, sin haberlo

en mí sentido, ni vivido jamás, ni conocido jamás, ni esbozado jamás en plática alguna semejante alteza en el dolor, pinté fogosamente en tipo eterno, si no por lo que ha de durar, porque el tipo que le dio origen dura,—aquel humano abismo en que se cae cuando el cielo de la creencia, trocados en brazos de barro los que creíamos cintos de rosas, caemos a los infiernos de las dudas.<sup>9</sup>

A nuestro juicio, al denominar “hombre alto” —Groserman— al esposo de la infiel en su drama, está connotando no solo el carácter de “elevado” moralmente, de “respetable”, de su personaje, si no, muy en particular, de “respetado” por el yo autoral.

Por otra parte, atendiendo a las mujeres mencionadas en sus “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”, no podemos menos que advertir la presencia del nombre “Micaela” entre las correspondientes al acápite “Zaragoza”, a lo cual se agrega, en otra de las cuartillas, el fragmento que cito: “De Rafael Mendive// La imagen de un amor que no fue mío.//1868”. Como es sabido, algunos autores han mencionado la posibilidad de que el adolescente Pepe quedara prendado de la esposa de su maestro Mendive, Micaela Nin —tendencia muy usual, por demás, entre adolescentes, quienes se enamoran de mujeres “mayores” que admiran por una razón u otra.

Ripoll, por ejemplo, lo sugiere cuando refiere que algunas manos devotas han escondido pasajes de la vida de

Martí—, y pone como primer ejemplo el hecho no bien aclarado de que Micaela Nin, ya viuda de Mendive, según Manuel I. Méndez, se hiciera enterrar con el primer “Diario” de Martí.<sup>10</sup> Lo cito:

Puesto que no se consumó, y ella con toda probabilidad nunca supo de la pasión de Martí, creo poder revelar lo que me contó Félix Lizaso, sin decirme la fuente de su información: según él, fue Micaela Nin, la joven esposa del maestro de Martí, Rafael María de Mendive. La última vez que se vieron Micaela y Martí fue cuando él, entonces con 16 años, la acompañaba al Castillo del Príncipe, donde Mendive estaba preso, en 1869; luego, deportado a España, Mendive y la esposa se trasladaron a los Estados Unidos antes de que Martí llegara a Madrid. Pudo, quizás, Martí, para cubrir la huella de su confesión haber cambiado los 16 años que tenía en La Habana por los 18 que tenía en Madrid. Micaela Nin, ya anciana, hablaba de Martí con cariño como de “un niño triste” que se sentaba junto a ella a verla coser; pero no deja de llamar la atención que desde que se separó de Mendive no hablara más de quien fue su “padre espiritual”, y esperó mucho, después de su muerte, para escribir sobre el maestro.<sup>11</sup>

En consecuencia —y de ser esto cierto—, no le debió resultar fácil desembarazarse del recuerdo culposo de esa supuesta inclinación amorosa, en especial, a raíz de su convivencia con el hijo adoptivo de la “amada”, Fermín, en

el destierro peninsular compartido: su memoria debía a cada momento reverdecir. De cualquier modo —aunque no es su intención reconocer a Micaela en la infiel de “Adúltera”—, si realmente el joven dramaturgo sintió alguna simpatía “pecaminosa” por la esposa de su maestro, esa experiencia pudo haber nutrido emocionalmente su pieza.

También sus “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”, podrían testificar, indirectamente, la existencia de un episodio donde cierta amada le ha sido infiel. Sería una inferencia de la dedicatoria que allí aparece esbozada, cuyo destino sería algún ejemplar de un libro no precisado suyo. Cito: “Entiendo por adulterio el engaño hecho por una mujer a un esposo apasionado, bueno, agradable, estimable, leal. Y como la amada adúltera es más culpable que la esposa adúltera, a ti, que me engañaste, dedico este libro que escribí antes de ti, [tachado a continuación: “adivinante”] adivinándote”. Me inclino a pensar que el libro objeto de regalo debió tratarse del poemario *Versos sencillos*, donde reincide en el tópico del adulterio y los celos: sobre todo, los poemas “XVIII”, “XX”, “XXXIII”, “XXXV” y “XXXVII” hablan de la falsía y la traición femenina. En consecuencia, la acusación sería posterior a 1891, así como el presumible romance indeterminado a que alude. Un período donde algunos autores han considerado que Martí había abandonado por completo la vida amorosa.

El motivo de la traición, como el peor de los ultrajes humanos —alimentando el maridaje ya establecido entre dolor corporal y angustia espiritual— acompañará, pues, a

Martí, desde la juventud hasta el fin de sus días —y, evidentemente, no solo como tópico literario.

Las cartas recibidas de “M” a su llegada a México habían denotado ya la presencia de una obsesiva preocupación del joven al respecto. Desde Madrid y con fecha supuesta de 1875, ella se queja:

[...] Nada hay en el mundo que tanto daño le haya hecho a nuestros amores que la duda y tu tenacidad en no creerme... Como si yo te hubiera engañado alguna vez. Como si no hubiera sido bastante prueba todo lo que has visto y en un año entero de separación y de horrible prueba. Parece imposible, mi Pepe, que cuando tú sabes lo que te ama mi alma y el dolor que hoy me domina por la separación, te atrevas a consolarme con la duda que en tu última carta muestras, eso es no tener corazón [...].<sup>12</sup>

En las estrofas que han sido recogidas en *Versos libres*, sentimos una evidente prevención ante las mujeres, donde había de resonar, con seguridad, la misoginia de los decadentes. La condena prejuiciada a la mujer que se entrega —¿el caso de “M”?— y la mirada tolerante sobre el hombre que es atrapado por sus encantos.

*Esta, es rubia: esa, oscura: aquella, extraña*  
*Mujer de ojos de mar y cejas negras:*  
*Y cual palma egipcia, alta y solemne*  
*Y otra como un canario gorjeadora.*  
*Pasan y muerden: los cabellos luengos*

*Echan, como una red: como un juguete  
 El húmedo pezón 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.*<sup>13</sup>

A la altura de los noventa, al publicar sus *Versos sencillos*, aún retornará con semejante angustia a abordar el tópico del temor a la infidelidad femenina:

*Por tus ojos encendidos  
 Y lo mal puesto de un broche,  
 Pensé que estuviste anoche  
 Jugando a juegos prohibidos.  
 Te odié por vil y alevosa:  
 Te odié con odio de muerte:  
 Náusea me daba de verte  
 Tan villana y tan hermosa.*<sup>14</sup>

En el poema siguiente del propio libro, el personaje de Eva —como antes Fleisch— personifica la inconstancia y provoca su agonía:

*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.*<sup>15</sup>

Un comprometimiento con referentes socio-culturales distintos refleja las modificaciones a su segunda versión de “Adúltera”, lamentablemente inconclusa y de 1884.<sup>16</sup> Martí tiene treinta y un años, se ha establecido en los Estados Unidos, ha vivido las experiencias visceralmente enriquecedoras que les brindaran sus estancias en México, Guatemala y Venezuela, las penalidades de un hogar errante, de una familia dividida —de su amor cada vez más frustrado por Carmen Zayas-Bazán, quien al cabo, aunque en otro sentido, también termina por traicionarlo—, eventos que constituyen, sin dudas, motivos de conflicto con su *deber ser*, en la medida en que debilitan el canon que ha pretendido asumir.

Al revisar “Adúltera”, la aligera de la densa severidad moral que lastra la versión original, e incluso se empeña veladamente por encontrar —complejización psicológica del personaje mediante— justificación al adulterio femenino, al tiempo en que, de modo tácito, reivindica su derecho al placer sexual. No ha permanecido para él oculta la tragedia cotidiana de muchas mujeres de la época, casadas inadecuadamente y sometidas a la agonía privada de un destino infeliz, so pena de recibir el implacable repudio público.

El derecho femenino a la realización personal comienza a tenerse en cuenta: en primer lugar, cuando el amante de Fleisch denuncia que su arrebató pasional es, de igual modo, por ella compartido —“Y cuánto gozo cuando palpitante de felicidad te precipitas en mis brazos y toma expresión de niña tu semblante; y *en mí buscas refugio de*

*placeres a tu embriaguez y tu alegría*".<sup>17</sup> No obstante, el eros carnal mantiene su negatividad: en realidad la máscara ha cambiado su naturaleza. El autor se entrega a la voluptuosa descripción del cuerpo femenino y de su placer, pero la coloca en boca de personajes que el narrador se encargará de censurar: es el amante vil —antes Possermann, ahora Pesen— quien da fe de la consumación de la entrega erótica de Fleich:

Quisiera yo dormirme junto a tu seno, prendidos nuestros cuerpos con beso que encendiera nuestros labios. Pláceme ver tu cabello desatado, corriendo en ondas sobre las blancas carnes de tu espalda: pláceme escuchar cerca de mí el latido apresurado de tu corazón; y ver ardientes y brotando fuego tus mejillas, y vagando en tu boca el sonriente brindis de los besos.<sup>18</sup>

El aspecto más transgresor de la obra, en su versión revisada, probablemente radique en que a la adúltera, quien antes solo alcanzaba a lamentarse de su debilidad y su culpa, ahora se le permite aducir, en un monólogo convincente, razones que explican su conducta infiel:

Es verdad que Grosman [el esposo] es bueno; pero Pesen [el amante] es mucho más bello que él: hay hilos de plata en la cabellera de mi Grosman: los cabellos de Pesen son negros y brillantes. *No entiendo yo a mi marido cuando me habla, y entiendo tan bien las cosas que me dice el gallardo Pesen [...] y hallo placer secreto cuando me estrechan los brazos de Pesen.*<sup>19</sup>



Las incorpóreas mujeres de la primera versión han encarnado. Ahora se presenta, incluso, el retrato físico de la hermana impura. Aquí Freund —el “amigo”—, antes Guttermann —el “hombre bueno”—, se lamenta de la “caída” de la mujer no solo rememorando las virtudes perdidas —como hiciera en el caso anterior—, sino describiendo su virginal belleza como expresión del alma, con una mirada ansiosa y añorante que más parece responder a la de un amante engañado. Cito:

Ella era blanca y rubia, el sol copió sus rayos de sus cabellos y los celajes de la tarde envidiaban las nubes de sus ojos; —se vestía de blanco, y parecía una pálida visita de tierras ignoradas [...] Andaba lentamente y semejaba nube detenida un instante sobre la superficie de la tierra [...] quémase en el ara de un amor impuro, deja el ángel sus alas en ardiente hoguera; váseme en villanos brazos la que con estos míos honrados sostuve y alenté.<sup>20</sup>

El cómo Martí pensaba dar fin a esta nueva versión es, desde luego, algo que no podemos adivinar. Mas, si nos atenemos al acto primero, donde vuelve a referirse al propio proceso creador de su pieza, podemos apreciar cambios sustantivos de perspectiva autoral, que contribuyen a hacer de esta “Adúltera” un producto distinto.

Por ejemplo, cuando el presunto dramaturgo Freund, coyuntural áter ego martiano, reafirma —en esta segunda oportunidad, de un modo más vehemente— la necesidad de culminar el drama con la muerte del amante vil y el

desprecio por la traidora, para la cual no se concibe perdón, es el propio Grosman quien terea asegurando: “[...] fatigaría al público tu héroe solitario”,<sup>21</sup> lo que denota sus dudas respecto a la solución adecuada para el conflicto. Y, sintomáticamente, por boca de Freund, Martí transmitiría su sujeción entonces a la vida como referente único para la creación. Dice el personaje: “No cuidaría yo de entradas y salidas, ni de preparar dramáticas situaciones: entren y salgan los personajes por donde puedan, con tal que diga yo lo que en tales instantes se sufre”.<sup>22</sup>

## Notas

- 1 José Martí: “Adúltera”, *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, t. 1, p. 132. [En lo sucesivo, *OCEC*. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. En lo adelante, las cursivas pertenecen a la autora salvo que se indique. (N. de la E.)]
- 2 *Ibidem*, p. 172.
- 3 *Ibidem*, p. 201.
- 4 *Ibidem*, p. 152.
- 5 “Génesis”, versículo 16, capítulo 3, *Santa Biblia*, Colombia, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995, p. 4.
- 6 JM: “[En mi paso ligero...]”, *OCEC*, t. 14, 2007, p. 289.
- 7 *Ídem*.
- 8 Ramiro Guerra: *El síndrome del placer*, Santa Clara, Editorial Capiro, 2003, p. 63.
- 9 JM: “Nota de Martí sobre *Adúltera*”, *OCEC*, t. 1, p. 236.
- 10 Carlos Ripoll: *La vida íntima y secreta de José Martí*, Nueva York, Editorial Dos Ríos, 1995. Disponible en <http://eddosrios.org/marti>.
- 11 *Ídem*.
- 12 *Destinatario José Martí*, compilación, ordenación cronológica y notas Luis García Pascual, La Habana, Casa Editora Abril, 1999, p. 12.
- 13 JM: “Mujeres”, en *Versos libres*, *OCEC*, t. 14, p. 170.
- 14 JM: “XIX”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 324.
- 15 JM: “XX”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 325.
- 16 Existen dos hipótesis respecto al posible fechado de la segunda versión de este drama martiano: una sustenta que fue revisado entre febrero de 1877 —tras haber realizado su lectura pública en La Habana— y marzo de 1879 —cuando Martí protagonizara el debate en torno al

idealismo y el realismo en el arte, con el cual parece relacionarse a partir de un apunte que se lee al dorso y que se refiere a lo allí acontecido; otra hipótesis, defendida por Gonzalo de Quesada y Miranda en su prólogo a la primera edición, afirma que el grueso de las correcciones debió realizarlas en Nueva York, en 1884. Por la coincidencia de algunas de sus enmiendas con el espíritu que anima su novela *Amistad funesta*, publicada por entregas apenas el año siguiente, me inclino a considerarlas contemporáneas, dando la razón a Quesada.

17 JM: “Adúltera”, *OCEC*, t. 1, p. 227.

18 *Idem*.

19 *Ibidem*, pp. 228-229.

20 *Ibidem*, p. 211.

21 *Ibidem*, p. 207.

22 *Ibidem*, p. 206.

# Compromisos con la vida: el espacio público

Contemporáneamente a la primera versión de “Adúltera”, en 1875, tenemos constancia —gracias a un texto publicado en las páginas de la *Revista Universal* de México— de cómo Martí, aunque acepta hipotéticamente la nueva inserción de la mujer moderna en el ámbito público —el caso de las escritoras y artistas, como veremos—, recela respecto a su posible violación del espacio tradicionalmente masculino. Allí censura —y de paso estigmatiza para la historia de nuestras letras— a Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien actúa obviamente fuera del rol a ella asignado —“La Avellaneda es atrevidamente grande”,<sup>1</sup> dice—, y para hacerlo harto evidente la coloca frente a la “fuerza de pasión delicada y de ternura”, al “pudor”, a la timidez, que aprecia, en cambio, en la personalidad y la obra de Luisa Pérez de Zambrana: “Hay un hombre altivo, a las veces fiero, en la poesía de la Avellaneda: hay en todos los versos de Luisa un alma clara de mujer”.<sup>2</sup>

Evidentemente, la Peregrina —y por razones extraliterarias: suponemos, en especial, el reproche a su exilio español y su carácter de mujer-sujeto por excelencia, y solo un repaso

somero de su biografía permite evidenciar cuánto lo fue—<sup>3</sup> no alcanza entonces la aprobación franca que otorga a la voz desespañolizada y la vocación intimista de la Zambrana, nacida en el ambiente familiar campesino, y adscrita, modesta y devotamente, al papel “natural” que la viudez le había prescrito.<sup>4</sup> No aprecia Martí el “ánimo potente y varonil” en una mujer, al menos a esa altura de su vida. Veamos la descripción física que compone: “Era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica: no tuvieron las ternuras miradas para sus ojos, llenos siempre de extraño fulgor y de dominio: era algo así como una nube *amenazante*”<sup>5</sup>

Un ejemplo tan elocuente como este, entresacado de la obra de quien fuera, sin dudas, uno de los pensadores occidentales más avanzados del siglo XIX, demuestra fehacientemente lo que se sabe: que el libre albedrío esgrimido por los iluministas, o sea la capacidad del individuo para elegir una línea de actuación o tomar una decisión sin ser limitado por predeterminaciones —morales, religiosas, legales—, poco cambió en la práctica la esencia de la subalternidad femenina en la mayoría de las sociedades; máxime en las nuestras, donde la Colonia había dejado su herencia contradictoria de excesiva permisividad para el hombre y amordazamiento y explotación para la mujer. Ello no negó la posibilidad de que algunas —precisamente como Avellaneda— marcaran con su impronta la época, cultural y conductualmente, e inauguraran un acceso para sus semejantes en el espacio público, “amenazando” la preeminencia masculina —tal cual en ese momento lo valora Martí.

Tengamos en cuenta que estas operaciones femeninas de penetración aún vacilante en el espacio de lo prohibido eran ejecutadas en momentos en que el pensamiento moderno —expresión de poder masculino— podría haber facilitado —y no lo hizo— un paso importantísimo en su historia, o, al menos, semejante al dado por el hombre: la transformación posible de *objeto* de acción a *sujeto* de ella, un proceso que, no obstante, se había iniciado ya, incluso a contrapelo y dentro del propio discurso masculino —y la obra de Martí sería un buen ejemplo.

Lo cierto es que, cuatro años después de estas reflexiones en torno a La Peregrina, en un libro de apuntes presumiblemente de 1879, que correspondería a su segunda deportación a España, Martí incluye un texto en torno a la figura de Goya donde se permite la recreación literaria de la voluptuosidad explícita en la figura de *La maja vestida* —y el reconocimiento implícito de la existencia del placer femenino en el contexto preciso de un hecho artístico que, en su conjunto, aprueba. Sin embargo, supone todavía una censura a la posibilidad pecaminosa de que la mujer participe de la celebración de los sentidos.

Nunca negros ojos de mujer, ni encendida mejilla, ni morisca ceja, ni breve, afilada y roja boca,—ni lánguida pereza, ni *cuanto de bello y deleitoso el pecaminoso pensamiento del amor andaluz*, sin nada que pretenda revelarlo exteriormente, ni lo afee,—halló expresión más rica que en *La maja*. *No piensa en un hombre; sueña.*<sup>6</sup>

Se impone un comentario al margen. Algunos autores consideran que Martí se refirió siempre a la versión desnuda de la famosa Maja. Sin embargo, parece muy evidente que, en estas notas antes citadas, está recordando a la vestida. Baste apenas recordar otro fragmento que aparece, más adelante, en el mismo texto:

Y la Maja, al verme pasar, como que sonrío, si un tanto celosa, bien segura de que la “Tirana” no la ha vencido. ¡Qué seno el de la Maja, más desnudo *porque está vestido a medias*, con la chaquetilla de neutros alamares, abierta y a los lados recogida, con esa limpia tela que recoge las más airosas copas del amor.<sup>7</sup>

La tensión erótica creada por la veladura de la “limpia tela”, subraya la intención pícara de la mujer que sonrío al llamar la atención sobre sus encantos y ofrecerlos, como “copas de amor”. Sin embargo, la simpatía martiana no se oculta y, quizás por ello mismo, trata de salvar a toda costa la imagen de la “impura”, quien, muy a su pesar, lo fascina. Significativamente, asegura que la maja solo *imagina* al objeto de su deseo —“No piensa en un hombre; sueña”—, es decir, no piensa en un ser concreto, sensible, corpóreo —lo cual podría comprometer más su actitud desde el punto de vista moral.

La corporeización sensual, sin embargo, se produce de manera vigorosa, aunque escamoteada por la dimensión estética: así, belleza y deleite comienzan, confusamente, a andar unidos. La erotización femenina resulta admisible en el



espacio artístico —aún no en la vida cotidiana. Lo reitera, por ejemplo, en el borrador de “El desnudo en el salón” —crítica publicada en *The Hour* al año siguiente—, cuando coloca como condición de excelencia nada menos que la pulsión erótica que sea capaz de despertar el artista a través de la mujer-objeto. Veamos un fragmento significativo en la primera versión del texto, concebida en francés:

Il faut que ces femmes nues peuvent *tenter*, comme celle de *Camille* de Beaumont *tente* St. Antoine; il faut qu'elles *brûlent et tuent* d'un regard, comme la *Maja* de Goya, un des tableaux plus merveilleux qui ait—quelle que soit l'époque où l'on cherche—sorti des mains humaines.<sup>8</sup>

Esas mujeres debían enardecer: tentar (*tenter*), quemar, matar (*brûlent et tuent*)... para cumplir su destino pictórico.

La permisividad queda delineada con toda claridad para el hombre; aquí, en específico, doblemente: para el artista —y, desde luego, su obra: la mujer cosificada— y para el espectador masculino. La mujer convertida en objeto sexual por la mirada erotizada puede ser admitida en tanto cumple su *deber ser* en el ámbito preciso y vedado —excepcional— del hecho artístico, creado por y para el hombre. En cambio, recordemos que en ese mismo 1880 todavía le escribe con insistencia a su hermana Amelia reduciéndole las cotas del amor apenas al “apegamiento inefable *de un espíritu a otro*”.<sup>9</sup>

Pero resulta imprescindible volver al ejemplo de *La maja vestida*, y detenernos en la continuación del apunte citado. Se pregunta el autor: “¿Quiso acaso Goya, vencedor de toda dificultad,—*vestir* a Venus, darle matiz andaluz, realce humano, *existencia* femenil, *palpable*, *cierta*?”<sup>10</sup> He aquí el velo, quizá por primera vez en su obra, como corporeización erótica privilegiada: vistiendo a Venus, el pintor logra darle realce humano, existencia palpable. Exaltando el placer de lo prohibido, dice más adelante: “¡Qué seno el de la Maja, *más desnudo porque está vestido a medias*!”<sup>11</sup> El desnudamiento sugerido de *La maja vestida* —recordemos aquel “vaporoso claror” que, nos dice, la rodea— resulta definitivamente más inquietante y transgresor que la exposición directa que podría apreciarse en su gemela desnuda.

En el mismo período —entre 1878 y 1882— vuelve a insertarse el tópico de la máscara protectora del pecado en “¡Oh, Margarita!”, compilado en *Versos libres*. El amor se da cita a la sombra de un oscuro portal, porque “La soledad, la oscuridad convienen”.<sup>12</sup> En sus *Versos sencillos*, de 1891, torna a presentar escenarios convenientemente ocultos a la mirada indiscreta:

*Yo visitaré anhelante  
 Los rincones donde a solas  
 Estuvimos yo y mi amante  
 Retozando con las olas.*

*Solos los dos estuvimos,  
 Solos, con la compañía*

*De dos pájaros que vimos  
Meterse en la gruta umbría.*

[...]

*“Nunca más altos he visto  
Estos nobles robledales:  
Aquí debe estar el Cristo,  
Porque están las catedrales”*.<sup>13</sup>

Tanto por su explícito afán de ocultamiento de la realización amorosa en apartados escenarios naturales, como por su intencional hábito místico encubridor de la naturaleza francamente erótica de la situación aludida —a la manera de la poesía de santa Teresa, san Juan de la Cruz y fray Luis de León—, se siente un aliento coincidente justamente con el del siguiente fragmento del *Cántico espiritual*, “Canciones entre el Alma y el Esposo”, estrofas 36 y 37, de la versión de san Juan de la Cruz del *Cantar de los cantares*:

*Gocémonos, Amado  
y vámonos a ver en tu hermosura  
al monte y al collado,  
do mana el agua pura;  
entremos más adentro en la espesura.*

*Y luego a las subidas  
cavernas de la piedra nos iremos,  
que están bien escondidas,  
y allí nos entraremos,  
y el mosto de granadas gustaremos.*<sup>14</sup>

Entre los poemas agrupados en *Versos libres*, “Copa con alas” también da cuenta de su obsesiva necesidad de escape y liberación erótica, y refiere el propio amor como espacio donde todo es posible: “*Sentí que a mí abrazándote, abrazaba!/ Perdí el mundo de vista, y sus ruidos/ Perdí, su dolorosa y audaz batalla!*”<sup>15</sup>

Sin embargo, la “Eva loca”<sup>16</sup> de sus *Versos sencillos*, aquel “torbellino de oro”<sup>17</sup> que lo envuelve, representará en su obra, tal vez por excelencia, la mujer en ejercicio de la sexualidad: “todo es ‘Eva’ ”,<sup>18</sup> dice, colocado, como en el pasaje bíblico, ante la consumación fatal del pecado. El aliento místico también asiste a este fragmento donde su comunión con el universo a través de la poesía es la encargada de salvarlo:

*Voy, por el bosque, a paseo  
A la laguna vecina:  
Y entre las ramas la veo,  
Y por el agua camina.*

*La serpiente del jardín  
Silba, escupe, y se resbala  
Por su agujero: el clarín  
Me tiende, trinando, el ala.*

*¡Arpa soy, salterio sol  
Donde vibra el Universo:  
Vengo del sol, y al sol voy:  
Soy el amor: soy el verso!*<sup>19</sup>

## Notas

- 1 José Martí: “Tres libros. Poetisas americanas”, *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, t. 3, p. 96. [En lo sucesivo, *OCEC*. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. (*N. de la E.*)]
- 2 Ídem.
- 3 Pienso que la censura martiana a la Avellaneda, además de ser de orden político, implica una impugnación al ejercicio de su rol genérico, muy significativo en tanto se refiere a una mujer que se destaca notablemente —y que alcanza una connotación pública— entre sus contemporáneas y quien, desde luego, potencia un nuevo arquetipo: como por ejemplo, respecto a la asunción consciente de su papel como intelectual —recordemos su actitud de protesta cuando le fuera negado el acceso merecido a la Academia Española de la Lengua, en 1853—, su activismo feminista consecuente —fundación de la revista *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, donde abogaba en contra de la discriminación de la mujer y que el Apóstol ni siquiera menciona— o su posición ante el matrimonio y la unión amorosa en general. De cualquier modo, las razones de rechazo a su figura parecen ser siempre extraliterarias. Ante cualquier duda, releer este artículo que cito —“Tres libros. Poetisas americanas”— donde Martí se refiere al ajuste de la Pérez de Zambrana al rol tradicional: “mujer de un hombre ilustre, Luisa Pérez entiende que el matrimonio con el esposo muerto dura tanto como la vida de la esposa fiel” (ídem). De la posición de la Avellaneda al respecto nada dice, haciendo un silencio bien sintomático y hasta acusador: para nadie fueron ocultas sus relaciones extramatrimoniales, la tragedia de su hija muerta, quien fuera fruto de una de ellas —con el poeta Gabriel García Tasara—; ni que tras el fallecimiento de su esposo Pedro Sabater, y tras un breve retiro conventual, volvió con nuevos bríos a la vida activa, literaria y amorosa —incluso vuelve a contraer matrimonio. El emplazamiento a la Avellaneda —implícito en la alabanza a la Pérez de Zambrana— y los motivos que lo respaldan, resultan, entonces, obvios. Y si tenemos en cuenta el silencio que guardó el Apóstol ante la muerte de tan notable intelectual, en momentos en que, incluso, se encontraba

desterrado en la propia España, tenemos que rendirnos definitivamente ante tantas evidencias. Susana Montero ha abordado ya el tema en *La cara oculta de la identidad nacional*.

- 4 Dice, en cambio, que “[...] la Avellaneda no sintió el dolor humano: era más alta y potente que él” (ibídem, p. 97). En su disculpa, hay que mencionar que tal criterio resultaba plausible para la época, cuando no se conocía aún el epistolario de La Peregrina: una de las colecciones de cartas más conmovedoras de nuestras literaturas, cuya primera edición solo vio la luz en 1907 (*La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas*, Huelva, España).
- 5 JM: “Tres libros. Poetisas americanas”, *OCEC*, t. 3, p. 97. [En lo adelante, las cursivas pertenecen a la autora salvo que se indique. (*N. de la E.*)]
- 6 JM: “Goya”, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 15, p. 131. [En lo sucesivo, *OC*. (*N. de la E.*)]
- 7 JM: “Goya”, *OC*, t. 15, p. 134.
- 8 JM: “El desnudo en el salón”, *OCEC*, t. 7, 2003, p. 193.
- 9 JM: “A su hermana Amelia”, *OCEC*, t. 6, 2002, p. 227.
- 10 JM: “Goya”, *OC*, t. 15, p. 131.
- 11 Ibídem, p. 134.
- 12 JM: “¡Oh, Margarita!”, en *Versos libres*, *OCEC*, t. 14, 2007, p. 149.
- 13 JM: “IV”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 305.
- 14 San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com>
- 15 JM: “Copa con alas”, en *Versos libres*, *OCEC*, t. 14, p. 200.
- 16 JM: “XVIII”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 323.
- 17 JM: “XVII”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 322.
- 18 Ídem.
- 19 Ídem.

# Lucía: la “virgen” dentro y fuera del canon

El protagonismo del cuerpo femenino comienza a ser un hecho. Solo un año después de la fecha probable para la revisión de “Adúltera”, Martí concibe su única novela: *Amistad funesta* —una “noveluca”<sup>1</sup> intrascendente, donde “debía haber mucho amor”, “ninguna pasión pecaminosa; y nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes”—,<sup>2</sup> posteriormente retitulada *Lucía Jerez*. La posible fuente de inspiración para su trama novelística la revelan sus *Cuadernos de apuntes*, con fecha contemporánea a la concepción de la novela. Martí cita *Viaje de novios* (1881), de Emilia Pardo Bazán, lo que nos lleva suponer el posible germen de la Lucía martiana, en la Lucía peninsular de la escritora gallega. Con ello quedó subrayado el ascendente hispano de los estereotipos conductuales surgidos en nuestros países.

La referencia que incluye en sus anotaciones apunta al tema. Cita a Pardo Bazán: “Se desarrollaron paralelamente en Lucía el espíritu y el cuerpo, como dos compañeros que se dan el brazo para subir las cuestas y *andar el mal*

*camino*”.<sup>3</sup> Martí asimila esa confluencia, pero, desde luego, como dicotomía, como perenne lucha de contrarios en el dibujo atormentado de la Jerez —insegura, presa de celos—, cuyo mayor conflicto con su entorno —el explícito, al menos— es de orden, justamente, erótico.

La ascunción martiana del tema se adscribe una vez más —por lo menos de forma manifiesta— al canon tradicional, heredado de los románticos, y ajeno a la actitud “amoral” y presuntamente objetiva adoptada por los contemporáneos naturalistas, entre los cuales Pardo Bazán se incluye. Muy al contrario, Martí resalta —a través de las reflexiones del narrador o la de sus personajes arquetípicos positivos— el afán preceptivo de su obra, que intenta establecer determinados patrones de conducta, en especial para los jóvenes.<sup>4</sup>

Un tópico que se privilegia es, desde luego, el de la relación cuerpo-alma, que acá se expresa mucho más abiertamente estructurado a partir del empleo de determinadas dicotomías semánticas<sup>5</sup> vinculadas al espacio del eros.

De nuevo hallamos su sujeción a patrones de género que habrían de resultar reaccionarios respecto a gran parte de la literatura occidental, la cual se hacía receptiva a la crisis general de valores y la pérdida de credibilidad del orden y el sistema de autoridad tradicionales —justificados religiosamente e identificados entre nosotros, es obvio, con los fundamentos del régimen colonial.

Iluminadora es la apreciación de Oscar Montero, quien, aunque con propósitos lejanos a nuestro tema, asevera que el



erotismo impugna y contamina el orden de la realidad hegemónica y que, concretamente, en Martí, “[...] la latitud de lo erótico contradice la fijeza de lo heroico”;<sup>6</sup> lo cual lleva a pensar que, asimismo, contradice y contamina su forma de expresión. Montero opone con su afirmación dos esferas diferentes de manifestación del individuo: una privada y otra pública; una explicitable de manera fácil y otra no tanto, y menos, por supuesto, en el contexto hispanoamericano a que habría de responder esta novela por encargo, y en lo tocante al público femenino específico, de clase media burguesa.

De manera que la permeabilidad que pueda existir en este particular discurso narrativo respecto a su índice de valoración erótica estrictamente personal o en lo concerniente, incluso, al *deber ser* que en otros momentos —hemos visto— esboza con mayor libertad, resulta hartamente improbable ante un examen desprevenido, máxime cuando el autor contaba con la celosa censura editorial que delata en su prólogo.

En realidad, Martí aparenta distanciarse poco de la moderación conceptual con que aborda los roles de género y sexuales en la gran mayoría de su obra en prosa, que, desde luego, puede resultar incompatible, en muchos aspectos, con el modo intenso en que los presentan algunos momentos de su poesía.

Sin embargo, una auténtica y potente pulsión sensual “contamina” la trama tan aleccionadoramente propuesta, tan alerta a la asechanza de los espíritus débiles, tan prevenida ante los fatales deseos de “hombres famélicos de

goces”,<sup>7</sup> y la emparenta con sus textos poéticos de mayor alcance erótico. Se localiza, de modo directo, en personajes entendidos como negativos, se desvirtúa por diversas razones en aquellos considerados positivos, y puede ser registrada como espacio de agonía mediante el peculiar empleo de las valoraciones.

Establezcamos que, como es conocido, la valoración<sup>8</sup> expresa el criterio subjetivo del emisor, y está necesariamente fundamentada en normas sociales que él reconoce, y que tienen expresión en su lenguaje. En tanto nuestras valoraciones determinan las relaciones que creamos en la práctica con los elementos que nos rodean —ya sean seres, objetos, acciones—, las expresadas por el discurso martiano han de poder ilustrarnos en torno a su sistema de pensamiento más profundo, incluso en el caso de que, con claridad, parezcan pugnar con lo confesado en público.

En *Lucía Jerez*, la forma de empleo de las valoraciones —correspondientes a los actos del habla evaluativos— como índices de fractura del discurso, y, en especial, de aquellas que conforman el repertorio de sus secuencias netamente eróticas, se muestra con facilidad a partir de la consideración del repertorio semántico implicado.

Sería suficientemente elocuente limitarnos a una lista mínima de semas valorativos vinculados a lo erótico: las cuatro parejas fundamentales de contrarios *goce-dolor*, *pecado-pureza*, *sombra-luz* y *debilidad-fuerza*. Demostraron constituir un régimen inestable donde, en algunos de sus

pares, positividad y negatividad pueden intercambiarse según varíe el contexto de presentación.

Vistos de conjunto, en tanto sistema, son resultantes de una adición de modelos más que de una mezcla propiamente dicha: cada significante de la dicotomía alude a significados que han ido cubriéndose por capas variadas de sentido —acorde al patrón que opere en el caso en cuestión— que no hacen desaparecer necesariamente las precedentes, con las cuales, a lo largo del texto, pueden coexistir y propiciar notables discordancias. Hallamos un predominio evidente del modelo tradicional católico con interferencia del romántico,<sup>9</sup> junto a la irrupción parcial del moderno.

## Goce-dolor

En el ámbito del eros de *Lucía Jerez*, el *goce* se refiere no solo al conocimiento carnal de una mujer por el hombre, sino también ya a la complacencia de carácter femenino; en tanto el *dolor*, en su justa contrapartida, significa el sentimiento de conformidad y renuncia que implica la abstinencia. Ambos, bien que el segundo de manera más visible, responden al modelo católico, que estructura su sistema a partir de dos espacios perfectamente definidos: arriba y abajo: arriba, lo celestial, lo espiritual, lo claro, lo luminoso; abajo, lo terrenal, lo corpóreo, lo oscuro, la sombra. Así, moviéndose claramente dentro de semejante determinismo, califica a los hombres que no poseen “alma superior” de “famélicos de goces”.<sup>10</sup>

Pero la índole del *goce* no es siempre negativa, inferior. Refiriéndose a Pedro Real —el típico galancete citadino—, el narrador afirma: “no le es lícito gozar, puesto que no le es lícito creer en el amor de la más limpia criatura”.<sup>11</sup> Pedro no experimenta el goce porque es incapaz de percibir la posibilidad de pureza en la mujer, de manera que en la pureza también hay goce.

Tampoco se circunscribe a una experiencia exclusiva de parejas hombre-mujer en su sentido estricto. Lucía cree sentir goce cuando clavó en el seno de Sol —ejemplo por excelencia del “ángel del hogar” romántico— la espina de una rosa y el narrador amplía el rango de acción del sentimiento cuando lo vincula al ámbito espiritual: “Lucía había entrado por el alma de Sol, desde la noche en que le pareció sentir goce cuando se clavó en su seno la espina de la rosa”,<sup>12</sup> lo cual, sin dudas constituye una fractura del modelo tanto católico como romántico, los cuales colocan tradicionalmente en ángulos opuestos al cuerpo y al alma.

El dolor, en cambio, es una valoración estable y siempre de signo positivo. Lo sienten los espíritus superiores, los caracteres incorruptibles: Juan y Keleffy —almas selectas, quienes reúnen características suficientes como para ser reconocidos como álgos del autor—; Ana —que sufre su enfermedad con estoicismo—, doña Andrea —que llora la pérdida de su esposo— y Sol virgen —pura, destinada al nefasto fin. Se habla de los dolores y sorpresas del espíritu de Keleffy, de sus versos adoloridos y profundos. Del doloroso interés con que había contemplado Ana a aquella rica

hermosura de hombre, que era Pedro Real. El dolor de Lucía, en cambio, queda desvirtuado por la contigüidad sintáctica con otro sema ajeno a la pasividad que implicaría la continencia: “[...] a la hora de que Sol fuese a sus clases, fue Lucía a buscarla para que diesen una vuelta en el coche por cerca del colegio, y le preguntó con ahínco sobresaltado y doloroso, que a quién vio, que quién subió a su palco, que a quién llamó la atención, que dónde estaba Pedro Real”<sup>13</sup>

## Pecado-pureza

El *pecado*, naturalmente, aparece ubicado abajo en el modelo católico y con rasgo negativo. Significativamente, demuestra su presencia en casi todos los personajes. Todos parecen resultar, de un modo u otro, transgresores de leyes y preceptos, por exceso o por defecto. A semejanza con la historia bíblica, parecen marcados por un pecado original del que solo pueden redimirse por medio de perfeccionamiento incesante. “Juan quería a Pedro [...] cual forma suavísima de pecado”;<sup>14</sup> “me parece que he pecado con atreverme a asuntos que están mejor para nube que para colores”;<sup>15</sup> comenta Ana refiriéndose a los temas de sus pinturas. Sol no veía mucho pecado en llevar el collar que Lucía le diera del mismo modo en que el autor considera pecado sus ojos grandes, limpios y sencillos que al mirar a Juan “se entraban como garfios envenenados por el corazón celoso de Lucía”.<sup>16</sup>

En su polo opuesto, la *pureza*, en cambio, expresa un carácter selectivo y un grado de perfección escasamente alcanzable. De entre todos los personajes, Ana se demuestra

más cercana a ostentarla, en tanto con su muerte se librará de los apetitos terrenales y tendrá acceso seguro a lo alto, celestial, superior: “Ana, cuyo espíritu puro con la vecindad de la muerte se esclarecía y afinaba”.<sup>17</sup>

Parece existir, de igual modo, una pureza original, al menos en el inicio de la narración: “Estaban las tres amigas en aquella pura edad en que los caracteres todavía no se definen...”.<sup>18</sup> Tal valoración extensiva no vuelve a repetirse: declaradamente puros son Juan, Ana, Keleffy, Sol. Lucía parece haberlo sido solo a los ojos de Juan.

Es interesante reconocer cómo esta dualidad valorativa se deja penetrar por el modelo romántico dicotómico, que rige la concepción de los personajes. La sublimación inherente a los arquetipos se refleja, en especial, en cuanto a la pureza. Al nivel textual, ocurre un reconocimiento de ello: en ocasiones, se acompaña de semas encargados de reforzar el sentido de irrealidad, de inaccesibilidad, característico de la sublimación. Se habla de “la capacidad de adivinar las cosas *puras, sobrehumanas*”,<sup>19</sup> y de “los que persiguen *en vano* la pureza”.<sup>20</sup>

Desde luego, a partir de la aplicación de los paradigmas románticos, la pureza será, mayoritariamente, un atributo vinculado a “lo femenino”. No es esto óbice para que constituya, también, rasgo definitorio en el dibujo del personaje masculino positivo por antonomasia, Juan, sin que el autor deje de ser consecuente, porque reconoce su excepcionalidad dentro de los límites de “lo masculino”: “Juan, que tenía de su virtud idea tan exaltada como la mujer más pudorosa”.<sup>21</sup> José

Gomáriz, con justeza, lo ha advertido: “[...] aparece una transgresión a la hegemonía y división genérica, e identidad entre el sujeto masculino y femenino”.<sup>22</sup>

## Sombra-luz

Acá se produce una mezcla definitiva entre el modelo católico y el modelo modernista. Abajo, la tierra significa encierro, oscuridad, sombra. Arriba, el cielo implica vastedad, claridad, luz. Lucía es un ser terrenal, oscuro, sombrío, mientras Juan es su contrapartida exacta: un ser de la luz. *Sombra y luz*, lo negativo y lo positivo, el mal y el bien, se superponen sin contaminarse en la paleta del pintor impresionista, fracturando la dicotomía católica excluyente: la adición produce impresión del todo, pero bien pueden delimitarse las partes.

Así ocurre en el modo con que se describe éticamente a la pareja de protagonistas, apoyándose en sugerente contraste de ambos valores: Juan, siempre en ángulo donde recibe plena iluminación, manifiesta la claridad de su juicio e inteligencia, su capacidad de ilustrar y guiar a quienes quieran seguirlo. Lucía, en cambio, oculta sus intenciones en la sombra, lanza su proyección oscura en dirección opuesta al otro: constituye un cuerpo opaco, capaz de interceptar u obstaculizar el paso libre de la luz hacia el resto, hacia Sol. Veamos un ejemplo:

Y allá, en la penumbra del corredor, como un rayo de luz diese sobre el rostro de Juan, y de su brazo, aunque un poco a su zaga, venía Lucía, en la frente de él, vasta

y blanca, parecía que se abría una rosa de plata: y de la de Lucía se veían solo, en la sombra oscura del rostro, sus ojos llameantes, como dos amenazas.<sup>23</sup>

Aunque en la novela hay seres de luz y seres de sombra, no se trata de una división maniquea absoluta: las magnitudes pueden, ocasionalmente, intercambiarse. Lucía ha de tener su hora de nacimiento a la luz<sup>24</sup> en igual medida en que a Sol un mal pensamiento habrá de bañarla de sombra.<sup>25</sup>

Estas categorías valorativas son decisivas a la hora de estructurar una de las secuencias eróticas que contribuyen al clímax dramático. Sol y Juan se tocan; seres de luz por excelencia, avanzan del brazo componiendo aureola de claridad única, simbólica. Lucía, toda de negro, en sombras, desde el fondo, los ve venir: “[...] vio viniendo hacia ella del brazo, solos, en plena luz de plata, en mitad del bosquecillo de flores que había a la entrada de la sala, a Juan y a Sol, a la hermosísima pareja. Se afirmó sobre sus pies como si se clavase en el piso”.<sup>26</sup>

Lucía se afirma en la tierra, en lo bajo, en lo impuro, en los valores sombríos para realizar su destino. Dispara, al fin, desde la sombra, bajo su cabellera negra desatada, hacia la luz.

## Debilidad-fuerza

Componen pareja de semas vinculados, en especial, al modelo modernista. El modelo católico no tiene lugar. El romántico se desestabiliza y quiebra: la identificación *debilidad*-mujer y *fuerza*-hombre se desactiva, asimilados los semas por un nuevo código. La debilidad puede ser un



atributo masculino sin detrimento de la virilidad: Juan quería a Pedro, como los espíritus fuertes quieren a los débiles, y como, a modo de nota de color o de grano de locura, quiere, cual forma suavísima del pecado, la gente que no es ligera a la que lo es.<sup>27</sup>

La debilidad asume un carácter francamente negativo, tanto en el hombre como en la mujer. Implica carencia de firmeza en las resoluciones tomadas o de energía para oponerse a determinadas acciones penalizables. Implica censura por acciones inadecuadas. Así, pues, en la mujer deja de ser una virtud admirable.

En lo que respecta al modelo romántico, la subversión es clara: Sol, presumiblemente la más cercana a ese patrón, poco a poco se fortalece, mientras su supuesta antagonista romántica, Lucía, refleja debilidad progresiva.

¿Quién había de achacar a Sol tanta mudanza, a Sol cuya pacífica belleza en el campo se completaba y esparcía, pues era como si la vertiese en torno suyo, y por donde ella anduviese fueran, como sus sombras, la fuerza y la energía?<sup>28</sup>

Lucía, como una flor que el sol encorva sobre su tallo débil cuando espande en todo su fuego el mediodía...<sup>29</sup>

Y para reforzar la quiebra del determinismo sexogenérico, hasta se habla de las “fuerzas viriles”<sup>30</sup> de doña Andrea. La variación del sentido valorativo de la pareja debilidad-fuerza, se explicita: “La bondad es la flor de la fuerza.”<sup>31</sup>

Podría decirse que los semas, organizados por lo general en pares de contrarios y distribuidos en particulares espacios, conforman el especial código, que constituye parte del sistema ético de la novela, del cual el tejido valorativo en torno al eros representa una instancia importante por su potencial capacidad transgresora. Estructura un patrón que a todas luces comienza a renovarse y que oculta —tras categorías propias de sistemas ajenos y que entonces ya comienzan a ser considerados retrógrados en el mundo europeo: románticas y de tradición católica— subversiones ya perceptibles en sus componentes connotativos.

Llegará el momento en que el Apóstol se cuestione la validez de la propia dualidad esencial, que constituye el fundamento de todo el resto de las dicotomías y de la cual habíamos partido en nuestra indagación: “¿Por qué han de ser enemigos el alma y el cuerpo; lo que tiende a escaparse y lo que tiende a retener?”<sup>32</sup> se cuestiona, y, presumiblemente, responde a la altura de 1894: “[...] lo que hay que probar es que conforme se va desarrollando el cuerpo, se va desarrollando el espíritu”<sup>33</sup>

Podemos advertir otra instancia del discurso capaz de quebrantar el patrón moral que aparenta proponer la novela: la vulneración se produce a través de la sustitución genérica del punto de vista. La perspectiva deseante del autor no es nunca colocada en boca de sus personajes masculinos: la pulsión erótica se escamotea al desviarla hacia los personajes femeninos, lo que a la postre conduce a una lectura en extremo ambivalente. El ejemplo más evidente lo tenemos

en la actitud de doña Andrea —*voyeur* inopinado—, quien contempla a su hija Sol durmiente con mirada ajena a lo maternal.

De noche [...] no bien la veía dormida, la descubría para verla mejor; le apartaba los cabellos de la frente y se los alzaba por detrás para mirarle el cuello, le tomaba las manos, como podía tomar dos tórtolas, y se las besaba cuidadosamente; le acariciaba los pies, y se los cubría a lentos besos.<sup>34</sup>

Un lector familiarizado con la obra martiana recordaría enseguida no solo el fragmento ya citado de “Adúltera”, donde Pesen se extasía ante su amada, sino poemas eróticos con semejante repertorio semántico —situaciones y escenarios parecidos, lentitud exasperante en la contemplación o la caricia que se complace alargando el goce sobre cuerpo inmóvil de la amada; activación de idénticos estímulos por mención de iguales atributos sexuales femeninos y zonas erógenas: cabellos, cuello—, como el “XLIII” de los *Versos sencillos* —“Mucho, señora, te diera/ Por desenredar el nudo/ De tu roja cabellera/ Sobre tu cuello desnudo:/ Muy despacio la esparciera”—<sup>35</sup>, o “Dormida”, inédito a su muerte —“Siento que puede el amor,/ Dormida y desnuda al verla,/ Dejar perla a la que es perla,/Dejar flor a la que es flor”.<sup>36</sup> Es apreciable la sustitución del emisor en la novela: el personaje femenino en ejercicio del punto de vista es investido con personalidad masculina.

Tal operación escamoteadora se repite en el vínculo Lucía-Sol. Lucía es obligada a desempeñarse en situaciones bien equívocas respecto a su orientación sexual con la finalidad de ocultar la perspectiva autoral. Llega a describir los encantos de Sol haciendo hincapié en el nivel sensorial, en franco desajuste con su identidad femenina: “Hoy estaba muy hermosa. Se le veía la sangre y se le sentía el perfume por debajo de la muselina blanca”<sup>37</sup>

Estos pasajes sospechosamente confusos se desarrollan con preferencia en la intimidad del tocador —tantas veces citada en la literatura erótica clásica—, o en apartes que se producen durante mutuos retoques, previos a la salida plena al público. Así, aparece la siguiente secuencia erótica, que sigue al momento en que Lucía ha prendido “con mucha ternura” y “mirándola amorosamente en los ojos”<sup>38</sup> una rosa en lugar no precisado de inicio sobre la vestimenta de Sol:

—[...] Yo te querré siempre como una hermana [Dijo Lucía]. Y abrió los brazos, y apretó en ellos a Sol, a la que llevaba sin miedo, prestísimamente.

—Oh, dijo Sol de pronto ahogando un grito. Y se llevó la mano al seno, y la sacó con la punta de los dedos roja. Era que al abrazarla Lucía, se le clavó en el seno una espina de la rosa.

Con su propio pañuelo secó Lucía la sangre [enjugando, pues, lugar tampoco precisado pero adivinable], y de brazo las dos entraron en la sala. Lucía también estaba hermosa.<sup>39</sup>

En cambio, y como para corroborar nuestra lectura, cuando el punto de vista se traslada al narrador u otro personaje masculino, la imagen erótica se materializa solo en tanto veladura de los deseos de transgredir un orden. La máscara se interpone. La gasa, la muselina, el tul levísimo, se encargan de mostrar los sitios que ocultan, como ocurre a “tanta hermosa mujer vestida de telas ligeras”,<sup>40</sup> que se mueve pausadamente en el salón de la fiesta. La propia Sol: “[...] ¿de qué iba vestida Sol? De muselina; de una muselina de un blanco un poco oscuro y transparente, el seno abierto apenas, dejando ver la garganta sin adorno”.<sup>41</sup>

Aún el cuerpo se materializa solo a través de veladuras —la atracción mayor la ejerce lo apenas atisbado. De cierto, su erotismo radica más en la inhibición que en la exaltación de los impulsos del deseo —de la libido, del placer: lo importante es aquí la exacerbación del deseo y el ritual, no la realización misma. Las mujeres jóvenes en *Lucía Jerez* dejan entrever su cuerpo como signo de la nueva visibilidad que, tímidamente, comienzan a asumir, ágiles y desembarazadas, en el baile: en el espacio público.

## Notas

- 1 José Martí: “Prólogo inconcluso”, en *Lucía Jerez*, edición crítica y prólogo de Mauricio Núñez, La Habana, Editorial del Centro de Estudios Martianos, 2001, p. 33. [En lo sucesivo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. (*N. de la E.*)]
- 2 *Ibidem*, p. 34. Podría resultar extraño el que Martí no aceptara, en las pocas líneas de su proemio inacabado, los beneficios de la ficcionalización del discurso literario, en tanto posibilidad de construir modelos alternativos y paradigmáticos de sociedad, ajenos al patrón real con el cual estaba explícitamente en desacuerdo —tal y como operaba a esa altura el género en su tendencia culta. En realidad, su impugnación hubo de dirigirse solo a la novela en su variante popular y complaciente —la novela-folletín—, que se había impuesto con el romanticismo como una mercancía más, gracias a la creciente alfabetización y tras la influencia del pensamiento de la ilustración y la instrucción obligatoria en muchos estados donde surgen miles de lectores potenciales, además del desarrollo de los medios de reproducción —en especial, órganos de prensa con grandes tiradas. De tal forma, fue conocida *Lucía Jerez* en su versión primigenia —“Amistad funesta”— al aparecer en las páginas de *El Latinoamericano*. Desde el corpus narrativo mismo, Martí demuestra pleno conocimiento del proceso:

Estos tiempos nuestros están desquiciados, y con el derrumbe de las antiguas vallas sociales y las finezas de la educación, ha venido a crearse una nueva y vastísima clase de aristócratas de la inteligencia, con todas las necesidades de parecer y gustos ricos que de ella vienen, sin que haya habido tiempo aún, en lo rápido del vuelco, para que el cambio en la organización y repartimiento de las fortunas corresponda a la brusca alteración en las relaciones sociales, producidas por las libertades políticas y la vulgarización de los conocimientos (*ibidem.*, pp. 60-61).

Jacques Dubuis recuerda que, en los primeros años del Segundo Imperio francés, o sea en la década de los cincuenta y como reacción, aparece la escuela parnasiana y se produce la publicación de dos obras “escandalosamente independientes” y ya definitivamente modernas: *Madame Bobary* y *Las flores del mal*: “[el romanticismo fue el] último gran ejemplo de una generación de autores en contacto directo con

la colectividad. El escritor nuevo se dirige ante todo al cenáculo [...] esa literatura es capaz de darse a sí misma un código específico: a partir del Parnaso, cada escuela elabora un programa” (“Del modelo institucional a la explicación de los textos”, en *Conjuntos. Teoría y enfoques literarios recientes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana, 1996). Semejante toma de conciencia del papel del escritor, por vez primera en la historia de las literaturas, hubo de animar, por supuesto, las breves páginas conservadas de aquel esbozo introductorio martiano concebido para su reedición. Resulta claramente advertible en el prólogo su carácter de texto programático: con afán de posicionamiento en su espacio cultural y social es que reflexiona en torno a la conciencia especular y activa —“profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna” (JM: “Prólogo inconcluso”, *Lucía Jerez*, ob. cit, p. 33)— que atribuye a la ficción en contraste con las obras de entretenimiento, de “puro cuento” (ídem). Aunque Martí, obvio es, pertenece a un tipo diferente de “escritor nuevo”. Si comienza por cuestionarse el estatus que la populista novela folletín refrenda, no pretende trabajar para un público selecto, ni “los goces de la creación artística” (ídem) son su misión última. En fin, lanzado a contrapelo a la tarea de hacer la novela hispanoamericana —“Para alivio de desgracias”, dice a Adelaida Baralt en dedicatoria rimada—, y pese a sus aprensiones, parece intuir los beneficios modélicos alternativos del género y opta por él, haciéndose “perdonar con algunos detalles” (ídem).

- 3 JM: *Cuadernos de apuntes, Obras completas*, La Habana, 1975, t. 21, p. 281. [En lo sucesivo, OC. Asimismo, en lo adelante, las cursivas pertenecen al autor salvo que se indique. (*N. de la E.*)]
- 4 No considero ocioso anotar que la novela-folletín martiana habría de insertarse con prioridad en los espacios ciudadanos latinoamericanos, letrados, donde entonces proliferaban los manuales de conducta encaminados a conformar hombres y mujeres a tono con el estilo urbano de vida burguesa y, en gran medida, “[e]l costo de esta reeducación del sujeto va a significar la negación de su cuerpo, la represión de su deseo, la violación de su naturaleza espontánea [...]” (Beatriz González Stephan: “Modernización

y disciplinamiento. Las formación del ciudadano”, *Esplendores y miserias del siglo XIX*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, p. 45).

- 5 El análisis que intento implica la localización en el discurso de semas que por su aparición y repetición, asociados como parejas de contrarios — dicotomías caracterizadoras de sistemas de pensamiento—, singularizan el texto en cuestión y constituyen una referencia de valoración implícita. Este tipo de categorías binarias, propias del saber decimonónico, son, desde luego, formas antiquísimas de organización del conocimiento del mundo. Se han movido entre la positividad y la negatividad de modo convencional. Así, no responden únicamente al discurso literario. La división dualista del pensar tiene un desarrollo largo dentro del discurso teológico en específico. Se tienden a localizar a partir del persa Mani (216-276 n.e.). La división maniquea del mundo penetra al catolicismo con San Agustín, quien, antes de su conversión, era maniqueo: se manifiesta como división cuerpo-alma, donde el primero significaba negatividad —la maldad, la sombra, Satán— y el segundo la positividad —el bien, la luz, Dios. Trasvasada al discurso literario, y dispuesta según el sistema de pensamiento a que respondiera, la dicotomía esencial repercute en la estructuración de parejas de unidades de significado léxico, en independencia de la categoría en que se concrete. Así, la disposición positividad-negatividad en cada corpus literario será relativa: constituirá, además, un índice de las influencias en el pensamiento de cada autor en específico y fundamento de sus estereotipos personales. O sea, que las dicotomías no solo informan de las influencias asumidas en cada discurso en cuestión, sino que, también —y, sobre todo— han de reflejar cómo opera la intencionalidad en un plano subyacente, no explícito. De este modo las trabajamos.
- 6 Oscar Montero: “Martí, las mujeres y los hombres, y el lenguaje del gabinete”, ponencia presentada en el simposio “Martí y las tradiciones hispánicas en Nueva York”, mayo, 1992.
- 7 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p 71.
- 8 Rastreado el concepto, puede ser encontrado en textos de Leandro Caballero: “La dimensión referencial de la valoración” y en su *Diccionario ideográfico y semántico*, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1992. Según Caballero la valoración es una categoría modal: es



la relación subjetiva basada en normas sociales que se expresan mediante enunciados —parejas dicotómicas sujetas al devenir del pensamiento—, que aluden a la importancia pragmática de los objetos y fenómenos, y que se clasifican según una escala de valores axiológicos y pragmáticos.

- 9 En torno al tópico de los patrones románticos, especialmente femeninos, me apoyo en el ya citado libro de Susana Montero: *La cara oculta de la identidad nacional*.
- 10 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 71.
- 11 *Ibídem*, p. 49.
- 12 *Ibídem*, p. 84.
- 13 *Ibídem*, p. 85.
- 14 *Ibídem*, p. 48.
- 15 *Ibídem*, p. 53.
- 16 *Ibídem*, p. 102. Ottmar Ette ha registrado tal sentido de pecado originario como condición esencial humana desde los primeros textos martianos e interpreta su vocación agónica en tanto forma de “purgar la culpa heredada, que pesa sobre todos por medio de su culpa y de sus sufrimientos” (Ottmar Ette: “Apuntes para una orestíada americana. José Martí y el diálogo intercultural entre Europa y América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año XI, no. 29, segundo semestre de 1986, p. 138.)
- 17 JM: *Lucía Jerez*, ob. cit., p. 101.
- 18 *Ibídem*, p. 36.
- 19 *Ibídem*, p. 51.
- 20 *Ibídem*, p. 74.
- 21 *Ibídem*, pp. 99-100.
- 22 José Gomáriz: “La metamorfosis del poeta e intelectual ante la modernidad en Lucía Jerez”, en *José Martí: Historias y literatura ante el fin del siglo XIX*, La Habana, Universidad de Alicante-Casa de las Américas, 1997, p. 184.

- 23 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 45.
- 24 “[...] los mismos brazos de Juan tuvieron delicadamente que servir de apoyo a aquel cuerpo envuelto en tules blancos, de que en aquella hora de nacimiento parecía brotar luz”. (Ibídem, p. 42.)
- 25 “—No, no, Lucía. La que va a ser mujer de Juan Jerez. /“La sombra de una de las cortinas de la enredadera, que flotaba al influjo del aire, escondió en este instante el rostro de Sol”. (Ibídem, p. 76.)
- 26 Ibídem, p. 106.
- 27 Ibídem, p. 48.
- 28 Ibídem, p. 102.
- 29 Ibídem, p. 41.
- 30 Ibídem, p. 81.
- 31 Ibídem, p. 40.
- 32 JM: *Fragmentos, Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 22, p. 219. [En lo sucesivo, OC. (*N. de la E.*)]
- 33 JM: *Cuadernos de apuntes*, OC, t. 2, p. 387.
- 34 JM: *Lucía Jerez*, ob. cit., p. 65.
- 35 JM: “XLIII”, en *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, 2007, p. 348.
- 36 JM: “Dormida”, OCEC, t. 16, 2007, p. 46.
- 37 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 97.
- 38 Ibídem, p. 77.
- 39 Ídem.
- 40 Ibídem, p. 72.
- 41 Ibídem, p. 105.

# De almohada de estrellas a boa infernal

Si enfocamos nuestro acercamiento sobre el desarrollo dramático del personaje de Lucía —sin dudas, el mejor estructurado— enseguida se reparará en que contradice de continuo las reflexiones edificantes del narrador y la actuación de los personajes positivos modélicos. Su discurso erótico, colocado en un primer plano bien convincente, se divorcia sorprendentemente del canon propuesto y parece conectarse con los debates inherentes al yo más íntimo martiano—evidentes, en especial, a lo largo de sus *Cuadernos de apuntes*— y a su propia praxis.

El derrumbe final de Lucía —el desplome físico y moral, tras haber dado muerte a su presunta rival Sol, resultado obvio de la “impureza” femenina, como la de la Fleich, de “Adúltera”— ha sido de algún modo anticipado a través de la incólume Ana. La joven artista enferma —a todas luces portadora de valores que al autor le interesa fijar—, proyecta elocuentemente desde el propio primer capítulo un cuadro donde París aparece como “un monstruo, con cabeza de mujer”,<sup>1</sup> devorando rosas; una escena que ha de conectarse con momentos de los llamados *Versos libres* y

que, como en ellos, contribuye a establecer el eje de signo negativo meretriz-ciudad-modernidad burguesa. Es así que, en abril de 1882, dice: “¡Me espanta la ciudad!”<sup>2</sup> desde su poema “Amor de ciudad grande”.

*¡No son los cuerpos ya sino desechos,  
Y fosas, y jirones! ¡Y las almas  
No son ya como en el árbol fruta rica  
En cuya blanda piel la almíbar dulce  
En su sazón de madurez rebosa,  
Sino fruta de plaza que a brutales  
Golpes el rudo labrador madura!*<sup>3</sup>

En “Mi poesía”, corrobora:

*Cuando va a la ciudad, mi Poesía  
Me vuelve herida toda; el ojo seco  
Como de enajenado, las mejillas  
Como hundidas, de asombro: los dos labios  
Gruesos, blandos, manchados; una que otra  
Gota de cieno en ambas manos puras  
Y el corazón, por bajo el pecho roto  
Como un cesto de ortigas encendido:  
Así de la ciudad me vuelve siempre:  
Mas con el aire de los campos cura [...]*<sup>4</sup>

Y observa en “Envilece, devora...”: “Estréchanse en las casas la apretada/ Gente, como un cadáver en su nicho”<sup>5</sup> Estudiosos han observado la procedencia cristiana de este lugar común inconfundiblemente modernista en la obra

poética martiana, que resulta trasplantado de igual modo a su novela: la ciudad-monstruo, la cosmópolis catastrófica de Baudelaire, recibida por el modernismo americano, donde “La libertad sin límites del deseo resulta ser el mal”.<sup>6</sup> Ernesto Hernández Busto ha señalado: “Martí se debate continuamente entre la admiración por las grandiosas construcciones de la Modernidad y la nostalgia de un mundo perdido, irremisiblemente volcado en la corrupción con la nueva Caída”.<sup>7</sup>

Caída que Martí vincula, desde luego, a la debilidad femenina: la urbe es la hetaira por excelencia, herencia malsana de Caín según la asunción arraigada, específicamente católica,<sup>8</sup> de la cual se hiciera eco, desde antes, todo aquel romanticismo volcado hacia los ámbitos campestres.

Más sabemos que en Martí, como en otros contemporáneos suyos, convive una admiración apreciable por la modernidad burguesa —y la ciudad es su elocuente alegoría—, que pugna a ojos vista con su posición crítica. De ese entorno proceden, justamente, las mujeres fuertes e independientes, que le deslumbran al tiempo que provocan su recelo.

No es posible dejar de percibir cómo uno de los elementos que subrayan la sexualidad atormentada de Lucía —motivo central, abiertamente portador de dudas y tribulaciones martianas— es su retrato físico, emparentado con aquellas ciudadinas mencionadas y el antes referido de la enjuiciada Avellaneda. Lucía es mujer más alta “de lo que sentaba a sus años y *sexo*”,<sup>9</sup> en quien resaltaban “sus ojos

llameantes, como dos *amenazas*”.<sup>10</sup> Ella “amaba lo extraordinario y poderoso”;<sup>11</sup> es un dibujo de rasgos voluntariamente envilecidos, dirigido a prevenir y aleccionar al público femenino, lo cual no impide que la muchacha detente un tipo especial y cautivante de belleza: la belleza de lo prohibido.

Resulta esta una posición común a la mirada narrativa masculina decimonónica de raíz romántica. Aludo, como ejemplo clásico entre nosotros, a la Isabel Ilincheta de Villaverde, de quien su autor afirmara: “No había redondez femenina en su cuerpo”, pese a ser “mujer *ilustrada y cristiana*”<sup>12</sup> —y ojo con el uso de estos términos, graciosamente casi contradictorios. Lo ha apuntado María Poumier, quien se refiere a la robusta mujer masculina que seduce a Martí muy a pesar suyo: “Lucía Jerez, la heroína que posee toda la fascinada simpatía de su creador, es viril, tiene horror a las baratijas, es brusca, secreta, inquietante, y por esto mismo particularmente bella.”<sup>13</sup>

Con muchachas “atrevidas” como ella convive Martí a diario en las calles de Nueva York; pero Lucía posee como signo, además, el fuego de la *femme fatale* francesa, de atractivo erótico indefinible, venida de la poesía de Baudelaire y los decadentes.<sup>14</sup> Lucía es portadora de contradicciones éticas insalvables y sentimientos difusos de angustia, que se reflejan en una corporeidad exageradamente exaltada, capaz de manifestar, en forma de síntomas físicos, sus reprimidos conflictos emocionales.

La briosa, desequilibrada y pasional Lucía parece constituir símbolo de los “desquiciados” nuevos tiempos a

los que con reiteración Martí alude en su obra contemporánea y posterior; pero, a un tiempo, su conflictividad reafirma, en parte, el ideal femenino romántico según el cual la mujer era, por excelencia, proclive a los estados perturbados, a causa de una naturaleza menos racional que la del hombre. Es por eso que el cismático *ser* de Lucía Jerez, por momentos, impugna el *deber ser* femenino que el autor pretende proponer:

Lucía, que padecía de amarle, y le amaba irrevocablemente, y *era bella* a los ojos de Juan Jerez, *puesto que era pura* [*deber ser* martiano], sintió una noche [...] que Juan Jerez, lisonjeado por aquella magnífica tristeza, daba un beso, largo y blando, en su otra mano. Toda la habitación le pareció a Lucía llena de flores; del cristal del espejo creyó ver salir *llamas*; cerró los ojos, como se cierran siempre en todo instante de dicha suprema [...] y *para que no cayese en tierra*, los mismos brazos de Juan tuvieron delicadamente que servir de apoyo a aquel cuerpo envuelto en tules blancos, de que *en aquella hora de nacimiento* parecía brotar luz.<sup>15</sup>

Una lectura posible nos diría que conoce la dicha de dejar de ser pura, es decir, que estaba naciendo felizmente al goce corpóreo. Porque resulta evidente que su placer no procede de la unión de sus almas sino del contacto perturbador con el cuerpo amado. Lo descubre en el éxtasis sensual que le provoca. La censura del autor, sorprendentemente, resulta leve; el desmentido no tiene lugar, como sí se produce con

presteza en el caso anterior, cuando se pone en litigio la condición espiritual de Juan. En realidad, Juan mismo queda implicado en la embriaguez del momento —incluso teniendo en cuenta su tristeza posterior— cuando sus brazos sostienen el cuerpo de Lucía, tenuemente cubierto —o más bien sugerido, ofrecido— por los tules. Pero, como se anota, es “para que no cayese en tierra”, para que no ensuciara su pureza con el roce terrenal. Es posible suponer que el pesar de Juan proceda mucho más de intuir la posible pérdida de la pureza en Lucía que de su propia participación en el asunto —no por necesidad objetable, desde su rol masculino. El narrador —como Juan—, curiosamente, se hace al margen y permite al lector sacar sus propias conclusiones.

Lo cierto es que Lucía “sintió”. Desde la posición femenina, asume una conciencia perceptiva del mundo que entra en contradicción abierta con la imperturbable y ciega profesión de fe de Sol. Lucía escala a un puesto que aún el autor no está muy de acuerdo en concederle, atendiendo a su estatus femenino, pero que, en cambio, se inserta adecuadamente en la expresión propia del modernismo, donde el sentir desplaza el pensar apriorístico.

Aunque Martí justifica —de manera más convincente que en el caso del adulterio de Fleisch— la perceptividad que se activa en Lucía a partir del contacto con el cuerpo amado, no podemos pasar por alto la connotación infernal que tienen las llamas que ella cree ver salir del espejo, encargadas de sugerir la perversión femenina a pesar de la pureza “salvada” a tiempo por la actitud de Juan —de sostenerla/¿contenerla?



La recepción por parte de Martí en su novela del conflictivo silenciamiento forzado de la mujer, condicionaría estados de reflexión cuestionadora y terminaría por abocarlo a una redefinición más audaz de su rol en la sociedad. En el caso de uno de sus personajes más controlados, Ana, la mujer aún respondía manifiestamente a un *deber ser* que, aunque le asegura un ámbito de participación social —el de un quehacer artístico y su afán por ser ilustrada, que le permitiría independencia y la alejaría del peligro de ser simple objeto de posesión masculina— no le impide conservar sus tradicionales virtudes femeninas —bondad, paciencia, tolerancia, vocación de sacrificio—, encargadas de subrayar su espiritualidad.

De tal modo sucede al reconocer, al fin, el talento de intelectual de mujeres capaces de imponerse en su medio por su acción e ideas progresistas, por su acometividad en el ámbito público, pero siempre asistidas de sentimientos como la piedad o la generosidad, que se consideran atributos netamente femeninos y se inscriben en su misión sagrada de ser “sujetos-para-otros”.<sup>16</sup> Justo en 1885, Martí está escribiendo para *La Nación*, y se refiere, por ejemplo, a dos abolicionistas estadounidenses: la escritora “Helen Hunt Jackson, de seso fuerte y alma amante”<sup>17</sup> y a la activista “Alicia Fletcher, viva de discurso, segura en el razonamiento, diestra en el debate”.<sup>18</sup> Susana Montero refiere la existencia de este estereotipo de “mujer ilustrada”, de ascendencia romántica, pero contextualizado dentro de los “requerimientos sociopolíticos del proyecto liberal decimonónico” previsto

a los países latinoamericanos.<sup>19</sup> Señala Susana Montero que “a la larga dominaron en las páginas literarias de entonces y muy especialmente en la lírica patriótica nacionalista”.<sup>20</sup> Era la mujer culta que resultaba útil en primer lugar “a su familia y a través de esta a la sociedad”<sup>21</sup> por lo que no contradecía, en absoluto, el proyecto liberal, aunque desconocía avanzadamente la discapacidad intelectual femenina.

No obstante, esto no llega a explicar por completo la temprana —y curiosa, por contradictoria con otras opiniones contemporáneas— anuencia martiana ante mujeres que se dedicaban al cultivo de diferentes manifestaciones culturales de manera profesional, como no fuera a partir de ese estado de gracia, ese espacio de permisividad que apuntábamos antes, creado en torno al hecho artístico —tal aprobación no hubo de salvar, en cambio, a Avellaneda sobre la cual pesaban, ya vimos, recriminaciones de otra índole. Sin embargo, sí es el caso de las actrices con quienes se relaciona en 1875: de la mexicana Concepción Padilla y, en especial, de Eloísa Agüero, camagüeyana —mujer casada, incluso, antes de dedicarse a la actuación.

Varias son las “conquistas” que testifica el peregrino durante la etapa de su permanencia en México, como parte, también, de las “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”; entre ellas, en efecto, está “Concha” —con seguridad, Concepción Padilla, quien fuera protagonista de su exitosa pieza *Amor con amor se paga*. Mañach, en su momento, dio pábulo a tal idea en su biografía: “El corazón que halló fue, sobre todo, el de Concha Padilla, la linda

actriz mexicana [...] De tanto enseñarle, en los ensayos, cómo dejarse amar por el Julián del proverbio, Concha se enamoró de Martí, y el maestro de ella”.<sup>22</sup>

Al presentar a Eloísa Agüero, recién llegada a México, en crónica publicada en la *Revista Universal* y aún sin sospechar que tendría con ella amores, concluye respetuosa y apriorísticamente: “Eloísa Agüero es, pues, inteligente, bella y buena: tres muy hermosas formas de un alma de mujer”.<sup>23</sup>

La presencia muy posterior del personaje de Ana en *Amistad funesta* si queda absolutamente justificada y acorde a la evolución de sus ideas por aquel entonces: como mujer ilustrada pero, a un tiempo, respetuosa de las cotas de género en vigencia y aislada en su espiritualidad obligada de moribunda, no hace más que poner en evidencia, por contraste, la censura a Lucía quien, sin embargo, mujer masculina al fin —“amenazante”—, acusa una carnalidad que el autor parece considerar excesiva —exacerbada, además, por su limitación crónica de realización personal, particularmente en el ámbito privado de lo sexual. Y ya se sabe en el caso específico del eros, que la libido crece con la represión y ha de buscar de algún modo su salida. Lucía es todo el tiempo una mujer “al borde de un ataque de nervios”, cuya actitud pugna ya con violencia por una inclusividad que —por no responder al canon previsto— le es, de plano, negada.

La mujer en *Lucía*... intenta dejar de ser objeto, de una u otra forma. Por un lado, el autor comienza a reconsiderar su visión del patrón genérico femenino netamente pasivo,

dependiente: Sol. Aunque, por el otro, ofrece una clara resistencia, *crítica*, a la aceptación *acrítica* de los patrones que vienen imponiendo la modernidad literaria occidental y el sistema social al cual viene aparejada —visión de la mujer dada por Pedro Real. Así, en otros aspectos se abroquela en alegorías provenientes de la tradición católica, como estrategia de defensa para sus dos tipos femeninos principales: Sol y Lucía, quienes ocupan siempre espacios opuestos. Una se erige Virgen intocada —celestial, en ascenso, reservada para ser “almohada de estrellas”<sup>24</sup> del hombre— y, otra, Eva, la caída —expulsada del Paraíso y destinada a permanecer a ras de la tierra corrupta, bajo el imperio del pecado y, por ello, avecindada con el dolor y la muerte.<sup>25</sup>

De igual forma, en su imaginaria, Lucía es la boa que recuerda las cintas de su sombrero “arrogante y amenazador”,<sup>26</sup> intimidando a la tórtola humilde del de Sol: una, la *serpiente*, el mal reptante, la tentación terrenal; la otra, la *paloma*, el espíritu divino, redondeando la dicotomía teológica. Y todo esto sin negar a Lucía otro tipo de atractivo, turbador, tentador como la serpiente, tal como el de la seductora pujanza que exhibe la nueva sociedad que se edifica sobre la base de la injusticia, la intemperancia y el crimen. Habremos de coincidir con Víctor Fowler —aunque él se refiriera a la poesía martiana en específico— que “[s]olo el ojo de la modernidad pudo construir estructuras inestables como estas”.<sup>27</sup>

Por si fuera poco, la novela pone en evidencia, sin embozo, una estructura básica, visceralmente excluyente,

inherente al patrón genérico católico: la exclusividad del conocimiento para el hombre, el mérito del ignorar para la mujer. A Sol y Ana les está dado el entendimiento sin ilustración, de manera intuitiva, solo con fe mediante: a la primera le es revelado, la segunda llega a él por la vía de la contemplación espiritual. Doña Andrea, por su lado, se siente protegida y reconfortada al permanecer rodeada por los libros que utilizaba en vida su esposo, pero que ella jamás abre.

De Ana dice que es “[...] una de esas criaturas que pasan por la tierra, a manera de visión, extinguiéndose plácidamente, con la feliz capacidad de *adivinar* las cosas”.<sup>28</sup> Y respecto a Sol: “La *revelación*, la primera sensación del propio poder lisonjea y asusta”.<sup>29</sup> En otro momento: “[...] Sol, cuya perfecta hermosura lo era más si cabe, por aquel *inocente abandono de todo interés y pensamiento de sí*”.<sup>30</sup> Implícitamente, descalifica la inteligencia y el talento cuando se dan en la mujer y Sol sigue siendo portavoz de ello. Describe el rumor de asombro de la multitud “ante la hermosura de la niña, *no ante el talento de la pianista*”<sup>31</sup> y reafirma que se trata de un ser bello y tierno “sin extraordinario vuelo de intelecto”.<sup>32</sup>

Estas mujeres son portadoras de una “conciencia presupuesta que aseguraba su pensar en las escrituras”.<sup>33</sup> El suyo es un conocimiento regulado, desasido de la experiencia sensible, y, por ello, indiscutible. Lo que allí en el hombre estimula y alaba, es decir, el saber producto de la experiencia concreta —“para hacer prósperas a nuestras tierras y

dignos a nuestros hombres no habría más que educarlos de manera que pudiesen sacar provecho del suelo providísimo en que nacen”<sup>34</sup> se desautoriza tácitamente en la mujer.

Lucía es boa —serpiente, tentación terrenal. También, Eva —tentada ella misma, destinada a padecer entonces en un mundo marcado por voluntad divina con el dolor y finalmente la muerte. Describe un trance previsible entre el jardín edénico del capítulo inicial y su caída pública tras el pecado, en un desenlace funesto anunciado tantísimas veces. La hemos visto padecer su carnalidad, su sensualidad refrenada, su renuncia a la satisfacción del deseo que la identifica en pos de una imagen impuesta que, constantemente, su ansiedad desdibuja: “Me rasgaría las carnes: me abriría con las uñas las mejillas. Cara imbécil, ¿por qué no soy como ella? [Ha dicho, comparándose a Sol.]”<sup>35</sup>

Y en otro momento: “—¡Oh! Si se pusiera toda aquella hermosura de Sol la que se pusiese sus camelias. ¿Quién, quién llegaría nunca a ser tan hermosa como Sol?”<sup>36</sup>

Mas, de su propia ansia inicial por responder al canon, por ser consecuente con tabúes y prohibiciones inherentes a su medio, se alimenta el impulso definitivo que la fractura. Entonces ya no quiere cambiar, éticamente hablando, no se duele de ser como es en espíritu, no desearía perfeccionar su alma sino su cuerpo como medio para lograr la anhelada armonía. Significativamente, es Lucía quien consigue atribuir una dimensión física al pensar, introduciendo al cuerpo en el discurso como instancia básica de penetración del individuo consigo mismo y con el contexto que

le es propio. Su angustia tributa al proceso mayor de identidad e identificación que la obra martiana pretende.

Pero el signo de *Lucía Jerez*, no solo como personaje sino como obra en general, aún es la frustración: se trata de una identidad en traumática construcción. Es la novela de la insatisfacción del eros, tal y como sucede en la vida del propio autor: Ana habrá de morir sin conocer el amor, doña Andrea lo perdió con la muerte de su esposo, Adela ama a Pedro Real, quien dice amar a Sol, la cual, sin saberlo apenas, adora a Juan, atado por un falso compromiso a alguien que va dejando de amar.

Gonzalo de Quesada ha encontrado reflejada a Carmen Zayas-Bazán en el personaje de Lucía, por lo mismo que tantos han considerado la autorepresentación relativa de Martí en Juan Jerez. ¿Es posible dejar de imaginar en Sol a la tempranamente fallecida María García Granados?<sup>37</sup>

Lucía resulta, después de todo, el ser más próximo a la satisfacción —o, mejor decir, a la *emancipación*, siguiendo la alegoría social que ya intentamos reconocer—; porque advierte la otra opción —ante la cual, dolorosamente, se debate (el *yo* desintegrado moderno), y que el resto, en su ingenua sublimación, ignora (el *yo* compacto romántico)—<sup>38</sup> y porque, en determinado momento, se resuelve a actuar. En los otros no hay conflicto esencial: pueden existir descontentos, aflicciones, propósitos incumplidos, pero nunca duda. La alternatividad es inherente solo a Lucía como personaje agónico: es capaz de crear un paso a otro estamento todavía no diferenciado, y de cimientos inestables como su propia personalidad —“no hay

caminos constantes, vislúmbrese apenas los altares nuevos”,<sup>39</sup> había dicho el propio Martí tres años antes. Sus vacilaciones y consciente agonía revelan una tercera opción de discrepancia: ni la rigidez, sin dudas, de Juan y Sol —“aquellas almas infelices que solo pueden hacer lo grande y amar lo puro”—,<sup>40</sup> ni el alocado apetito de Pedro o Adela, la amiga buena pero frívola —“nuestras cabezas hispanoamericanas, cargadas de ideas de Europa y Norteamérica”<sup>41</sup>

A la ansiedad de orden síquico que envuelve a Lucía desde la aparición de Sol en escena —peligro exterior previsto que menoscaba su orden— unida a su mutilación erótica, responde, desde luego, con angustia evidente de orden somático: se concreta en agresividad; “con los labios llenos de horrores [...], odiosa y fiera”,<sup>42</sup> vacila respecto a cómo canalizarla: “Esto no ha de ser; no ha de ser, no ha de ser. O Sol se va, o yo me iré. Pero ¿cómo me he de ir yo?”<sup>43</sup> Decide dirigirla hacia el obstáculo que le impide alcanzar su realización: opta por entregarse a sus impulsos y efectúa, de cualquier modo, una elección equivocada. La violencia se ejerce al centro mismo del canon, como en su momento hiciera la *Fleisch* de “Adúltera”: vulnera el sexto mandamiento, pecado capital que destruye la relación del individuo con Dios y merece la condena eterna; no hay salvación.

Asimismo, en nuestra lectura, la alternativa a las estériles tradiciones coloniales que nos amordazaban, pero que constituyen, por necesidad, nuestros cimientos espirituales



como nación —alegorizada en la trama por la represión erótica de Lucía—, no habría de estar en la libertad sin límites del deseo, en los adocenamientos y placeres de la vida en las ciudades nuevas del impetuoso capitalismo defendidas por Pedro: “la vida teatral y nerviosa [...] siempre en pie, siempre cansado, siempre *adolorido*”.<sup>44</sup> Es decir, no habría de estar en la importación de patrones ideológicos y económicos que no nos pertenecen.

Lucía cae al fin —sin poder ser ya detenida/¿contenida?—, escenificando un elocuente llamado de advertencia y una convocatoria a la redefinición en función de nuestra identidad cultural específica. Los cuestionamientos al eros tradicional, que pudieran ser perceptibles en *Lucía Jerez*, obviamente ocupan sitio en el “arco de continuidad” que Ivan A. Schulman ha advertido en el proyecto transgresivo del modernismo y sus “estrategias de narrar la construcción de la nación”.<sup>45</sup> El discurso de la nacionalidad resulta allí, pues, el discurso del eros: la novela se integra al proceso de apropiación y resemantización de códigos de la modernidad que propone Martí en su proyecto social alternativo para Cuba y, en general, la América de habla hispana.

## Notas

- 1 José Martí: “Prólogo inconcluso”, en *Lucía Jerez*, edición crítica y prólogo de Mauricio Núñez, La Habana, Editorial del Centro de Estudios Martianos, 2001, p. 51.
- 2 José Martí: “Amor de ciudad grande”, en *Versos libres, Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2007, t. 14, p. 155. [En lo sucesivo *OCEC*. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. (*N. de la E.*)]
- 3 Ídem.
- 4 JM: “Mi poesía”, en *Versos libres, OCEC*, t. 14, p. 226.
- 5 JM: “Enviece, devora...”, en *Versos libres, OCEC*, t. 14, p. 249.
- 6 Ernesto Hernández Busto: “El poeta, la ciudad y la isla”, en *Soy el amor soy el verso*, París, École Normale Supérieure de Fontenay, Ellipses, 1995, p. 130.
- 7 *Ibidem*, p. 125.
- 8 A ello se refiere Rafael Rojas en “Las entrañas del monstruo”, *José Martí: La invención de Cuba*, Madrid, Ediciones Colibrí, 2000, p. 60.
- 9 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 45.
- 10 Ídem. [En lo adelante, las cursivas pertenecen a la autora salvo que se indique. (*N. de la E.*)]
- 11 *Ibidem*, p. 41.
- 12 Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés*, prólogo de Imeldo Álvarez, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.
- 13 María Poumier: “Armas, Casal, Martí y el sexo”, en *Vivarium*, no. 12, La Habana Departamento de Medios de Comunicación Social, Arzobispado de La Habana, 1995, p. 34.
- 14 Guerra se refiere a estas prostitutas “de sociedad”, quienes lograban alcanzar impunidad y hasta relevancia acorde a los parámetros del mundo burgués y, en específico, dentro de los medios culturales:

- “[...] las demi-mondaines francesas del siglo XIX se constituían en mujeres bien apreciadas en los salones de París donde se mostraban elegantemente vestidas y enjoyadas, escoltadas por sus protectores y amantes, miembros todos de la pujante burguesía instaurada por el industrialismo naciente” (Ramiro Guerra: *El síndrome del placer*, Santa Clara, Editorial Capiro, 2003, p. 29).
- 15 JM: *Lucía Jerez*, ob. cit., p. 42.
- 16 Susana Montero: *La cara oculta de la identidad nacional*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003, p. 62.
- 17 JM: “Los indios en los Estados Unidos. Bosquejo del problema indio”, *OCEC*, t. 23, 2010, p. 24.
- 18 Ídem.
- 19 Susana Montero: ob. cit., p. 60.
- 20 Ídem.
- 21 *Ibíd.*, p. 69.
- 22 Jorge Mañach: *Martí, El Apóstol*, Lima, Editora Latinoamericana S.A., Organización Internacional de los Festivales del Libro-Segundo Festival del Libro Cubano [1959], p. 79.
- 23 JM: “Eloísa Agüero de Ossorio”, *OCEC*, t. 3, 2000, p. 79.
- 24 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 79.
- 25 De tal forma queda determinado en el texto final: “Entró Lucía [...] y exhalando un alarido, cayó, sintiendo un beso, entre los brazos de Ana” (JM: *Lucía Jerez*, ob. cit., p. 107).
- 26 *Ibíd.*, p. 36.
- 27 Víctor Fowler: “Una historia cubana del placer como conquista”, *UNIÓN, Revista de Literatura y Arte*, año VII, no. 21, octubre-diciembre de 1995, p. 38.
- 28 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 51.
- 29 *Ibíd.*, p. 73.

- 30 *Ibidem*, p. 87.
- 31 *Ibidem*, p. 73.
- 32 *Ibidem*, p. 101.
- 33 Óscar Rivera-Rodas: “Modernidad y posmodernidad literarias en Hispanoamérica” en *Conjuntos. Teoría y enfoques literarios recientes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana, 1996, p. 449.
- 34 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 39.
- 35 *Ibidem*, p. 97.
- 36 *Ibidem*, p. 105.
- 37 Entre otros autores Carlos Ripoll sugiere esta identificación desde *La vida íntima y secreta de José Martí*.
- 38 Respecto a la integridad del personaje de Juan Jerez y la desintegración de la conciencia evidente en *Lucía*, v. Ihana Riobueno: “El discurso de la armonía (im)posible”, Mérida, Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”, CDHT-ULA, 1996.
- 39 JM: “Prólogo a ‘El poema del Niágara’ de Antonio Pérez Bonalde”, *OCEC*, t. 8, 2003, p. 146.
- 40 JM: *Lucía Jerez*: ob. cit., p. 41.
- 41 *Ibidem*, p. 39.
- 42 *Ibidem*, p. 99.
- 43 Ídem.
- 44 *Ibidem*, p. 50.
- 45 Ivan A. Schulman: *Relecturas martianas: narración y nación*, Amsterdam-Atlanta, Editorial Rodolfí, 1994, p. 14.

## La dislocación de los modelos

Antes me había referido a espacios de fuga ocasional donde el amor carnal consigue ser admitido, que pueden ser localizados con mayor claridad en su literatura de viaje. Allí se produce un registro mucho más abierto del cuerpo femenino, condicionado por el hecho elocuente de que, con frecuencia, no son textos concebidos para ser publicados. En particular, las mujeres naturales<sup>1</sup> o “mujeres de la tierra,”<sup>2</sup> que conoce a lo largo de sus periplos por tierras centro y suramericanas, y, más tarde, caribeñas —indígenas, negras, mestizas, ajenas a la cultura urbana poscolonial, o colonial en el caso concreto cubano— se ubican fuera de los límites severos marcados por las cotas eróticas martianas: son habitantes de lugares intrincados o distantes de las ciudades, y participantes de patrones más flexibles de conducta sexual, relativos a modelos de género bien distintos del hispánico —este último sí de absoluta preponderancia en Cuba, donde, como se sabe, la presencia indígena apenas dejó huella y la negra aún solo atisbaba desde los márgenes de los cánones culturales vigentes desde la colonia.<sup>3</sup> Ello libera al discurso masculino del pesado fardo de la conciencia del pecado bíblico y de las prescripciones en cuanto al *deber ser* femenino que ha venido estableciendo.

Para su satisfacción, esas “mujeres naturales” permanecían asociadas mayormente a espacios privados regidos aún por los mismos parámetros fijados por la colonia, a pesar de la independencia conseguida por las repúblicas desde la primera mitad del siglo: representaban, entonces, un reservorio de tradiciones que al Apóstol de la emancipación cubana le interesaba revalidar —y desde luego, “auténtico”, casi inviolado, en comparación con la inevitable contaminación cultural sufrida a partir de que los hombres de esas colectividades se vieran obligados, de inmediato, a salir al espacio público en cumplimiento del nuevo rol genérico prescrito para ellos en cada uno de los contextos sociales transformados. Para Martí, las mujeres de la tierra —encargadas de formar las generaciones de niños y jóvenes, ciudadanos del futuro, desde esos espacios privados, receptáculos de costumbres ancestrales— se convertían en elemento clave para la defensa los fundamentos históricos de las identidades nacionales, fundamentos que presumía en franco peligro ante el avance visible de la penetración económica capitalista y de sus códigos culturales ajenos.

Pero también eran de su interés las mujeres ciudadinas, portadoras por su parte y en mayor medida del legado de la cultura colonial española, la cual también constituía un valladar de reluctancia. En “La América Central” y refiriéndose a la ciudad de Guatemala, aseveraría:

En las numerosas iglesias, en las casas macizas, en las ventanas enrejadas—como para ocultar las mujeres a la vista del transeúnte,—*en el gran número de devotas*

*vestidas de negro que cada mañana, el rosario en la mano, van [...] se ve todavía la vieja tierra española clavada tenazmente en el corazón del nuevo mundo.*<sup>4</sup>

Sin embargo, no deja de tener una visión crítica respecto a la inferiorización de que ha sido objeto la mujer por ambos universos culturales —el indígena y el signado por lo hispánico. En un artículo denominado “Los códigos nuevos”, publicado en *El Progreso*, el 22 de abril de 1877, realiza una reflexión a pedido de Joaquín Macal, entonces ministro de Relaciones Exteriores de Guatemala. Allí, un Martí recién llegado y en su carácter de jurista analiza el flamante Código Civil en vigor. En su artículo no ejecuta un simple estudio de escritorio. Descubrimos las huellas de sus experiencias de camino.

¿Cuál es el primero de los lastres coloniales de la legislación depuesta que Martí menciona? Comienza por cuestionar el “[p]oder omnímodo del señor bestial sobre la esposa venerable”.<sup>5</sup> Y cuando, más adelante, señala los alcances de la obra reformadora del código nuevo, refiere, en primerísimo lugar, que “[d]a la patria potestad a la mujer, la capacita para atestiguar y, obligándola a la observancia de la ley, completa su persona jurídica. ¿La que nos enseña la ley del cielo, no es capaz de conocer la de la tierra?”<sup>6</sup> No podemos abrigar dudas respecto a su profunda sensibilización con los problemas de la mujer, con su marginación en la nueva sociedad que se edifica, respecto a la importancia que él culturalmente le otorga, ni tampoco vacilar en reconocer su urgencia por inscribirla como sujeto ciudadano.

Pero, en puridad, esta es una afirmación que debe ser matizada y enriquecida, aunque no dispondremos aquí de todo el espacio que juzgaríamos necesario. En efecto, podemos percibir en Martí —junto a su satisfacción por ver completada la personalidad jurídica de la guatemalteca desde esta temprana fecha—, una urgencia por poner sobre el tapete el tema del papel de la mujer en las repúblicas nustramericanas que iba encontrando —México, Guatemala, Venezuela—, del mismo modo en que, más tarde, dirigirá con frecuencia su atención a la situación de las estadounidenses dentro de aquella sociedad moderna por excelencia que tanto conoció —lo cual queda evidenciado en muchos de sus textos periodísticos de los ochenta. Sin embargo, Martí era muy consciente de las pertinencias y limitaciones a que su proyecto social emancipador debía quedar sometido. Y comprendía, con seguridad, la necesidad de que ocupáramos un lugar que no levantara reparos al posible alcance de una utopía liberal mayormente justa, pero, sobre todo, en su momento, factible.<sup>7</sup> De manera que esa preocupación por nuestro mayor desempeño ciudadano se irá a reflejar, con prioridad, en documentos íntimos. Por ejemplo, en sus cartas finales a María y Carmita Mantilla. Quedaría atemperada, en cambio, en los textos públicos vinculados mayormente a la formulación de su utopía liberadora, o, lo que es casi lo mismo, a sus propuestas políticas maduras.

En su “Diario de Izabal a Zacapa”, Martí critica abiertamente la vanidad que rodea la vida de los nuevos burgueses



ciudadinos y la provinciana aspiración a imitarlos, cuando a través de sus páginas —y retomando, en cierta medida, la negatividad de la vinculación mujer-ciudad antes aludida— cuenta a sus amigos Fermín y Eusebio Valdés-Domínguez del sacrificio que padeció al dejarse hablar “[...] por una locuacilla hija de la hostelera, que pasó sus infancias en Guatemala; que es por mitad criada y señorita, y que mordeería el polvo por hablar su horita con algún caballero de ciudad”.<sup>8</sup>

Su primera visión de la mujer en Livingston es, en cambio, muy favorable: revela enorme complacencia al creer ver correspondida la realidad con el patrón del cual se había venido declarando partidario. Entonces describe, con innegable placer, desde el mismo primer párrafo: “Allá se mueven blancos lienzos en la playa; por el camino rudamente inclinado, más que bajan, ruedan puntos negros: aquellos son las madres hacendosas, que a la orilla de la mar blanquean su ropa [...]”<sup>9</sup>

No obstante, pronto declarará su perplejidad —aunque aún elogiosa— ante determinadas mujeres que trabajan hombro a hombro con sus compañeros, que tienen voz en su medio, que son fuertes. Refiere en “Livingston”: “Estas caribes de opulento seno son las cultivadoras de los campos; los hombres pescan y comercian; las mujeres siembran y hacen su oficio de madres y de esposas. [...] Son admirables esta vivacidad, esta generosidad, esta fraternidad, esta limpieza”.<sup>10</sup>

Reconoce en ellas “lo abnegado, lo generoso”, con lo cual cumplen con su canon femenino, pero se duele de no

hallar con facilidad “lo blando, lo delicado” que, junto a la belleza, es lo que más podría apreciar de ellas.<sup>11</sup> Llega a sentenciar, por ejemplo, a raíz de conocer a la hostelera Teosia, a su paso por el Roblar, en camino de Izabal a Zacapa: “[...] ese cuerpo, cuadrado y desenvuelto, es tan feo que parece enfadado; ese cuerpo imprudente y descortés, no ha vivido, sin embargo, muchos años. Si es mujer ¿por qué no es bella? [...] puesto que no es tentadora, ni hermosa, ni amable, no es mujer”.<sup>12</sup>

Un ejemplo clásico de este proceder lo encontraríamos en el retrato de Lola, la mujer del arriero —presumiblemente indígena, porque la llama “mujer de maíz”—, a quien a todas luces detesta. Su descripción física y psicológica se inicia en el capítulo primero del “Diario de Izabal a Zacapa”, y se va completando, por adición, a lo largo de todo el texto. Este es, apenas, el inicio, prejuiciado:

Su perfil es correcto, menuda la nariz, breve la boca, bien hecha la frente, aguda la barba [...] mas todas estas perfecciones de la forma, abrutadas por la incultura, se convierten en fealdades numerosas por falta de transparencia espiritual [...] Anda a trancos, bebe agua en todos los ríos, come *totopoxte* sin cesar, ayuda a cargar y descargar a su marido.<sup>13</sup>

[...] Lola acarrea y amarra; y sabe encinchar una bestia con una crueldad que disgusta y asombra.<sup>14</sup>

Fascinado, en cambio, con la belleza de las jóvenes en Livingston, no había vacilado en focalizarlas sensualmente bajo el pretexto de describir su vestimenta: Son locuaces con la lengua, con los ojos, con las caderas, con las manos. [...] Si dijeran amor, estas mujeres quemarían. ¡Oh! Y cómo se viste esa negra [...] Un camisón de azul listado, deja al aire brazos y cuello, y, más abajo de las rodillas, deja paso a la saya que le cuelga de la cintura. ¡La que no lleva el camisón solo!”<sup>15</sup>

Sucede, pues, que lo que pondera en las núbiles, lo critica en las mujeres casadas. Así dice de Lola horrorizado “[...] el seno *¡pobre pudor!* salta a los ojos con una abominable transparencia, porque apenas lo cubre la camisa de los días de fiesta, de finísima indiana, leve como el encaje y como el tul.—Y Aniceto la ama: esa es su Lola”<sup>16</sup>

Advierte con seguridad —aunque no satisfecho— que la ausencia de censura por parte del arriero responde a la existencia de diferentes cotas morales en estos grupos humanos. Esas “naturales”, al cabo, por sobre tal visibilización que resulta molesta al cubano y su participación externa al hogar, típica en sus colectividades, continúan ocupando una posición marginal, subordinada.<sup>17</sup> Tan es así que en Livingston, donde las bellas mujeres demonizadas “que-man” —muy en sintonía con el tópico erótico moderno de la “mujer fatal”, y concomitantes con su propia visión de *La Maja*—, no tiene a menos concluir: “Es un pueblo moral, puro, trabajador”<sup>18</sup>

Hay que aclarar que aquella Lola chapina en particular no solo contradice sino subvierte su paradigma. Actúa abiertamente en el espacio público y “vive” el espacio público: es una mujer itinerante, sin hogar que preservar, que trabaja como hombre, sin hijos, sin pudor... De manera que el rechazo martiano, a partir de los presupuestos que conocemos, resulta absolutamente justificado.

Pero, progresivamente, incluso por encima del disgusto pasajero, el viajero sorprendido por ese diálogo pleno y desprejuiciado de la indígena o la negra garífuna con su medio, comienza a comprender; hasta llegar a burlarse de sí mismo y de sus feroces criterios preconcebidos cuando rectifica, al fin, el retrato de Teosia, la hostelera —anfitriona por excelencia, “mujer para otros”—, que, de pronto, se torna de signo positivo, cuando vuelve “estirada la camisa, aliñada la trenza, y refrescado el rostro, viene si brusca, cariñosa”<sup>19</sup> a ponerse *a su disposición*.

El discurso martiano en sus textos de viaje se compromete, poco a poco, con el de las voces silenciadas femeninas, que, si bien contradicen el paradigma que había fijado hasta entonces en sus textos programáticos, operan de modo “natural”, canónico, al interior de sus culturas. Llegada esta comprensión, el viajero se erige en mediador: no solo las describe, no solo intenta reflejar sus conductas, sino que, además, se propone —en algunos casos directa y en otros indirectamente— recoger su reflexión ante el medio que le tocó vivir. Apuntado esto, no podría dejar de volver a Lola, cuyo defecto más contundente sería justo su

incomunicación. Martí no consigue acceder a ella, como no fuera a través de su marido Aniceto. Lola no es como el resto de las mujeres parleras que logra, con gracia y profundidad, retratar. Lola se le niega, sólidamente enigmática: su pensamiento, que se le oculta, es para él “una piedra azteca”.

Hay que considerar que, al cabo, se percibe en Martí una conciencia de culpa ante juicios absolutos como este, que ha venido adelantando. Lo reconoce de forma explícita hacia el final del “Diario de Izabal a Zacapa”:

¡A cuántas individuales peripecias está sujeta la más estricta justicia humana! Las simpatías y las repugnancias inclinan invariablemente las sentencias [...] Con miedo escribo cuanto escribo, y hago cuanto hago, porque me posee, a la par que mi ciego espíritu, único, una reseca desconfianza de mí mismo, y temo que, como corrijo hoy dudas de ayer, haya de corregir mañana estas que, brusca y vehementemente, agito hoy.<sup>20</sup>

Sí podríamos concluir que la apertura al espacio público de esa mujer que va encontrando a su paso por Guatemala, aunque bien lejana al paradigma martiano de primera juventud, tampoco esta estaría vinculada a la apertura del espacio público que suscita la modernidad en los grandes centros capitalistas establecidos en la segunda mitad del XIX. No es la mujer citadina de “frialdad estudiada”, cuyo “amor a la riqueza mueve y generalmente inspira” sus actos, apreciada con desconfianza a su llegada a los EE.UU.<sup>21</sup>

Pese a sus vacilaciones, parece reconocer que “las mujeres de la tierra” responden a modelos bien asentados históricamente en las respectivas comunidades que recorre: edificados, justo, sobre los valores que él pretendía defender. Redundaron, a la postre, en una beneficiosa complejización de la construcción de la imagen femenina inherente a su proyecto sociocultural y, por tanto, en la profundización del registro consubstancial a su discurso alternativo, anticolonial.

De la mano de una mayor y variada experiencia, vendría su identificación con la peculiar naturaleza de los pueblos americanos; llegaría, poco a poco, a su comprensión desprejuiciada y tolerante de lo diverso, de lo hasta contradictorio, en especial respecto a los roles de género, que constantemente va revisando contra la vida.

Mi hipótesis parece confirmarse al acercarnos a aquellos momentos donde se refiere a las muchachas ciudadanas —correspondientes a un entorno con el cual sí se identifica su proyecto nacional— de las cuales apenas deja ver “la mano ociosa” en las páginas de “La América Central”: “[...] de andar indolente, de miradas castas, vestidas como las mujeres del pueblo,—con las trenzas tendidas sobre el manto, que ellas llaman *pañolón*; la mano ociosa contando a las puntas flotantes del manto los goces infantiles o las primeras penas de su dueña.”<sup>22</sup>

Este tono comedido con que nos hablaría de “los goces infantiles o las primeras penas” de las pudorosas jóvenes en las poblaciones centroamericanas, sería similar al que

vemos utilizado para rememorar a María García Granados en sus “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas” de marras. Martí aparenta ajenidad y cuidadoso comedimiento al registrar los lamentables acontecimientos recién vividos —que tanto le atañeron—, después del retorno a Guatemala en compañía de su esposa Carmen Zayas Bazán (1878). A grandes rasgos —de forma delicadamente objetiva—, registra un conjunto de frases clave con el evidente propósito de recuperar, más tarde, la memoria de los sucesos:

María.—La escena del jazmín.—La mañana de la salida.—La plazuela.—La enfermedad.—Los carnavales.—En la cama de enferma.—Su lecho de muerta.—En el ataúd.—Siempre viva.

En cambio, la estrofa que copia a continuación, revela una latente tensión erótica, un sustrato angustiado para esta historia de amor frustrado que fuera por él largamente silenciada:

*Chiusa per sempre ho l'anima  
Alle dolci lusinghe ed ai conforti,  
Donna, non mi sorridere;  
Donna, non mi tentar: rispetta i morti.*  
“Sechetti [sic.]

Se trata de un fragmento de “Cira una notte como questa e il vento” del poeta italiano Guerrini,<sup>23</sup> quien escribiera bajo los seudónimos de Lorenzo Stecchetti, Argia

Sbolenfi, Marco Balossardi o Mercurio, entre otros. Una traducción aproximada sería: “Siempre he cerrado el alma// a la adulación suave y a la comodidad//. Mujer, no me sonrías// Mujer, no me tientes; respeta los muertos”.

Solo después de transcurrido más de un decenio, vería la luz su poema “IX” de los *Versos sencillos*, el cual transpararía el pesar que había sobrevivido en él por tanto tiempo. Allí refiere las que debieron ser experiencias últimas junto a La Niña enfebrecida —“Como de bronce candente//Al beso de despedida//Era su frente”<sup>24</sup> nos dice en el poema; y este último encuentro posible lo hallamos referido, también, en sus “anotaciones no fechadas y mayormente desconocidas”: “En la cama de enferma”. Debió ser una visita de cortesía, como era de esperar: Martí nunca dejó de ser, después de todo, un amigo de la familia García Granados.

La propia María, al saber de su regreso a la ciudad, tras su casamiento en México, le había hecho llegar la famosa nota, donde, de antemano, lo disculpa:

Hace días que llegaste a Guatemala, y no has venido a verme. ¿Por qué eludes tu visita? Yo no tengo resentimiento contigo, porque tú siempre me hablaste con sinceridad respecto a tu situación moral de compromiso de matrimonio con la señorita Zayas Bazán/ Te suplico que vengas pronto.<sup>25</sup>

¿Cómo no acudir ante el agravamiento de su salud?



En ambos textos —sus versos y las anotaciones— rememora su acompañamiento de la “amada” hasta la sepultura —a “la bóveda helada”, nos confiesa en el poema;<sup>26</sup> a “Su lecho de muerta.—En el ataúd”, nos revelaba en las anotaciones.

Desde luego, la confluencia típicamente romántica entre Eros y Tanatos en esta historia infeliz, fue otro motivo suficiente para no dejar de recrearla. Recordemos que bajo la orfebrería del modernismo martiano no deja de existir, jamás, una dramática tensión romántica visceral, que sirve de inspiración y asiento a este arquetipo de mujer, pura y frágil.

No obstante, la inicial “escena del jazmín”, que vemos referida en su esquema para relato futuro, parece que será por siempre una promesa incumplida, una pieza del legendario romance que ha quedado oscurecida. No estaría en sus versos luctuosos de los noventa y solo la podremos entrever en otros dos poemas, mayormente olvidados, que había dedicado a María en vida (1877), donde el joven —obligado en matrimonio con la cubana, pero deslumbrado ante “la del amor dormido/ en la mirada espléndida y suave” de la chapina— se debatiría entre seducción y amistad.<sup>27</sup> El impacto que María había provocado en él quedaría expresado apasionadamente en el primero de los poemas que le dedicara en vida y domeñado más en el segundo. Ambos contienen evidentes rasgos autobiográficos. En ellos ha quedado detenido, casi cinematográficamente,

aquel instante en que la descubriera, ataviada como una egipcia, en medio del baile de máscaras celebrado en casa de los García Granados, a donde fuera invitado por su amigo Manuel José Izaguirre.<sup>28</sup>

*Si en la fiesta teatral—corrido el velo—  
Desciende la revuelta escalinata,  
Su pie semeja cisne pequeñuelo  
Que el seno muestra de luciente plata.*

[...]

*Quisiera el bardo, cuando al sol la mece,  
Colgarle al cuello esclavo los amores;  
¡Si se yergue de súbito, parece  
Que la tierra se va a cubrir de flores!  
¡Oh! Cada vez que a la mujer hermosa  
Con fraternal amor habla el proscrito,  
Duerme soñando en la palmera airosa,  
Novia del Sol en el ardiente Egipto.<sup>29</sup>*

En el segundo poema homónimo, trata de tomar una distancia prevenida, aunque no siempre lo consigue. Es un largo poema, impreciso, nervioso, en cuyo tono irregular percibimos suficientes evidencias de su debate interno:

*Amo el bello desorden, muy más bello  
Desde que tú, la espléndida María,  
Tendiste en tus espaldas el cabello,  
¡Como una palma al destocarse haría!*

*Desempolvo el laúd, beso tu mano  
Y a ti va alegre mi canción de hermano.  
¡Cuán otro el canto fuera  
Si en hebras de tu trenza se tañera!*<sup>30</sup>

De cualquier modo, es exaltación romántica la que se expresa, no desahogo excesivamente voluptuoso: recordemos que se trataba de una típica joven citadina y hay cotas bien delimitadas que habría de guardar.

En cambio, es imposible dejar de reconocer cómo, en el contexto de sus viajes, a lo largo de sus recorridos por las zonas rurales, Martí no se había privado de manifestar una experiencia emocional intensa capaz acercar la exploración literaria del ser humano a un punto de vista más rousseauiano, en especial respecto a la contradicción entre los valores morales y sensuales. La mirada testigo foránea —que describe una realidad ajena— se permite, una y otra vez, solazarse en detalles anatómicos femeninos, enmarcados en descripciones que se tornan, por momentos, casi lúbricas, aunque parcialmente —y con evidente intención— desvirtuadas por una atmósfera costumbrista.

Desde sus apuntes de viaje, las supuestas deidades provocadoras —las clásicas Ceres y Pomonas— y las inspiradas sibilas ejercen sus desnudeces en medio de la feracidad telúrica americana, conminando al autor a desplegar ese “algo de epicúreo” que hay en “el sensual y movable ser humano”. “El paganismo se rejuvenece”, había ya reconocido desde 1875, en la *Revista Universal* de México: “Tienen los sentidos ahora

el señorío exclusivo del teatro, y es meta y punto feliz de la actual literatura, la descripción voluptuosa y amena de los fenómenos psicológico-sensuales”.<sup>31</sup>

No obstante, sabemos que no es Martí propenso al descomedimiento. En la cuerda antes citada, hay un fragmento elocuente, perteneciente a sus anotaciones “Isla de mujeres”: “El seno les reluce [...] el traje de traidora museлина; y la redonda juventud campea en los abiertos hombros y arrogante cuello [...]”.<sup>32</sup> Es deleitoso, desde luego, el insistente regodeo —que ya habíamos advertido desde sus apuntes sobre *La maja vestida*— en la “traición” de los tejidos leves, excitantes obstáculos que animan el ojo del cronista. Pero la fiera, el “león enfrenado”,<sup>33</sup> que recorre, coincidentemente, poemas que quedaran sin publicar, “y ruge, y muerde el alma atormentada / Como en cuerpo de mármol encerrada”:<sup>34</sup> se proyecta como sublimación de su deseo erótico embridado— siempre bajo celoso control.

El tópico de la máscara protectora del “pecado” retorna en la última década martiana como escondite propiciatorio, en el ámbito poético de sus *Versos sencillos* (1891). Como dos pájaros que vieran “Meterse en la gruta umbría”,<sup>35</sup> los amantes se aíslan en el espacio amoroso: una y otra vez, visitan a solas los rincones, se pierden por el castañar.

La lectura de este poema “IV” de *Versos sencillos* nos hace cuestionarnos acerca de la existencia de otro/s posible/s romance/s —¿estadounidense/s?— de índole bien distinta al que habitualmente se acepta para esta etapa, muy

inmediata, que parece ser la aludida —y que podremos presuponer de fines de los ochenta o inicios de los noventa, cuando aún, al parecer, no se había consolidado su relación con Carmen Miyares. Creemos hallar en estos versos, y en los de los poemas “XIII” y “XIV” del propio libro, otra presencia —que tampoco es la perversa, traicionera, frívola de “Eva”—, sino que parece sugerir una amada de mucho menor edad —un “ángel rubio”—, en la cual no desea fomentar demasiadas esperanzas, a pesar de que hay evidencias de visitas a lugares discretos, apropiados al galanteo —paseos en bote, recorridos por la espesura, citas en grutas... Nos hace imaginar una sensible y joven mujer a la que no se entrega demasiado, y hallamos manifiesta cierta tendencia a su amable evasiva. Recordemos cómo ironiza en torno a los contrastantes miembros de la pareja representada:

*Por donde abunda la malva  
Y da el camino un rodeo,  
Iba un ángel de paseo  
Con una cabeza calva.  
[...]  
Era rubio el ángel; era  
El de la calva radiosa,  
Como el tronco a que amorosa  
Se prende la enredadera.<sup>36</sup>*

Aún más francamente, alude al tema en el “XIV”, haciendo énfasis en la diferencia de edad:

*Yo no puedo olvidar nunca  
La mañanita de otoño  
En que le salió un retoño  
A la pobre rama trunca.*

*La mañanita en que, en vano,  
Junto a la estufa apagada,  
Una niña enamorada  
Le tendió al viejo la mano.<sup>37</sup>*

¿Podrían evidenciar la relación que, según se asegura —Ripoll entre quienes han aceptado este criterio—, sostuviera con una de sus discípulas estadounidenses de sus clases de español: la poetisa Cecil Charles? No falta, sin embargo, quien manifiesta, como Sneary,<sup>38</sup> que este presunto romance no tuvo lugar y que todo ha partido de una falsa apreciación de Rafael Esterger,<sup>39</sup> fundamentada apenas en el título con que Charles encabeza una muy temprana traducción de algunos de los poemas de *Versos sencillos* al inglés: *Tuya. Other Verses and Translations from José Martí* (1898). Sneary llega a asegurar, incluso, que “Cecil Charles” era, en realidad, un seudónimo.

En edición contemporánea de ese poemario, traducidos por Anne Fountain (2005), esta estudiosa acepta la existencia real de Charles como alumna de Martí. Lo curioso es que en el inventario de poemas que Fountain informa como parte de aquella primera traducción, no aparecen compilados ni el “IV” ni el “XIII”, aunque sí el “XIV”.

Por otra parte, según Armando Vargas Araya,<sup>40</sup> quien reseña la visita de Charles a Costa Rica, la menciona como una periodista afronorteamericana, quien había recibido clases por parte de Martí en la Liga a partir de su fundación, en 1890 —por lo cual sus presumibles vivencias con el Apóstol serían muy inmediatas a la publicación de los *Versos sencillos* (1891). De ser ello cierto, no pudiera corresponder al “ángel rubio” de los poemas citados, aunque tampoco descartaría, en modo alguno, este otro posible lazo amoroso con la escritora sureña —en torno a lo cual Vargas no dice nada.

Al cabo, con el poema “IV” de *Versos sencillos*, la delectación erótica del *voyeur*, trasciende aquel ámbito privado reiterativo donde contemplaba a la amante pasiva, que duerme. El develamiento erótico de la mujer —quien participa ahora en el proceso— se produce públicamente: entrever el cuerpo femenino a través de un hecho artístico es, de nuevo, un espectáculo capaz de conformar un espacio cerrado y protegido para el “alma trémula y sola”<sup>41</sup> que padece en el poema X —popularmente conocido como “La bailarina española”. Fuera de ese coto vallado todo parece quedar en suspenso hasta que, deshecho el encanto, el alma retorne a su cárcel: regrese “fosca a su rincón”<sup>42</sup>.

Por otra parte, la máscara, la invisibilización, caracterizó, obviamente, su relación amorosa con la viuda Carmen Miyares de Mantilla —su Carmita: no solo en lo referente a la vida diaria del exiliado, sino en lo que respecta a la forma en que queda reflejada en sus cartas, donde su

mención resulta comedida: siempre respetuosa, delicada y muy discreta; jamás una referencia con matiz voluptuoso o que delate intimidad. Y nadie puede dudar ya que Carmita fuera su compañera en los últimos años de vida privada, y que representara el apoyo imprescindible en sus momentos de desasosiegos y pasión intensa, como Delegado del Partido Revolucionario Cubano (PRC) en la preparación de la “*guerra necesaria*”.

Ella fue, precisamente, la amante amorosa, generosa y paciente que lo reconciliara, en lo personal, con canon tradicional para la mujer: la madre abnegada, el “ser para otros” por excelencia, dispuesto a mantenerse en silencio, a la sombra. Su casa de huéspedes y sus hijos representaron el único hogar que en verdad tuvo: su caverna de piedras bien escondida —especialmente, después del desmembramiento definitivo del matrimonio Martí-Zayas, en agosto de 1891. Para colmo, también respondió al estereotipo de patriota que sus textos propondrían para las cubanas durante esta última etapa, desde las páginas de *Patria*: fue una de las activistas de los clubes femeninos, estuvo entre las entusiastas organizadoras de los bazares para la recaudación de fondos para el PRC. Un fragmento de su última misiva al Apóstol, y cuya fecha es presumiblemente 17 o 18 de febrero de 1895, sirve para explicarla y, además, constituye prueba irrefutable del amor que los unía:

Aunque me arranque lo que me queda de vida desearía de corazón que llegara el día en que se vean en Cuba ya encaminados al fin que tanto deseamos: no solo



por patriotismo, sino porque si se logra el triunfo tan deseado; ver si nos queda alguna tranquilidad en esta vida, que tan amarga nos ha sido en estos últimos años. En fin nada de lo que tengo en el alma puedo decirle V. sabrá entenderlo todo [...].<sup>43</sup>

Martí la llevaba consigo en el momento de morir en los campos de Cuba.

De camino a la campaña libertadora, se había vuelto a percibir, no obstante, el tratamiento relativamente más desprejuiciado de la corporeidad que ya vimos en sus “mujeres de la tierra”, en el caso de las dominicanas y haitianas. En la primera parte de sus *Diarios de campaña* —justo durante el periplo entre Santo Domingo y Gran Inagua—<sup>44</sup> los retratos de mujer aparecen particularmente signados por una carnalidad extrema de la cual el autor —ahora protagonista de los hechos narrados— con franqueza participa.<sup>45</sup> El viajero se detiene fascinado ante los encantos de la negra de Haití —“una mocetona, de andar cazador, con la bata morada de cola, los pechos breves y altos”—,<sup>46</sup> de “la moza que pasa, desgoznada la cintura, poco al seno el talle”,<sup>47</sup> o aquella que viene “rechoncha y picante [con] los diez y seis años del busto saliéndosele del talle rojo”.<sup>48</sup>

Deslumbrado, José Massip percibe la particular voluptuosidad que emana del relato: “Es el momento en que el poeta ha transpuesto la frontera de la sensualidad del impresionismo cromático parnasiano para adentrarse en el territorio de la sensualidad erótica”.<sup>49</sup>

No ha sido, sin embargo, y como hemos venido advirtiéndolo, un proceder inopinado. Es, a mi juicio, consecuente: se suma a esa línea “otra” de su discurso erótico, articulada con modelos culturales más permisivos, en especial para aquel que habitualmente se presupone viajero/*voyeur* de paso. Massip, en cambio, en su fascinante hermenéutica del diario de Montecristi a Cabo Haitiano llega a inferir, sin embarazo, decididos comprometimientos del narrador con los acontecimientos eróticos narrados, capaces de transmutarlo en protagonista.

## Notas

- 1 En sus memorias del viaje de Izabal a Zacapa, por ejemplo, refrenda en las mujeres de los pueblos indígenas la categoría de “natural”. Escribe: “El totopoxte, símbolo de fuerza ha ido a buscar un natural empleo: —¡Lola!—Bien se ve que es mujer de maíz” (José Martí: “Diario de Izabal a Zacapa”, *Obras completas. Edición Crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, t. 5, p. 77). [En lo sucesivo, *OCEC*. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. (*N. de la E.*)]
- 2 JM: “Isla de mujeres”, *OCEC*, t. 5, 2001, p. 42.
- 3 Un ejemplo son las mujeres que conoce a su paso por las pequeñas poblaciones y los campos de Guatemala, quienes, como se verá, influyeron decisivamente en su visión de la mujer americana. En este caso específico, habría que considerar que, tratándose de descendientes de mayas o de ladinos —es decir, de mestizos hijos de mayas y españoles—, vinculadas una religión no monoteísta, y existiendo en ellas deidades poderosas de ambos sexos, la visión del mundo y los cánones de comportamiento social de las guatemaltecas debieron resultar menos androcéntricos, obviamente, que el generado por la religión cristiana, responsable en la mayor medida posible de establecer estrictas prescripciones a las sociedades hispanas. Claro, el panteón maya no sustenta, ni mucho menos, la igualdad de género. Como se sabe y sorprendentemente, a pesar de no haber tenido contactos con la civilización europea, los mayas quichés concibieron una explicación del nacimiento del mundo muy próxima a la que el cristianismo proporciona mediante el libro bíblico del “Génesis”. Según el *Popol Vuh*, el Abuelo (el Creador) y la Abuela (la Hacedora de Formas) —hasta ese momento macho y hembra en igualdad de condiciones— decidieron generar la vida. Después de varias tentativas, crearon finalmente a los seres humanos a partir de granos de maíz —los “hombres del maíz” originales—: y fueron, justamente, cuatro varones; y, de los cuerpos de aquellos, hicieron nacer a cuatro mujeres, quienes de esta forma y como ocurriera en el “Génesis” bíblico, si resultaron dependientes de los hombres por nacimiento. También la figura más potente del panteón maya es varón: Itzamná, señor del fuego y del corazón, que se vincula con el dios varón Sol, aunque existe la poderosa diosa

mujer Luna: Ixchel, deidad de las artes femeninas, representada como una vieja mujer colérica, endemoniada. Ixchel, es, además, protectora de las parturientas. Y tenemos, asimismo, en la biblia de los mayas quichés demonio y procreación unidos, maldad y sexo vinculados a la figura de la mujer. Sin embargo, según ciertos mitos, es uno de los desdoblamientos del Itzamná varón, una de sus cuatro personalidades: desde luego, la más perversa.

- 4 JM: “La América Central”, *OCEC*, t. 13, 2010, p. 168. [En lo adelante, las cursivas pertenecen a la autora salvo indicación contraria. (*N. de la E.*)]
- 5 JM: “Los códigos nuevos”, *OCEC*, t. 5, p. 91.
- 6 Ídem.
- 7 V. “Las ‘no-ciudadano’ entre la funcionalidad y la inconveniencia”, en José Martí: *Tu frente por sobre mi frente loca. Percepciones inquietantes de mujer*, compilación y estudio introductorio Mayra Beatriz Martínez, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2011.
- 8 JM: “Diario de Izabal a Zacapa”, *OCEC*, t. 5, p. 52.
- 9 JM: “Livingston”, *OCEC*, t. 5, p. 47.
- 10 *Ibidem*, p. 49.
- 11 JM: *Cuadernos de apuntes*, en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 21, p. 333. [En lo sucesivo, *OC*. (*N. de la E.*)]
- 12 JM: “Diario de Izabal a Zacapa”, *OCEC*, t. 5, p. 75.
- 13 *Ibidem*, p. 54.
- 14 *Ibidem*, p. 58.
- 15 JM: “Livingston”, *OCEC*, t. 5, p. 48.
- 16 JM: “Diario de Izabal a Zacapa”, *OCEC*, t. 5, p. 54. Las cursivas pertenecen al texto original (*N. de la E.*).
- 17 Martí comprobaba que en su vida cotidiana los descendientes mayas eran portadores no solo de conocimientos religiosos ancestrales, propios de su cultura, sino, además, de una práctica peculiar que permitía a la mujer una relativamente mayor participación en el espacio

público, el desempeño de un papel decisivo en la economía de los grupos humanos fuera del espacio estrictamente familiar. Es decir, que no la veía circunscrita a la función de la reproducción y el cuidado del hogar y de los hijos, aunque seguía siendo parte de su responsabilidad. Martí con seguridad ya debía conocer, a través de su leer enciclopédico, al menos algunos aspectos generales de la cultura maya-quiché, aunque no tenemos hasta el momento evidencias anteriores o contemporáneas en su obra. Encontramos la referencia más temprana a la altura de 1878, en su folleto *Guatemala*, publicado en México —o sea, eso ocurre apenas un año después de haber hecho sus anotaciones de “Livingston” y su “Diario de Izabal a Zacapa”. En *Guatemala* habla de José Milla, de fácil vena, de erudición notoria”, quien estudia “los tiempos en que por tierra y princesas peleaban kachiques, quichés y zutujiles” (JM: *Guatemala*, OCEC, t. 5, 2001, p. 274), denunciando su conocimiento probable de la Historia Antigua de Centro América, de Milla, a la que posteriormente, en 1884, dedicará un comentario desde las páginas de *La América* —allí mencionaría, explícitamente, el relato maya del génesis que el historiador reproduce: el del *Popol Vuh*. Ya en 1888, en su artículo “Guatemala, la tierra del quetzal” —comentario a un texto de W. I. Brigham—, que fuera publicado en *El Economista Americano*, hablará de “el *Popol Vuh*, que tradujeron Brasseur y Ximenes, y Milla, que tomó la historia de estos, para narrar en fieles versículos la pintoresca creación de la biblia quiché” (JM: “Guatemala, la tierra del quetzal”, *OC*, t. 21, p. 183). Con esto testimonia su conocimiento de las versiones al español, de Francisco Jiménez —bajo el título de *Libro del común*— y al francés, de Brasseur de Bourbourg.

- 18 JM: “Livingston”, *OCEC*, t. 5, 2001, p. 49.
- 19 Así le sucede, también, ante otra hostelera, a la que cree inicialmente disgustada por el pago que ha hecho por sus servicios: “Di a la hostelera dos reales, que es aquí el tipo mayor de esta clase campestre de festines, y ella movía la cabeza; como quien quiere más. Más le daba y seguía moviendo el tocado casi griego, aquí único y unánime.—// ‘—No, dijo al fin; no quiero quitarle a mi señor más que real y medio’. // Con lo que tuvo merecido cinco veces el precio del almuerzo.” (JM: “Diario de Izabal a Zacapa”, *OCEC*, t. 5, 2001, p. 64.)

- 20 *Ibidem*, pp. 62-63.
- 21 JM, “Impresiones de América”, *OCEC*, t. 7, 2003, p. 144.
- 22 JM: “La América Central”, *OCEC*, t. 13, p. 176. La cursiva pertenece al texto original.
- 23 Olindo Guerrini: *Postvma*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1996, p. 30.
- 24 JM: “IX”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, 2007, p. 312.
- 25 *Destinatario José Martí*, compilación, ordenación cronológica y notas Luis García Pascual, La Habana, Casa Editora Abril, 1999, p. 35.
- 26 JM: “IX”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 313.
- 27 V. JM: “María (I)” y “María (II)” en *Tu frente por sobre mi frente loca. Percepciones inquietantes de mujer*, ob. cit., pp. 158 y 159.
- 28 Izaguirre contaba: “Llevé a Martí a *un baile de trajes*, que se daba en casa de García Granados, a los dos días de haber llegado [por primera vez] a Guatemala; estábamos los dos de pie, en uno de los hermosos salones, viendo desfilar las parejas [cuando vimos venir] del brazo dos hermanas señoritas. Me preguntó Martí, ‘¿Quién es esa niña vestida de egipcia?’—‘Es María, hija de la casa’ [le contesté]. La detuve y le presenté a mi amigo y paisano Martí, y se encendió la chispa eléctrica” (Cit. por Carlos Ripoll: “La niña de Guatemala”, *La vida íntima y secreta de José Martí*, Editorial Dos Ríos, Nueva York. Disponible en [http://eddosrios.org/marti/Vida\\_Intima/Intima\\_guatemala.htm](http://eddosrios.org/marti/Vida_Intima/Intima_guatemala.htm)).
- 29 JM: “María (I)”, en *Tu frente por sobre mi frente loca. Percepciones inquietantes de mujer*, ob. cit., p. 158.
- 30 *Ibidem*, p. 159.
- 31 JM: “Escenas mexicanas”, *OCEC*, t. 2, 2000, p. 142.
- 32 JM: “Isla de mujeres”, *OCEC*, t. 5, p. 44.
- 33 JM: “[Dentro de mí hay un león enfrenado]”, *OCEC*, t. 16, 2007, p. 155.
- 34 JM: “[Como fiera enjaulada]”, *OCEC*, t. 16, p. 44.
- 35 JM: “IV”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 305.
- 36 JM: “XIII”, en *Versos sencillos*, *OCEC*, t. 14, p. 318.

- 37 JM: “XIV”, en *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 319.
- 38 Eugene C. Sneary: “Cecil Charles, traductora de Martí”. Disponible en revista-iberoamericana.pitt.edu.
- 39 Rafael Esterger: *Vida de Martí*, Santiago de Chile, 1936.
- 40 Armando Vargas Araya: *La huella imborrable: las dos visitas de José Martí a Costa Rica*, 1893 y 1894, Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2008, p. 30.
- 41 JM: “X”, en *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 314.
- 42 *Ibidem*, p. 315.
- 43 *Destinatario José Martí*: ob. cit., p. 443.
- 44 Sostengo la idea de que sus dos últimos cuadernos de viaje forman un mismo corpus literario (V. JM: *Diarios de campaña*, edición crítica y prólogos de Mayra Beatriz Martínez y Froilán Escobar, La Habana, Casa Editora Abril, 1996.).
- 45 En torno al tratamiento del eros a su paso por Santo Domingo y Haití, véase el interesante estudio de José Massip: “Contingencias eróticas por los caminos de Montecristi a Cabo Haitiano”, en *Martí ante sus diarios de guerra*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 2002, pp. 9-39.
- 46 JM: *Diarios de campaña*, ob. cit., p. 40.
- 47 *Ibidem*, p. 18.
- 48 *Ibidem*, p. 22.
- 49 José Massip: ob. cit., p. 17.





# Moralidad suprema: la mujer anima, aplaude, unge

Su pensamiento respecto al papel social previsto para la mujer en su proyecto nacional había variado sensiblemente a la altura de los noventa, de lo cual ya decíamos que habían sido termómetro fiel las páginas del periódico *Patria*. A esta altura, el traspaso de los límites de su época en la representación del cuerpo femenino —como reflejo de cualidades y actitudes no corporales, tal cual el acceso femenino a empleos antes restringidos al hombre, o su participación directa en la empresa revolucionaria que él anima— se encarga de expresar el nuevo posicionamiento de las fronteras entre el espacio público y privado en tanto consecuencia de las marcas que propone para el género y del papel específico que le asigna dentro de su proyecto moderno de nación.

Las mujeres de *Patria* —sin abandonar, desde luego, hogares y familias, aspecto que bien se encarga, de un modo u otro, siempre de señalar— son destacadas en sus notas informativas y artículos por su “apoyo” eficiente a sus hijos y esposos comprometidos con la campaña en preparación,

aunque, de igual modo y definitivamente, por la asunción de una civilidad activa, que se atisba de modo tangencial en sus reflexiones, fuera o no de su agrado:

[...] ni puede *Patria* dejar de advertir que las campañas de los pueblos solo son débiles, cuando en ellas no se alista el corazón de la mujer; pero cuando la mujer se estremece y *ayuda*, cuando la mujer tímida y quieta en su natural, *anima* y *aplaude*, cuando la mujer culta y virtuosa *unge* la obra con la miel de su cariño—la obra es invencible.<sup>1</sup>

Pero esta mujer que para el Martí de 1892 “anima”, “aplaude” y “unge” —“ayuda”—, no es ya una figuración del *deber ser* propuesto por quien escribe, sino un sujeto que ocupa un lugar que —piadosa pero a la vez levantada,<sup>2</sup> alma afable que hermosea,<sup>3</sup> pero desde una inteligencia viva—,<sup>4</sup> en la práctica, se ha ido ganando. Más tarde, la fundación de los clubes revolucionarios en el seno de la inmigración de los Estados Unidos y las Antillas, obviamente, la coloca más allá del auxilio a sus compañeros: es muestra del reclamo de un lugar semejante al del hombre.

Y es que esas mujeres emigradas a las que alude no pudieron permanecer al margen de lo que ocurría en el contexto en que se habían asentado y donde, muy a las claras, se percibía cómo, en el marco de la lucha por los derechos civiles, se había marginado a sus congéneres: las estadounidenses, desde finales del XVIII, venían luchando por una participación ciudadana plena. Ya en el XIX los

nombres de Elizabeth Cody Stanton, Lucretia Coffin Mott, Susan Brownell Anthony y Clara Barton aparecieron en los principales periódicos de ese país, que noticiaban los sucesos vinculados al movimiento a favor del sufragio de la mujer. Todas ellas —y muchas más, algunas de las cuales casi son hoy, lamentablemente, desconocidas— despertaron, asimismo, el interés martiano y fueron registradas por su obra.

En 1882, desde las páginas de *La Opinión Nacional*, concordaba, por ejemplo:

La pasión generosa, la réplica aguda, la ironía mordiente, la razón sobria, la exaltación sectarista, distinguieron a esta reunión de damas estimables; por las que se supo que no ha mucho cincuenta y nueve legisladores votaron en Albany, que es la cabeza del Estado, por la concesión del sufragio a las mujeres, contra cincuenta y cinco, que no gustan de concederlo; y se supo también por un exgobernador de Wyoming, que en Wyoming votan, y gozan empleos, y se disputan candidaturas las mujeres, y hubo vez, en la que todo quedó en paz, en que un marido era candidato republicano para un empleo, y su consorte candidato demócrata.<sup>5</sup>

En consonancia, la sección “En Casa”, de *Patria*, no fue solo un registro de la presencia de aquellas flores que “alegran el corazón”,<sup>6</sup> espacio habitual de mención a las “criaturas más delicadas y sinceras, más mansas y piadosas”,<sup>7</sup>

de homenaje a la matrona discreta “que, en plena juventud y riqueza, les sacrificó la vida”<sup>8</sup> a sus hijos. En “Los cubanos de Filadelfia”, de 1893, reconoce cómo —emulando los pasos de la vanguardia femenina estadounidense, que se suma a la realidad política— las cubanas avanzan en la concientización de una misión social más activa: “[...] no hubo para el Delegado premio mayor a los trabajos del día, que la reunión en la casa bullente, donde, para las funciones sociales de nuestro ideal, y para el tesón y fe en que la mujer nos aventaja, quedó fundado el Club de nuestras mujeres”.<sup>9</sup>

Contradictoriamente, en otros momentos contemporáneos, continúa refrendando paradigmas tradicionales. Entre diciembre del 1893 y abril de 1894, Martí concibe tres textos significativos donde suscribirá el arquetipo de las “vírgenes patronas”, que son, tal y como Susana Montero apunta, esas “figuras tutelares”, en las cuales “se concretaron a nivel del imaginario social las principales utopías liberales románticas”, y según las cuales las mujeres deben reproducir “la figura *inmaculada*, heroica y *estática* de la virgen” y la “relación de la figura mariana con *la acción redentora/ liberadora de Jesucristo*”.<sup>10</sup>

Son esos representativos textos martianos “Mariana Maceo”, “La madre de los Maceo” y “La mujer santa”, que tributan de forma ejemplar a la permanencia de las vírgenes patronas en nuestro identitario nacional: ellos, y otros semejantes, fijan a través de la mención de figuras suficientemente reputadas, como puede ser Mariana Grajales, el típico patrón martiano de sujeto femenino, de heroica subalternidad.

“Mariana Maceo” aparecía en *Patria* el 12 de diciembre de 1893. Más que narrar hechos concretos de la vida de “aquella madre de héroes”,<sup>11</sup> establecía la manera particular en que la mujer debía asumir su papel como sustentadora del particular funcionamiento de la familia en período de guerra. Apenas hace alusión a su valor en sí misma, sino que su importancia se afirma en su vinculación con los hombres, quienes sí actúan y a quienes debe auxilio, apoyo:

¿*Su marido*, cuando caía por el honor de Cuba no la tuvo al lado? ¿No estuvo ella de pie, en la guerra entera, rodeada de *sus hijos*? No animaba a *sus compatriotas* a pelear, y luego, cubanos o españoles, curaba a los heridos? ¿No fue, sangrándole los pies, por aquellas veredas, detrás de la camilla de *su hijo* moribundo, hecha de ramas de árbol? ¿Y si alguno temblaba, cuando iba a venirle al frente el enemigo de su país, veía a *la madre de Maceo* con su pañuelo a la cabeza, y se le acababa el temblor!<sup>12</sup>

En “La madre de los Maceo”, aparecido en enero de 1894, se reitera desde el propio título su importancia precisamente en tanto sujeto supeditado: su estimación casi única como *sujeto-para-otro*:<sup>13</sup> “Así queda en la historia, sonriendo al acabar la vida, *rodeada de los varones que pelearon por su país, criando a sus nietos para que pelearan*”.<sup>14</sup>

“La mujer santa”, de abril de 1894, explicita claramente la tarea básica que se encomienda a la mujer en las condiciones extremas que se les avecinan: “[...] cambiar el reposo

de su hogar, sembrado flor a flor, y la casa de sus amores y de sus recuerdos, de sus muertos y de sus recién nacidos, por el pinar donde, al silencio de las estrellas, van a levantar la casa libre”.<sup>15</sup>

En cambio, apenas un mes siguiente, en “Tres madres”, añadirá elementos que contribuyen a acercar su ideal femenino a la realidad —al menos a la ciudadana—; particularmente a la más concreta del exilio: la “lucha ardua” de la mujer cubana, huérfana o viuda, “por el trabajo independiente”.<sup>16</sup> En este caso, como en otros semejantes, el ejercicio laboral y político de la mujer, vivenciado en el día a día de la comunidad neoyorquina, y el conocido durante sus recorridos organizativos de la contienda, añaden elementos bien paradójicos respecto al *deber ser* planteado de inicio.

Tan controvertida posición ante el tema se había hecho explícita desde 1887, en textos para *La Nación*:

Crece de un modo singular el influjo de la mujer en los oficios y negocios viriles de la república, aunque visiblemente *disminuyen la salud la casa, y la santidad de la existencia*. Da frío ver en las almas.

*Una cosa es que la mujer desamparada tenga profesiones en que emplearse con decoro; una cosa es que la mujer aprenda lo que eleva la mente, y la capacite para la completa felicidad, por entender y acompañar en todo al hombre, y otra cosa, que la fuente de todas las fuerzas, el cariño entre hombre y mujer venga a parar en un contrato de intereses y sentidos.*

No es que falte a la mujer capacidad alguna de las que posee el hombre, sino que *su naturaleza fina y sensible le señala quehaceres más difíciles y superiores*.<sup>17</sup>

Aquí, evidentemente, se adscribía al modelo de subordinación secular femenina que entonces era disfrazado como nunca antes “gracias al apoyo del discurso científico y pedagógico en desarrollo”, presentándolo como “naturaleza femenina”.<sup>18</sup>

No es extraño, pues, que si en 1889, en *La Edad de Oro*, había dicho al niño —varón— que se “ha de trabajar, de andar, de estudiar, de ser fuerte” porque nace “para caballero” y ha de proteger a la niña, que “nace para madre”<sup>19</sup> —es decir, para reproductora en el espacio privado—, seis años después llegue a recomendar justo lo mismo a “sus niñas”, las Mantilla, en sus últimas cartas. Pregunta a María el 9 de abril, desde Cabo Haitiano:

¿Se prepara a la vida, al trabajo virtuoso e independiente de la vida, para ser *igual o superior* a los que vengan luego, cuando sea mujer, a hablarle de amores [...]? [...] ¿Piensa en el trabajo, libre y virtuoso, [...] para no tener que vender la libertad de su corazón y su hermosura por la mesa y por el vestido? Eso es lo que las mujeres esclavas,—esclavas por su ignorancia y su incapacidad de valerse,—llaman en el mundo “amor”?<sup>20</sup>

Frente a la incertidumbre de su destino futuro, él prefiere conminarlas a prepararse para asumir nuevas funciones en el espacio público sin necesidad de la protección de un esposo impuesto. Y ante esta perspectiva, a escasos días de su muerte, no delata incomodidad sino más bien complacencia ante el hecho de que la mujer pueda ejercer su libre albedrío, ser independiente y no solo igual, sino incluso *superior* al hombre, lo cual a todas luces torna admisible, a la postre, la merecida femineidad de la Avellaneda, de Fleisch, de Lucía, de Lola y la de tantas mujeres que en su obra habían hasta entonces agonizado sobre el espinoso límite entre el espíritu y la carne.

Eso había escrito desde Cabo Haitiano a María y Carmen Mantilla, que se preparaban a hacer sus vidas en el ámbito neoyorquino. Sin embargo, al llegar a tierras cubanas, percibimos en las anotaciones de su diario final un sensible retorno al predominio de las figuras marianas, en ajuste preciso al contexto cultural campesino, que sirve de asiento a la guerra.

A un tiempo, su “necesidad de la belleza” aparenta desaparecer al llegar a tierra cubana. Ya no es “el viajero” quien relata: ha llegado a su plena naturaleza entre sus iguales<sup>21</sup> y el comprometimiento con este contexto al que pertenece y debe responder ha de ser, desde luego, absoluto. En concordancia, la espiritualidad recobra su preeminencia y posterga el *deber ser* que a esa altura ya entrevé para la mujer en la sociedad moderna americana —al cual, en última instancia, parece aspirar, pero que desentona con los papeles genéricos establecidos en este entorno.



En este cuaderno que registra sus últimos días, consagrado al servicio —y recordemos que el 10 de abril de 1895 y en carta a Carmen Miyares de Mantilla afirmará que su propósito es el esclarecimiento posterior de los hechos públicos—,<sup>22</sup> lo ancilar termina por enmascarar aquellos tópicos subalternos que pudieran enrarecer su discurso conformador de valores, estereotipos y roles inherentes al proyecto que le interesaba legitimar. La mujer enmarcada en su proyecto no podría ser independiente como Avellaneda, sucumbir a la carnalidad como Fleish, resultar volcánica como Lucía ni comprometer públicamente su pudor como Lola o, también, las mocetonas de talles desgoznados quienes, recién, lo regocijaron. Los rasgos genéricos transgresores que ha venido recepcionando con agrado, algunos de los cuales tributan al cabo a una propuesta modélica otra, son enajenados casi por completo de este texto, donde la mujer subordina su *ser* en pos del bienestar colectivo —de la misión cívica a que ha sido destinada.

Apenas podemos descubrir la presencia de algunas jóvenes, quienes, por diversas razones, manifiestan una dinámica más activa en sus relaciones con hombres ajenos —no hijos, ni padres, ni esposos, ni hermanos. Son aquellas, de igual modo, las que pudieran haberlo cautivado y aparecen, en cambio, ligerísimamente dibujadas: “la mujer, india cobriza de ojos ardientes”;<sup>23</sup> la hija de Caridad Pérez y Piñón de dieciséis años, que “se puso zapatos y túnico nuevo”<sup>24</sup> para recibirlos; la muchacha que “De seno abierto y chancleta viene” a ofrecer —¿ofrecerse?— “aguardiente verde, de yerbas”<sup>25</sup> a la mesa del almuerzo opulento en La Mejorana.

Recordemos que aquí no es solo el autor, sino el protagonista de su propio relato, el que escribe: el hombre público. A la postre, ha de ceder el paso a los arquetípicos retratos de las matronas que, tras la línea de combate, han de respaldar la contienda: Domitila “ágil y buena”, quien “salta al monte, y trae el pañuelo lleno de tomates, culantro y orégano”;<sup>26</sup> Caridad Pérez y Piñó, la mambisa que “seria, en sus chancletas, cuenta, una mano a la cintura y por el aire la otra, su historia de la guerra grande”: la muerte del marido, el deambular con sus hijos por el monte, sus saberes de la medicina y la culinaria tradicional...;<sup>27</sup> Emilia Sánchez Collé, esposa de José Rosalío Pacheco —“*su andaluza*”, y advirtamos el posesivo—<sup>28</sup> que no quiere salirse de la guerra, sino quedarse “donde esté Rosalío”,<sup>29</sup> “con su sonrisa dolorosa” y mientras “alrededor se le cuelgan los hijos”.<sup>30</sup> O de probas muchachas como Panchita Venero, por quien el Generalísimo, Máximo Gómez, “sentía viva amistad, que la opinión llamaba amores”,<sup>31</sup> y que prefirió, en cambio, morir antes de traicionar y ceder a los requerimientos carnales de un jefe de guerrilla español.

Significativamente, no deja de recoger la voz de Rosa Moreno, la campesina viuda, única que invoca desde la última página del diario el derecho de la mujer a vivir su completa civilidad —como una combatiente más—, al tiempo que manda a la guerra a su único hijo: “allá murió tu padre: *ya yo no puedo ir: tú vé.*<sup>32</sup> *Ya no puede*, pero, sin dudas, en otras circunstancias, *hubiera podido*. El afán dialógico del discurso martiano, capaz de hacer espacio a la

heterogeneidad, brinda un marco propicio para reflejar este singularísimo ejemplo —aunque como excepción— sin que ello implicara la desestabilización del canon tradicional que su diario final reivindica.

Porque el espacio de la insurrección, el de la mambisada, ante la mirada del dirigente de la contienda que lo describe, se construye como un universo eminentemente androcéntrico. Martí, testimoniante fiel de ese entorno cultural que no solo describe sino en el cual participa, y que desea reconocer, al fin, como suyo, se adscribe a los patrones culturales que le son inherentes.

Las reiteradas referencias a la corporeidad del hombre —en contraposición a las poco frecuentes alusiones a la femenina— lo reintegran, sin fisura, como dueño del espacio público. Son numerosísimas las descripciones donde los hombres de la guerra expresan su carácter, sus cualidades morales y sentimientos a partir del registro de sus peculiaridades físicas:

[...] el abrazo de Luis, con sus ojos sonrientes, como su dentadura, su barba cana al rape, y su rostro, espacioso y sereno, de limpio color negro.<sup>33</sup>

[...] Ramón, el hijo de Eufemio, con su suave tez achocolatada, como bronce carmíneo, y su fina y perfecta cabeza, y su ágil cuerpo púber,—Magdaleno, de magnífico molde, pie firme, caña enjuta, pantorrilla volada, muslo largo, tórax pleno, brazos graciosos, en el cuello delgado la cabeza pura, de bozo y barba crespa.<sup>34</sup>

Es Casiano Leyva [...] entre los triunfadores el primero, con su hacha potente: y al descubrirse, le veo el noble rostro, frente alta y fugitiva, combada al medio, ojos mansos y firmes, de gran cuenca; entre pómulos anchos; nariz pura; y hacia la barba aguda la pera canosa: es heroica la caja del cuerpo, subida en las piernas delgadas: una bala, en la pierna.<sup>35</sup>

Ninguna de las descripciones femeninas de su último diario puede compararse a estas. Son los rasgos con que se trazan los arquetipos que propone: para ellos, las virtudes del cuerpo —un cuerpo que habla por sí mismo—; para ellas, las virtudes del alma —las que justo han de amordazar el cuerpo.

En tal entramado narrativo, las mujeres constituyen solo un agregado feliz, trasegando a los márgenes —dibujadas con evidente complacencia, pero marginadas al fin—, componiendo el decorado que sirve de escenario a la contienda. Mientras nos concentramos cada vez más en los acontecimientos, las escuchamos apenas, las vemos fugazmente, pero podemos adivinarlas siempre como tras una veladura respetuosa, tras una frontera amable que las protege, siempre ocupadas en sus labores: la Niña manda comida a la tropa, la mujer “india” y la mujer de Rosalío pilan café, Domitila va al monte a buscarles de provisiones, Caridad les trae café y culantro de Castilla, la mujer de

Pedro Pérez les manda la primera bandera... Resultan apreciadas, en esencia, por eso: en tanto sujetos operantes, sí, pero condicionados por el ámbito familiar, por el cual ha de pasar su incipiente civilidad. Es así la práctica patriótica asignada, su definido rol de respaldo al orden previsto —patriarcal en sus raíces—, fundamentado en sus virtudes espirituales como madres y esposas —el desprendimiento, la piedad, la laboriosidad, la fidelidad, la castidad y la abnegación sin límites, que las retornan a su ancestral mutismo. En tierra cubana, la mujer vuelve a ser, necesariamente, aquella “[...] alma que late en un cuerpo que no puede revelar el alma”.<sup>36</sup>

## Notas

- 1 José Martí: “De las damas cubanas”, *Obras completas*, La Habana, 1991, t. 5, pp. 16-17. [En lo sucesivo OC. Asimismo, la autoría de José Martí será consignada con las iniciales JM. En lo adelante, las cursivas pertenecen a la autora salvo que se indique. (*N. de la E.*)]
- 2 JM: “En casa”, OC, t. 5, p. 355.
- 3 *Ibidem*, p. 355.
- 4 *Ibidem*, p. 362.
- 5 JM: “Carta de Nueva York. El anciano Evarts”, *Obras completas. Edición crítica, La Habana, Centro de Estudios Martianos*, 2004, t. 9, p. 255. [En lo sucesivo OCEC. (*N. de la E.*)] Siendo el tema de este estudio la construcción y la evolución de la imagen femenina dentro del discurso de identidad de esta América nuestra, lamentablemente, no resultaría pertinente detenernos demasiado en cómo Martí recepciona la imagen femenina en contextos que responderían a nuestra otredad, como en países del Viejo Continente —“Crónicas europeas”— y, sobre todo, en el “Norte revuelto y brutal” que tanto y tan profundamente conociera —“Crónicas norteamericanas”. No dudo, sin embargo, que podría ayudarnos a dilucidar en qué medida esa comprensión y constatación práctica de modelos ajenos contribuyó a la definición más precisa de lo realmente nuestro. Es un asunto, pues, pendiente de abordaje.
- 6 JM: “En casa”, OC, t. 5, p. 370.
- 7 *Ibidem*, p. 450.
- 8 *Ibidem*, p. 458.
- 9 JM: “Los cubanos de Filadelfia. La visita del Delegado”, OC, t. 5, p. 18.
- 10 Susana Montero: *La cara oculta de la identidad nacional*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003, p. 99.
- 11 JM: “Mariana Maceo”, OC, t. 5, p. 26.
- 12 *Ídem*.
- 13 Susana Montero: *ob. cit.*, p. 62.

- 14 JM: “Mariana Maceo”, *OC*, t. 5, p. 26.
- 15 JM: “La mujer santa”, *OC*, t. 5, p. 27.
- 16 JM: “Tres madres”, *OC*, t. 5, p. 28.
- 17 JM: “Sobre los Estados Unidos. Influjo creciente de la mujer norteamericana”, *OC*, t. 11, pp. 134-135.
- 18 Susana Montero: *ob. cit.*, p. 65.
- 19 JM: “A los niños que leen *La Edad de Oro*”, *OC*, t. 18, p. 301. No quisiera pecar de ligera realizando afirmaciones que pudieran parecer absolutas y poco fundamentadas, respecto a la construcción de “lo femenino” y “lo masculino” en esta publicación —lo cual desbordaría nuestro actual propósito. Sin embargo, tampoco desearía pasar por alto la oportunidad para anotar que, a mi juicio, la adopción de los paradigmas tradicionales androcéntricos en las páginas de esta revista es tan evidente como peligroso su uso contemporáneo como propuesta modélica para los lectores actuales. Se sabe que los llamados “cuentos clásicos”, tradicionales y maravillosos, independientemente de que sean portadores de una enseñanza de valor intemporal, entrañan una ajenidad reconocida que hace que se presenten a los niños de cada nueva generación como un producto de la fantasía: eso hace sus patrones sociales inoperantes a nivel concreto de nuestro tiempo. No ocurre exactamente lo mismo en *La Edad de Oro*, uno de los ejemplos más enaltecidos y bellos de entre toda la literatura infantil y juvenil —la cual, por otra parte, no solo recoge textos de ficción. Se les ofrece a nuestros niños como paradigmática y operante, mientras, por lo general, se olvida la necesidad de propiciar una lectura adecuadamente crítica y contextualizadora. Leemos —o escuchamos— citas incompletas de sus cuentos, poemas y artículos, que manipulan de modo pedestre la expresión original en función de probar su más absoluta vigencia. Pienso que un solo ejemplo, bien socorrido, sería suficiente para darnos a entender: “Las niñas deben saber lo mismo que los niños, para poder hablar con ellos como amigos cuando vayan creciendo [...]”. Hasta aquí el primer segmento, el muy divulgado. Pero recordemos la manera en que continúa: “[...] como que es una pena que el hombre tenga que salir de su casa a buscar con quien hablar, porque las mujeres de la casa no sepan contarle más que de diversiones y de modas” (*ibídem*, p. 303), que es el fragmento silenciado mayormente.

El completamiento resulta iluminador: el paradigma femenino de “ser-para-otro” apenas se está perfeccionando con la ilustración solicitada a las niñas; mejora su eficacia, en apoyo al hombre, sin abandonar el espacio privado que le es propio. Parece muy difícil reconocer que *La Edad de Oro* no se propuso transgredir los cánones genéricos tradicionales, que eran, después de todo, los del público a quien iba dirigida —el mismo, en definitiva, de su novela-folletín: aquellos que no querían recibir “nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes” (José Martí: “Prólogo inconcluso”, *Lucía Jerez*, edición crítica y prólogo de Mauricio Núñez, La Habana, Editorial del Centro de Estudios Martianos, 2001, p. 34); la nueva burguesía liberal latinoamericana. Por ello, precisamente, debe Martí abandonar la revista: por no escribir de Dios como era de esperar. No dudamos que, amparado tras esta nueva máscara, Martí lograra comunicar en paralelo otros valores de incuestionable permanencia: amor por la libertad, por las legítimas tradiciones culturales de los pueblos, por la naturaleza, por la familia, por el trabajo creador; respeto por el débil; tolerancia ante la diferencia; pasión por el conocimiento... pero ¿cómo esperar que hoy nuestras niñas solo aspiren a conocer de las cosas delicadas y finas que les deben ser “naturales”? Se hace necesario, también en este caso, volver al tema algún día.

20 JM: *Diarios de campaña*, edición crítica y prólogos de Mayra Beatriz Martínez y Froilán Escobar, La Habana, Casa Editora Abril, 1996, p. 365.

21 JM: *Diarios de campaña*: ob. cit, p. 368. Ver la carta que envía a Carmen Miyares desde Baracoa el 16 de abril de 1895.

22 Ídem

23 *Ibidem*, p. 250.

24 *Ibidem*, p. 252.

25 *Ibidem*, p. 292.

26 *Ibidem*, p. 250.

27 *Ibidem*, p. 252.

28 *Ibidem*, p. 336.

29 *Ibidem*, p. 332.



30 *Ibíd.*, p. 334.

31 *Ibíd.*, p. 318.

32 *Ibíd.*, p. 346

33 *Ibíd.*, p. 256.

34 *Ibíd.*, p. 260.

35 *Ibíd.*, pp. 338 y 340.

36 JM: *Cuadernos de apuntes, OC*, t. 21, p. 106.



## Ciertas derivaciones finales a partir de esta lectura posible

En nuestro panorama cultural, el *corpus* literario de José Martí como espacio canónico respecto a “lo cubano” se ha impuesto entre disímiles objetos de reevaluación imprescindible. El tema nos presentaba dos rutas básicas de abordaje en pos de propiciar su comprensión y aprehensión más contemporáneas. Siendo el mismo Martí objeto consciente de marginación como parte de una otredad desarraigada de los centros de riqueza y poder, una de esas líneas fundamentales de trabajo hubo de responder a las lecturas de su relato de identidades subalternas, subsumido en su narración de la identidad nacional y supranacional —es decir, cubana e hispanoamericana en general— presente en un sinnúmero de textos de diversa índole.

Otra, ha correspondido a la revaloración interdisciplinaria de los propios textos martianos “subalternos”: no aquellos que fueran concebidos por su autor en tanto *zôon politikón*,<sup>1</sup> en función de sus relaciones, más que sociales, políticas con relación a grupos humanos específicos y que divulgara mayormente en vida —más apropiados para sumarse a nuestro discurso oficial.

Tratamos de afincarnos, en cambio, en aquellos de índole privada y/o marca muy íntima, excluidos, tradicionalmente, del repertorio esgrimido para fundamentar el canon Martí. A la manera de paratextos, funcionan como “discurso auxiliar”, prolongador y explicativo de aquellos destinados al consumo público:<sup>2</sup> como hemos visto, son sus anotaciones en *Cuadernos de apuntes*, fragmentos dispersos, memorias y diarios, más cierto tipo de documentos destinados a la divulgación, pero sometidos aquí a una lectura menos comprometida con presupuestos “autorizados” que la habitual —es el caso de parte de sus crónicas y toda su poesía. Probaron poseer una carga de subjetividad —y de sugerencia— tan grande que resultaron notablemente iluminadores y nos permitieron saltar, con seguridad, hacia la interpretación de su obra dramática y narrativa.

Para este estudio particular en torno a la construcción y evolución en el tiempo de la imagen femenina —en su proyección genérica y sexual—, abordaje semejante no ha aportado, desde luego, una “verdad” absoluta, coherente y definitiva. No ha sido esa la intención, sino apenas el descubrimiento regocijado de no pocos matices cuestionadores de los patrones genéricos de su época y contexto, capaces, incluso, de contradecir aquellos que Martí se ocupa de comunicar explícitamente en los hasta ahora considerados momentos más significativos y difundidos de su obra. Por lo general —a partir de la información obtenida en los calificados como paratextos—, debimos inferir sus aspectos más controvertidos, porque los encontramos inmersos en un relato ambivalente y, con frecuencia, encubierto por otras capas de significado.

No fue posible desconocer jamás que este silenciamiento respondía a la misión que Martí se autoimpuso, de trascender su yo en pos de la recepción y reflejo de la identidad cultural del grupo humano al que reconocía pertenecer. Pero, en la medida en que su percepción y su proyección de las singularidades colectivas tuvo que partir del autorreconocimiento previo de su mismidad fraterna —el registro y aprehensión de aquellos elementos capaces de permitirle compartir subjetivamente un mismo espacio socio-psicológico de pertenencia con otros individuos—, pudimos verificar la realización de sus acuerdos con la realidad: de asunción o rechazo; incluidos la represión y ocultamiento de rasgos de su imagen particular, de encubrimiento de las fisuras entreabiertas por el dramático y continuo choque entre su *ser* y su *deber ser*.

Siendo el objeto general de estudio el mismo de siempre —la obra escrita martiana—, mi mirada ha intentado, en cambio, ser diferente. En consecuencia, las respuestas halladas al interpelar las articulaciones entre erótica, imagen de la mujer y discurso de identidad martianos pueden considerarse, en ciertos casos, discrepantes respecto al saber asentado, y despertar, quizás, alarma. Ciertamente, construimos este reconocimiento sobre su propio reconocimiento, este constructo sobre su constructo, y no sobre la aceptación tácita de criterios establecidos. La relatividad de esta lectura ha sido, obviamente, emanación natural de su propio propósito: el ejercicio de un legítimo derecho generacional a interpretar y construir *nuestro* Martí, y —con y a través de él— a interpretar y construir nuestra cultura.

## Notas

- 1 Aristóteles: *Política*, Libro 1. Disponible en <http://books.google.es>.
- 2 Gérard Genette: “El paratexto. Introducción a Umbrales”, en *Criterios*, Tercera Época, no. 25-28, La Habana, Casa de las Américas, enero de 1989-diciembre de 1990, p. 43.

# Índice

Glosas a la presente edición .....	7
Percepciones preliminares .....	9
La recuperación de lo real pasa por la reivindicación del cuerpo .....	17
Los silencios o la necesidad de la máscara .....	31
La mujer en su espacio más privado o de la privación del espacio para la mujer .....	45
El adulterio femenino: afrenta y dolor .....	77
Compromisos con la vida: el espacio público .....	93
Lucía: La “Virgen” dentro y fuera del canon .....	103
De almohada de estrellas a boa infernal .....	123
La dislocación de los modelos .....	141
Moralidad suprema: la mujer anima, aplaude, unge .....	169
Ciertas derivaciones finales a partir de esta lectura posible .....	187

