

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA POESÍA DE JOSÉ MARTÍ

Helena Usandizaga
Universitat Autònoma de Barcelona

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
Su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa,
Cuba cual viuda triste me aparece.

(Martí, "Dos patrias", en *Flores del destierro, Obras completas*, vol. 16: 252)

La mujer en la obra de Martí

Como la viuda triste del poema, las figuras concretas tienen casi siempre, en el texto literario, un significado que va más allá de sus aspectos sensibles o referenciales: esta vieja idea va a guiarnos en la búsqueda de la imagen femenina a lo largo de la poesía de Martí¹. El propósito entonces no es establecer un itinerario biográfico, ni zanjar en el terreno de las mitificaciones y desmitificaciones del autor, sino descubrir las implicaciones ideológicas y literarias de la figura femenina, en los aspectos formales y de contenido. Digamos que no se trata de colaborar a la hagiografía de Martí, héroe idealizado como Padre y Esposo de Cuba, tal como señala Oviedo (12), quien ha estudiado como estos sentimientos de devoción y fidelidad domésticas a la patria entran en crisis en su vida personal². Pero tampoco se

¹ La semiótica establece en este sentido una diferencia entre el aspecto figurativo, sensible, del contenido del texto, y el aspecto temático, más abstracto.

² Según Oviedo, la consideración de Martí sólo como símbolo de la cubanidad deja de lado sus aspectos más agónicos, que se encontrarían en su vida personal. Es interesante el intento de Oviedo de releer ciertos poemas amorosos a la luz de la relación "extra-conyugal" con Carmen Miyares de

deja de lado el hecho de que Martí construyó su imaginario poético y en general discursivo en torno al núcleo de sentido de un compromiso con la historia y con la colectividad que no hay interés en frivolar. Ni, finalmente, tampoco se desdénia que Martí construyó una imagen femenina condicionada por sus avatares biográficos, por sus prejuicios de época, y en relación con una estética de fin de siglo. El objetivo último, tras todo esto, será ver a qué ideas o sentimientos dan forma las figuras femeninas en la poesía de José Martí, y analizar sus implicaciones.

En la poesía de Martí el sujeto poético, como ocurre en general en el modernismo americano, convoca frecuentemente la imagen femenina, estrechamente ligada para él al sentido del mundo: "yo quiero vivir, yo quiero/ ver a una mujer hermosa", exclama en el poema XXXIII de *Versos sencillos* (*Obras completas*, 16³ 110), identificando la vida con la visión de la mujer. A veces, sin embargo, esta valoración se tñe de una dudosa galantería consistente en perdonarle la vida (y sus numerosos defectos) a la mujer, por el mero hecho de serlo: "¿De mujer? Pues puede ser/ que mueras de su mordida;/ pero no empañes tu vida/ diciendo mal de mujer", dice en el poema XXXVIII de *Versos sencillos* (*OC*, 16 116). Si viene de la mujer, hasta el mal es bienvenido, remacha en el poema XXXVII (115). A este mismo tratamiento responde la oposición de la mujer frívola con el hombre responsable y puro. Por eso en algún poema se propone elegir entre la mujer y las cosas serias: ya sea en favor de la amistad en *Versos sencillos*, I (64): "Si dicen que del joyero/ tome la joya mejor,/ tomo a un amigo sincero/ y pongo a un lado el amor"; del amor filial, en "Príncipe enano" de *Ismaelillo* (24): "Y yo doy los redondos/ Brazos fragantes,/Por dos brazos menudos/ Que halarme saben", o de los humildes (XLI de *Versos sencillos*, 119): "Cuando me vino el honor/ De la tierra generosa/ No pensé en Blanca ni en Rosa/ ni en lo grande del favor./ Pensé en el pobre artillero...". Martí no escapa pues, a veces, al eco de ciertos prejuicios. En un poema de *Versos libres* (173) dice: "Es de lacayos/ quejarse, y de mujeres". En otro, "Copa ciclópea" (153), compara la ensoñación de "la fragante mujer" con la del "niño triscador" y el venturoso "de alma tibia y mediocre". Pero sería reduccionista observar sólo este aspecto: la imagen femenina va mucho más allá de estas manifestaciones y su perfil se irá dibujando más firmemente a lo largo de la obra.

Lo primero que nos llama la atención en el rastreo de esta figura femenina es el carácter moral con que está presentada, en clara oposición a otros modernistas coetáneos o posteriores. No es que falte la imagen de la mujer sofisticada y lujosa del decadentismo finisecular, tal como la

Mantilla (30). Para el punto de vista que aquí adoptamos, sin embargo, éste no es el tema principal.

³ En adelante, *OC*. Cuando no indicamos el número del volumen, se trata del 16.

encontramos en la emblemática marquesa Eulalia de Darío o en la Carolina de "Invernal". Ésta mujer seductora, ociosa y ornamental podría ser la Eva de Martí: "Pálida, en su canapé/ de seda tórtola y roja,/ Eva, callada, deshoja/ una violeta en el té" (*Versos sencillos*, XVI, 89). Según Litvak (141-149) el de la mujer fatal es uno de los grandes arquetipos del erotismo de fin de siglo. La mujer fatal, ligada al lujo y frecuentemente al exotismo, "domina al hombre con su poder erótico" (145) y en ella "el mito de lo eterno femenino se unía irremisiblemente a la maldad" (145). En esa peculiar moral finisecular, el pecado aumenta la atracción y el horror potencia el placer. En Martí, el personaje a veces se nos presenta con una fuerza casi expresionista: "Una duquesa violeta/ va con un frac colorado/ Marca un vizconde pintado/ El tiempo en la pandereta" (*Versos sencillos*, *OC*, XXII, 97); la diferencia radica en que en los poemas de Martí esta figura está vista con un sesgo crítico, a pesar de la fascinación que ejerce. En *Versos sencillos* se puede apreciar esta ambigüedad: "Eva es rubia, falsa es Eva", "Eva me ha sido traidora:/ ¡Eva me consolará!" (XX, 94); "náuseas me daba de verte/ tan villana y tan hermosa" (XIX, 93); La mujer es, por un lado, lo que da sentido al mundo, el omnipresente ser luminoso que hace al poeta vibrar con el universo: "La abeja estival que zumba/ más ágil por la flor nueva,/ no dice, como antes, "tumba"/ "Eva", dice: todo es "Eva" (XVII, 93)⁴.

Pero, por otro lado, claro está, la mujer es "Eva loca" (XVIII, 92), aquella que prefiere el "relumbrante alfiler/ de pasta y de similor" a aquel otro hecho del "oro oscuro/ que le sacó un hombre puro/ del corazón de una roca". Esta Eva que prefiere el "diamante embustero" tiene desde el punto de vista del hablante poético un grave defecto, que es el de no reconocer el valor de lo natural y preferir lo artificial. La mujer artificiosa es entonces "esta infeliz" que "lleva escaarpines rosados,/ y los labios colorados,/ y la cara de barniz" (*Versos sencillos*, XXXIII, 110). Otra imagen paralela es la de Agar, frívola mujer que, abumida de llevar una perla en el pecho, la tira al mar (*Versos sencillos*, XLII, 120) y luego quiere recuperarla. Pero la respuesta del mar es una lección ética: "¿Qué hiciste, torpe, qué hiciste/ de la perla que tuviste?/ La majaste, me la diste:/ yo guardo la perla triste"⁵. En cualquier

⁴ El poema culmina con una celebración de la armonía con el universo y con la poesía que es típicamente modernista, un tema que luego desarrollaremos: ¡Arpa soy, salterio soy/ donde vibra el Universo:/ vengo del sol, y al sol voy:/ soy el amor: soy el verso!" (91).

⁵ Según Schulmann (318), Agar es símbolo de la humanidad; según Oviedo (58), ese personaje es un trasunto del conflicto que le produce a Martí la actitud de su esposa, que descuida el tesoro, la perla -es decir, el hijo de ambos-, y recibe un castigo a su frivolidad.

caso, la mujer que vive en el ocio y la artificiosidad es la opuesta de aquélla que ilumina a la naturaleza con su luz y a la vez es iluminada por ella. Otra vertiente de esa mujer ociosa, rechazada reiteradamente, es la de la supeditación al varón: son numerosas las referencias negativas a la "sierva" del hombre.

Aunque todavía no alcanza su verdadera dimensión simbólica, la presencia de la mujer en *Versos sencillos* se inscribe en el sistema de valores de esta obra poética. A partir de la figura femenina es posible detectar ya en *Versos sencillos* el desarrollo de la oposición artificial/natural que tanta importancia tiene en la estética martiana: "Odio la máscara y vicio/ del corredor de mi hotel:/ me vuelvo al manso bullicio/ de mi monte de laurel" (*Versos sencillos*, III, 67), es la profesión de fe de este libro. La predilección por lo natural tiene una dimensión estética que afecta al lenguaje del poema: "Contra el verso retórico y omado/ el verso natural...", exclama en *Flores del destierro* (239). Pero, tal como subraya Oviedo (56), no se trata sólo de una preocupación estética: hay en este libro una afirmación ética, una búsqueda de los valores americanos que tiene una fuerte connotación ideológica: "Con los pobres de la tierra/ quiero yo mi suerte echar/ el arroyo de la sierra/ me complace más que el mar." (*Versos sencillos*, III, 67). Según Oviedo (54), a *Versos sencillos* le subyace una afirmación americanista que parece relacionarse con la afirmación de lo natural. En *Ismaelillo* hay un poema significativo, "Tórtola blanca" (49), cuyo tema es la salvación de la tórtola perdida en un mundo de lujo donde acechan las águilas que se nutren de "tiernas palomas". La actitud del sujeto es significativa: "Yo fiero rehúso/ La copa labrada;/ Traspaso a un sediento/ La alegre champaña;/ Pálido recojo/ La tórtola hollada; y en su fiesta dejo/ Las fieras humanas;/ Que el balcón azotan/ Dos alitas blancas/ Que llenas de miedo/ Temblando me llaman". En esta línea, el poema IV de *Versos sencillos* (70) es una exaltación nostálgica del amor acompasado con el mundo natural: "Después, del calor al peso,/ Entramos por el camino,/ Y nos dábamos un beso/ En cuanto sonaba un trino". Por el contrario, en los poemas recogidos como *Versos de amor*, el escenario es frecuentemente el lujoso salón donde tiene lugar una fiesta: allí se encuentran mujeres egoístas ("Noche de baile", 319), mujeres que provocan un amor que consume ("La copa envenenada", 323); el sujeto poético las contempla "con un triste/ placer", porque sabe que "tanto alado traje" "ha de ser luego/ Ceniza, húmeda en lágrimas..." ("Baile", 324). En "Baile agitado" (326) se enumeran los restos después de una noche de fiesta: un pañuelo manchado de sangre, varillas de abanico, restos de encaje y tules ("¡O son, jay!, alas caídas!"), copas vacías, restos de comida, ramilletes perdidos, para concluir con una severa reflexión sobre ese esplendor ajado: "Rizos y bucles caídos,/ Broches, lazos, alfileres;/ ¡Todos los ricos enseres!/ ¡Todo el polvo de los hombros!/ ¡Todo postre, todo escombros/ Del honor de las mujeres!". A menudo el amor que tiene como

objeto una figura femenina negativa se sitúa en la ciudad, porque la ciudad, cumbre de lo artificioso, es para Martí la depositaria de toda corrupción y alienación: "¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena/ de copas por vaciar, o huecas copas!" ("Amor de ciudad grande", de *Versos libres*, 170)⁶. La vida de ciudad "envilece, devora, enferma, embriaga" ("Envilece, devora...", de *Flores del destierro*, 270). Además, la ciudad tiene otra faz, también negativa: a veces se puebla de figuras femeninas menos deseadas pero a la vez objeto de mayor compasión, que se presentan con una clave realista. Son "una enfermiza/ mujer, de faz enjuta y dedos gruesos" ("Estrofa nueva", 175), o esos "hombres y mujeres" que se arrastran "tal como sobre el fango los insectos,/ secos, airados, pálidos, canijos" ("Envilece, devora...", 270); es "la infeliz mujer de Italia/ pura como su cielo" que "vende humilde/ piñas dulces y pálidas manzanas" ("Bien: yo respeto", de *Flores del destierro*, 300). Es la ciudad donde pululan los humildes y los necesitados; pero, volviendo al aspecto erótico, resulta clara la oposición de esta afirmación de lo natural con cierta estética erótica de fin de siglo que, por el contrario, trata de ir más allá de los marcos y límites naturales y sociales, tal como ha estudiado Litvak.

Figuras martianas: la niña y la compañera

Por oposición a las rechazadas figuras de la época, esta poesía crea sus propios modelos de mujer. Las figuras femeninas opuestas al estereotipo de la mujer fatal se van configurando ya desde su primera poesía: uno de los núcleos de esta figura es la niña, con sus variantes en la hermana, la virgen y en general en la mujer necesitada. La niña puede desde luego tener rasgos infantiles: es la Pilar de "Los zapaticos de rosa" (OC, 17 159), o aquella tan cuidada por el personaje del poema: "Temblé una vez -en la reja,/ A la entrada de la viña,-/ Cuando la bárbara abeja/ picó en la frente a mi niña" (*Versos sencillos*, I, 64)⁷. Este personaje infantil tiene una contracara masculina en el personaje de Ismaelillo, aunque éste es andrógino: se presenta en figura de ángel. En "Musa traviesa", de *Ismaelillo* (26), dice: "¿Mi musa? Es un diablillo/ Con alas de ángel./ ¡Ah, musilla traviesa,/ Qué vuelo trae!"⁸. En relación con el conjunto de la poesía modernista, observamos que

⁶ Según Oviedo (91), está claro en este poema el rechazo de la mujer sajona (la ciudad, en este caso, es Nueva York) y la añoranza de otros valores que serían patrimonio de la mujer latina.

⁷ Oviedo (82) recuerda los testimonios de María Mantilla, la hija "secreta" de Martí, publicados en *El Mundo* (La Habana, marzo 2, 1959), donde evoca un paseo por el campo durante el cual, efectivamente, ocurrió ese episodio.

⁸ Esta asimilación de los dos hijos, que biográficamente tendrían su paralelismo en Pepito, el hijo de su matrimonio, y María, la hija que Martí tuvo

en general no se asocia a la niña con el ideal de mujer, por la ausencia de sexualidad que comporta; aunque a veces aparezca este personaje como portador de inocencia, belleza y frescura (las niñas de Darío son personajes claramente infantiles)⁹. Pero en realidad, la figura es una variante de la mujer pura, la mujer botticelliana o prerrafaelita, ésta sí predilecta de la estética finisecular, que comprende incluso el gusto por las niñas apenas púberes y, naturalmente, vírgenes. Pero, tal como ha visto Litvak (136-140) esta figura convoca frecuentemente la perversidad y la relación con ella adquiere los tintes de la pureza profanada. Esto es algo rechazado en la poesía de Martí: "De tiernas palomas/ Se nutren las águilas;/ Don Juanes lucientes/ Devoran Rosauras", dice severamente en "Tórtola blanca", de *Ismaelillo*. En "Amor de ciudad grande", de *Versos libres* (170), es aún más explícito: "¡Tomad vosotros, catadores ruines/ De vinillos humanos, esos vasos/ Donde el jugo de lirio a grandes sorbos/ Sin compasión y sin temor se bebe!". La niña de Martí, como se ve, no es sólo un personaje infantil: es, también, claro, "la niña de Guatemala/ la que se murió de amor" (IX de *Versos sencillos*, 78)¹⁰. El episodio que narra el poema es simbólico si tenemos en cuenta que se trata del sacrificio de esa joven y del propio hablante: "Como de bronce candente/ Al beso de despedida/ Era su frente ¡la frente/ Que más he amado en mi vida!". La virgen es ubicua en la poesía de Martí: vírgenes ágiles (43), vírgenes espléndidas (317), vírgenes lindas (222), vírgenes voraces (47), vestales rudas (135), vírgenes trémulas (170), vírgenes celestes (133 OC, vol. 17). No se trata, sin embargo, de presentar la virginidad como valor absoluto, sino más bien de subrayar el valor de la pureza y del sacrificio ("Yo

con una mujer casada, Carmen Miyares de Mantilla, no es casual: Oviedo (53) explica el desgarramiento entre seguir manteniendo a su hijo como el único y no destronado, un sentimiento que sugiere en *Ismaelillo*, y al mismo tiempo ocultar por cuestiones sociales a la recién nacida hija que luego verdaderamente educó y con la que vivió mucho más que con Pepito. Esta negación de la hija frente a la sociedad y, simbólicamente, frente a su propio hijo, se contradice desgarradoramente con el cariño que se desprende de las cartas que le escribió a esa niña para quien siempre fue el padrino. Se pueden ver las circunstancias de esa historia en Oviedo (especialmente 64-76).

⁹ Más bien en un modernista tardío que pudiéramos considerar postmodernista, José María Eguren, tiene la figura de la niña un carácter configurador de imágenes centrales; pero justamente se relacionan con la parte más evolucionada de su modernismo.

¹⁰ Oviedo (43) señala el componente biográfico del poema, pues Martí se habría alejado de María García Granados, a quien conoció en Guatemala, por lealtad a su futura esposa, Carmen Zayas. Años más tarde, lamentaría este sacrificio; también biográficamente, el sacrificio de la niña se opone a la esterilidad de la esposa: "Ella por volverlo a ver,/ Salió a verlo al mirador:/ Él volvió con su mujer:/ Ella se murió de amor".

sacaré lo que en el pecho tengo", *Versos libres*, 222), y de la necesidad de proteger a sus depositarias.

No sería correcto, por lo tanto, interpretar la predilección por estos valores como una eliminación de la sexualidad; ésta existe en la poesía de Martí. El poema XLIII de *Versos sencillos* (121) es un canto erótico a una cabellera femenina: "Mucho, señora, daría/ Por tender sobre tu espalda/ Tu cabellera bravía/ Tu cabellera de gualda:/ Despacio la tendería/ Callado la besaría". En "Brazos fragantes", de *Versos sencillos*, I (23), hay una descripción bastante notable de las sensaciones que produce el contacto de unos brazos femeninos: "Mi cuerpo, como rosa/ Besada, se abre,/ Y en su propio perfume/ Lánguido exhálase./ Ricas en sangre nueva/ Las sienes laten;/ Mueven las rojas plumas/ Internas aves;/ Sobre la piel, curtida/ De humanos aires,/ Mariposas inquietas/ Sus alas baten;/ ¡Savia de rosa enciende/ Las muertas comes!". Claro que luego se rechazan estos brazos en favor de los "brazos menudos" del hijo, que labran collar de "místicos lirios". En "Pomona" (155 16), en cambio, canta sin reservas, y hasta muy darianamente, a la sensualidad: "¡Oh, ritmo de la came, oh melodía/ Oh licor vigorante, oh filtro dulce/ De la hechicera formal". La came, sin embargo, es ambivalente, encierra el peligro de la degradación, es sublime y sórdida a la vez: "Ya sé: de came se puede/ Hacer una flor: se puede,/ Con el poder del cariño,/ Hacer un cielo,—¡y un niño!/ De came se hace también/ El alacrán; y también/ El gusano de la rosa,/ Y la lechuza espantosa" (XXXVI de *Versos sencillos*, 114). En "Isia famosa", la sensualidad corrompida contiene en sí la muerte. Tal vez por eso, en general, hay una tendencia a exaltar la blancura y las partes "puras" del cuerpo -por ejemplo, la frente, las manos. En un poema de *Versos de amor*, "Dormida" (311), el amante contempla a su amor dormir, y se siente atraído por su inocente desnudez. "Sobre sus labios podría/ los labios míos posar...", se dice. Pero elige la veneración: "Pero aquí, desde la sombra/ Donde amante la contemplo/ Manchar no quiero del templo/ Con paso impuro la alfombra". Y aún más: su meditación continúa con el viejo tema del alma que parte a otra vida durante el sueño. Si es así, ante él no queda más que un cuerpo inerte, ya que el espíritu de la amada viaja por lo ignoto: el amante no quiere turbar su marcha: "¡Duerme entre tus blancas galas!/ ¡Duerme, mariposa mía!/ Vuela bien: -¡mi mano impía/ No irá a cortarte las alas!". Pero la sensualidad no turba sólo el mundo interior; a veces se contradice con la armonía universal y con la misión salvadora que persigue el poeta: "¡Oh, corazón, que en el camal vestido/ no hierros de hacer oro, no belfudos/ labios glotonos y sensuosos mira,/ sino corazas de batalla; y homos/ donde la vida universal fermenta!" ("Medianoche", *Versos libres*, 157).

Más que el mundo de los sentidos, el amante busca una interiorización de la belleza por el sentimiento y el acorde entre las almas. Pero a veces la propia sensualidad abre el camino: en algunos poemas, ésta se manifiesta ligada a algo espiritual; es como una nota que sintoniza con la nostalgia y la melancolía del yo. Curiosamente, esto se puede ejemplificar con dos poemas referidos a mujeres españolas; en el poema X de *Versos sencillos* (80) se trata de la bailarina española que "lentamente taconeá" y en "Mantilla andaluza" de *Versos libres* (188) es la que levanta el espíritu del hablante "Como el ave amorosa a su polluelo". En "De mis tristes estudios" relata como sale del lúgubre ambiente gracias a "un amor loco/ por la mujer hermosa y la poesía". Pero esta vez lo que le devuelve la vida es lo más espiritual de la belleza, los ojos: "Dos ojos negros,/ a mí que no ando en cuerpos, o ando apenas/ como una antorcha en las tinieblas, vuelven/ a mi aterrado espíritu la vida". En realidad, no se trata tanto de una negación de lo sensual como de una afirmación de espiritualidad que teme contaminarse con el gozo inconsciente, al que prefiere el dolor, un dolor "sagrado" ("Tienes el don", de *Flores del destierro*, 297) y secreto: "el gozo/ corrompe el alma, - ¡y el dolor la eleva!" ("Marzo", del mismo libro, 290); el sol "como todos los que amamos, sonriente/ puede llevar la luz sobre la frente,/ pero lleva la muerte en el costado" ("Abril", del mismo libro, 293). En otro poema ("Odio el mar", de *Versos libres*, 191) relaciona el dolor con la capacidad de seguir vivo, de cumplir su misión, porque "Lo que me duele no es vivir, me duele/ Vivir sin hacer bien". En este contexto el dolor es un acicate para la vida: "Y en el mismo dolor, razones nuevas/ Se hallan para vivir, y goce sumo,/ Claro como una aurora y penetrante". El rechazo ocasional del sexo, pues, no es como en Juan Ramón Jiménez condición para alcanzar lo absoluto (Litvak, 159) -es más, en Martí, a veces parece poder propiciarlo-, sino eliminación de circunstancias que entorpecen la misión del personaje o que nublan la armonía del mundo. En el otro extremo, tampoco el erotismo como transgresión o como violación de límites parece interesar a este sujeto, aun cuando esto se convertirá en un lugar común del erotismo finisecular: "el erotismo es profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio de lo inocente", dice Litvak (86), quien ha estudiado la variedad de perversiones que en la obra de Valle Inclán tienen la función de sustraer al acto sexual de la esfera de lo cotidiano, mediante una deformación de lo natural (87).

Otra de las figuras contrapuestas a la de la mujer fatal es la de la compañera. Hay en la poesía erótica y amorosa de Martí una figuración conyugal en la que la esposa sería la compañera, y sobre todo aquella que comprende la misión del hablante. Pero esta figuración se expresa más bien por su ausencia: "Corazón que lleva rota/ el ancla fiel del hogar,/ Va como barca perdida,/ que no sabe a dónde va" (*Versos sencillos*, VIII, 77). Esto es visible en "Dios las maldiga", de *Flores del destierro* (259), donde el yo poético arremete contra las mujeres frívolas que separan a los padres de sus

hijos: "¡Dios las maldiga! Hay madres en el mundo/ que apartan a los padres de sus hijos". Estas mujeres tienen las características rechazadas en otros poemas: "¡Dios las maldiga! ¡Ciegas, y sensibles/ Del mundo sólo a los ligeros goces/ Odian, como a un tirano, el que a sus gustos/ la majestad de la pureza opone!". A pesar de que al final deja caer un "¡Dios las perdone!", es indudable la violencia de este poema, que parece tener razones biográficas¹¹. La visión del amor como entorpecedor de la misión poética y política se da en "Obra y amor" (*Flores del destierro*, 303): "La obra perece- y el amor celoso,/ Luego que por su culpa el hombre yerra,/ Con culpa y sin vigor lo deja en tierra". Pero el problema parece más bien que este sujeto querría un amor entrañable y entregado, un amor que la destinataria del poema ("¿Cómo me has de querer?", ed *Versos de amor*) no le puede dar: "Cómo me has de querer? como el animal/ Que lleva en sí a sus hijos... Como la luz del sol baña la tierra llana" (336). Pero existe otro tipo de mujer, la "novia muda"; con ella se dará la verdadera unidad: "Hacia mí tenderá las ramas pías/ Y me alzaré, como cadáver indio,/ Me tendrá expuesto al sol, y de sus brazos/ Me iré perdiendo en el azul del cielo,/ ¡Pues así muero yo de ser amado!". "Todo soy canas ya..." (de *Versos de amor*, 337) opone las mujeres cuya apariencia de fuego, encaje o zafiros ocultan una "piara de cerdos", para preferirles, la "flor oscura", la "flor de bondad, dulce señora/ Del páramo candente", en suma, "la virtud constante y silenciosa". El sacrificio anhelado por el sujeto masculino requiere simétricamente una especie de sacrificio de la compañera; la misión de ella es velar por la misión masculina; y, a decir verdad, a esa "novia muda" de "virtud silenciosa" no parecen dársele muchas ocasiones de expresarse. No se trata del reposo del guerrero, pero sí de la supeditación a su obra: o conmigo o contra mí, parece decir el sujeto. La mujer debe tener firmes convicciones como él y no solamente vanas aspiraciones¹². En un poema de *Versos de amor* ("Yo, ni

¹¹ Oviedo (39) fundamenta esta lectura con las referencias a la esposa de Martí, Carmen Zayas, quien se separó de él llevándose al hijo. También referencias biográficas tendría (Oviedo, 96) "Tálamo y cuna" (267), que recrea una escena conyugal en la que un esposo inmerso en el trabajo acaba rechazando el consuelo de una esposa "de susto y de dolor enajenada"; la acción y el hijo lo reclaman: "¡No ha derecho a dormir quien tiene un hijo!".

¹² No es un "machismo" consciente: en las cartas a Carmen Miyares de Mantilla, a sus hermanas y sobre todo a las niñas, se ve la obsesión de Martí por que las mujeres busquen un destino diferente al que más fácilmente les propone la época. Se insiste, subliminalmente, en la oposición entre la mujer que no conecta con la esfera pública (Carmen Zayas) y la que sí lo hace por su formación (Carmen Miyares de Mantilla).

de dioses...", 340), desfilan por la imaginación y el recuerdo las mujeres que son "llaves falsas/ con que en vano echa el hombre a abrir el cielo", "bellas cáscaras" (342) vacías o, peor aún, llenas de cosas hombles. Pero, entre cien, aparece "una con entrañas". El consejo del anciano al joven es entonces: "¡Abrázala! ¡arrebátala! con ella/ Vive, que serás rey, doquier que vivas". Esta mujer es para el hombre fuerza y protección: "Cruza los bosques, que los lobos mismos/ Su presa te darán, y acatamiento:/ Cruza los mares, y las olas lomo/ Blando te prestarán; los hombres cruza/ Que no te morderán, aunque te juro/ Que lo que ven lo muerden..." (343).

No se rehúye de todos modos una ética de la reciprocidad. Esta visión de la mujer exige que se le ofrezca lo que se merece. "En Allí despacio..." (334), el amor requiere compasión y fidelidad y se opone a la pasión desenfrenada: "Mira, aquí te traigo/ Mi bestia muerta y mi furor domado". El amante, cosa poco frecuente en la época, ofrece a su amada el máximo valor: la libertad ("Allí es buena la vida, porque es libre/ Y tu virtud, por libre, será cierta"). También la sinceridad: "Y ¡qué culpa/ La de fingir amor!". La aspiración a un amor profundo y verdadero es también una aspiración a lo natural y a lo espiritual; y esto no puede darse en la ciudad, donde no hay más que una actividad mecánica consistente en apurar una "copa turbia", que luego "al polvo rueda". En "Amor de ciudad grande" (170) contraponen el amor, que "sin pompa ni misterio/, Muere, apenas nacido, de saciado" al amor que es "El goce de temer; aquel salirse/ Del pecho el corazón, el inefable/ Placer de merecer...". Las "copas por vaciar, o huecas copas", el "jugo de lirio", todos eso no quiere beberlo; tiene sed "de un vino que en la tierra/ no se sabe beber". Ni el amor mental ni el amor social, sino el amor del corazón, dice Martí ("Vino el amor mental", 333), el caso es que no queda muy claro el lugar del amor erótico. Lo que sí es seguro es que hay en esta poesía un rechazo de lo refinado y perverso, que es en cambio valorado en el contexto modernista; pero al mismo tiempo, la sexualidad no comporta tanto culpa y mal, como apartamiento de la misión del poeta y de la espiritualidad.

La mujer es pues en Martí un elemento que forma parte nuclear de su visión del mundo: es parte de la armonía de la naturaleza o, cuando esta armonía se quiebra, es la compañera que ayuda al sujeto poético a llevar adelante su misión. Pero estos papeles positivos se adjudican a la mujer espiritual y a la mujer que comprende esta visión a la vez mística y utópica. Por eso, a partir de *Versos libres*, cada vez es más clara la oposición entre la mujer fatal, vana y ociosa, y la mujer espiritual; la primera se asocia a la materia y la segunda al espíritu. Una de las críticas a la vida moderna radica en el predominio de la materia sobre el espíritu ("Se labra mucho el oro. ¡El alma apenas!"), que tiene a su alma "cual cierva en una cueva acorralada"

("A los espacios...", de *Versos libres*, 184). En "Hierro", de *Versos libres* (141), dice: "No es hermosa/ la fruta en la mujer, sino la estrella"¹³. Rechaza las "copas de carne", las "siervas" ociosas y lujosas, porque "¡Te digo, oh verso, que los dientes duelen/ de comer de esta carne!". La mujer es objeto de un sentimiento espiritual: "Es de inefable/ amor del que yo muero, del muy dulce/ menester de llevar, como se lleva/ un niño tierno en las cuidadosas manos,/ cuanto de bello y triste ven mis ojos". En "Flores del cielo" (*Versos libres*, 151), el hablante quiere hacer un ramo de estrellas y buscar a su amada entre las nubes: "y en su seno la más viva/ le prenderé, y esparciré las otras/ por su áurea y vaporosa cabellera". "Luz de luna", de *Versos libres* (201) es una exaltación de los elementos espirituales y de la belleza invisible en el amor; el hecho de que el amante sea ciego permite dramatizar estos aspectos. En este sentido, si observamos la función de la mujer en el marco general de la obra poética, veremos que a partir de *Versos libres* se acentúa cada vez más su entidad simbólica. Por eso no basta decir que la Naturaleza o la patria son objeto de una personificación, que adquieren la imagen de una mujer. Conviene ir más allá para preguntarse qué tipo de mujer está prestando su forma a esas entidades, y qué significado tiene ese arquetipo femenino en el contexto de la poesía martiana. Con el camino algo desbrozado por las observaciones anteriores, esta interrogación nos lleva a examinar varias figuras femeninas, que nos ayudarán a profundizar en la visión del mundo de Martí¹⁴.

¹³ Como ha visto Schulmann, astro y estrella son en Martí símbolos de idealismo y espiritualidad: "Astro y estrella simbolizan esencialmente perfección moral y resplandor espiritual" (158).

¹⁴ Tomamos aquí *símbolo* en el sentido en que lo usan algunos autores (Pagnini, 56-99, Bousoño), que lo diferencia de la metáfora por su carácter sugestivo frente al carácter asociativo de ésta. El símbolo, más que sustituir un elemento claramente identificable, evoca globalmente un contenido que sería difícil expresar lógicamente, aunque en el análisis se puedan aislar unos rasgos. El "vehículo" del símbolo, por su capacidad sugestiva, es más opaco y tiene una entidad propia más importante que la del vehículo de la metáfora, que se asocia con mayor facilidad y claridad a su contenido. El símbolo, a menudo, sugiere contenidos no materiales (sentimientos, emociones, estados de ánimo, visiones del mundo...) a partir de elementos materiales (un paisaje, una situación humana...). Aunque parece peligroso insistir en el carácter emotivo del símbolo como lo hace Bousoño, sí se diría que en el símbolo; tal como opina Pagnini, se libera una energía connotativa con amplias ramificaciones en un ámbito socio-cultural, y raíces profundas en un fluido psíquico resistente a las distinciones lógico-experimentales.

Figuras simbólicas: la madre y la hija

En primer lugar, podemos considerar la función de la imagen de la amada como conformadora de símbolos de la armonía del mundo, cuando se produce la analogía universo-mujer-mundo interior. El punto de partida de esta idea puede compararse al de Darío cuando sitúa en la mujer "el misterio/ del corazón del mundo" ("Came, celeste came..." en *Cantos de vida y esperanza*). Darío (286), en efecto, sitúa a la mujer en el centro del mundo: "En ella está la lira,/ en ella está la rosa,/ en ella se respira/ el perfume vital de toda cosa". La diferencia es que para Darío en este centro está la sensualidad y aun la carne, el sexo: "Gloria, oh Potente a quien las sombras temen!/ ¡Que las más blancas tórtolas te inmolen,/ pues por ti la floresta está en el polen/ y el pensamiento en el sagrado semen!// Gloria, ¡oh Sublime, que eres la existencia/por quien siempre hay futuros en el útero eterno! ¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia/ y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!". En otro poema del mismo libro, es aún más explícito en cuanto a la unión de lo carnal y lo espiritual: "Pues la rosa sexual/ al entreabrirse/ conmueve todo lo que existe/ con su efluvio carnal/ y con su enigma espiritual" (291). En cambio Martí es más agónico: las imágenes de armonía se alternan con las de la ruptura. Veíamos que la mujer es centro de esta armonía con el universo en varios poemas de amor. En "Noche de mayo" (de *Versos libres*, 194), "El Universo entero,/ La forma sin perder, cobra la forma/ de la mujer amada y el esposo/ ausente, el cielo póstumo adivina/ por el casto dolor purificado". En "Árbol de mi alma" (de *Versos libres*, 200) compara el alma con un árbol y la espera de la amada con un temblor de las ramas "como los labios frescos de un mancebo/ en su primer abrazo a una hermosura". Esta espera lleva a limpiar el corazón-árbol, donde tiene cabida toda la tristeza del mundo, para recibir a la mujer, el "pájaro sin mancha" que lo ha de habitar: en ambos casos el universo, el mundo interior y la mujer están en armonía. En "Luz de luna", del mismo libro (201), el Universo se representa como una pareja, con la Tierra iluminada por la Luna buscando "la casa florecida de su amado"¹⁵. El amor, en "Copa con alas" (*Versos libres*, 198), es el artífice de la unidad; sólo el sabe "el modo/ De reducir el Universo a un beso!". En un poema recogido en *Versos varios* (OC 17 131) dice explícitamente la analogía entre la amada, el alma y el universo: con la voz de la amada, enérgico "Diré a los Hombres el secreto vivo/ De las ondas del alma; del altivo/ Sol paternal las voces del trabajo; La colosal inmensa Analogía/ Del río que el valle cruza..." (132). En "Guantes azules" (de *Versos de amor*, 329) hay una visión casi panteísta: "Sólo tú y yo,

¹⁵ En el mismo poema, el ciego que recobra la vista no se asombra al ver la luna: "No es nueva,/ para el que sabe amar, la luz de luna". Las percepciones sensoriales y las espirituales resuenan en una misma nota.

gigantes desposados./ Nos erguiremos de la tierra al cielo:/ Coronarán tu frente las estrellas:/ De los astros sin luz te haré un anillo" (330). Significativamente, en "Mi Poesía" la Poesía, forma privilegiada de la armonía y de su nostalgia, toma la forma de una mujer; el poeta la vierte "al mundo/ a que cree y fecunde, y rueda y crezca/ libre cual las semillas por el viento". La Poesía baja "de ver nacer los astros" y vierte sus "flores que queman" en la mano del poeta. Pero después del rapto amoroso queda un agujero "precio fatal de los amores con el cielo". El poeta no esquiva ese sufrimiento, porque acepta que el contacto con lo divino produce nostalgia: no es sólo la armonía total la esencia de la poesía, sino también su carencia.

En efecto, a los poemas armónicos podríamos contraponer otros poemas, de cuyo tono ya hemos visto alguna muestra. Son aquellos en que la belleza de la mujer se define como "Velos de carne que el tablado esconden/ Donde siega cabezas el verdugo" ("Todo soy canas ya...", *Versos de amor*, 337). En "Mujeres" de *Versos libres* (178 OC) afirma que la Naturaleza es superior a cierto tipo de mujer: sólo ella puede propiciar la armonía: "el alma/ su ardiente amor reserva al Universo"; en definitiva, "Sólo hay un vaso que la sed apague/ de hermosura y amor: Naturaleza". En cambio, "A los pies de la esclava vencedora/ el hombre yace deshonrado, muerto". Es que, para Martí, la armonía del mundo existe, pero algo se empeña en quebrarla. Este algo es el hombre -y la mujer-, y su acción negativa tiene a la vez una implicación religiosa y una social: la armonía quebrada se opone a la unidad, pero se opone también a la justicia. El sujeto que habla en los poemas es consciente de esta ruptura y ahora la unidad perdida; su conciencia de la falla en el mundo le impulsa a la vez, en un desgarramiento agónico, a la acción y a la autoaniquilación. La autoaniquilación toma la forma del deseo de fusión con lo natural, un romántico anhelo de vuelta al mundo indeterminado y unitario del que procedemos. La acción se ve como respuesta a unos ideales sociales de defensa de la patria amenazada y de la sociedad injusta. Pero la acción es también inmolación, y en eso se encuentra con la autoaniquilación bajo la forma del sacrificio: esta nostalgia de la unidad acaba identificando el deseo de fusión con la naturaleza con el de la vuelta al país natal y a una sociedad más justa, y se manifiesta de muy diferentes modos, desde la añoranza de Cuba ("No, música tenaz, me hables del cielo...", de *Versos libres*, 218, "A María Luisa Ponce de León", de *Versos de circunstancias*, OC, 17 194, o "Domingo triste", de *Flores del destierro*, 253) hasta la nostalgia de la noche y la oscuridad ("La noche es la propicia", del mismo libro, 245). A veces se acercan la nostalgia de la tierra y de la oscuridad: "Y las oscuras/ tardes me atraen, cual si mi patria fuera/ la dilatada sombra", ("Hiero", de *Versos libres*,

141). La nostalgia de Cuba, que es ausencia del origen, de la madre, se manifiesta en imágenes de dolor y enajenación: ("Cáscara soy de mí, que en tierra ajena/ gira, a la voluntad del viento huracán/ vacía, sin fruta, desgarrada, rota" ("Domingo triste", de *Flores del destierro*, 253). En su calidad de testigo de esta desarmonía, el sujeto adopta el punto de vista de lo armónico, de lo unitario; se niega a ver desde lo individual ("¡Vivir en sí, que espanto!", de *Flores del destierro*, 276) y a la vez expresa un punto de vista subjetivo, personal, se siente único en tanto que participe o nostálgico de la unidad. Por eso el sujeto de esta poesía adquiere características que pudieran parecer autocomplacientes, pero hay que matizarlas con esta idea de que habla más desde la anhelada armonía que desde un centro: Es que este sujeto a veces "sublime" percibe a la vez la armonía y la contradicción, la fisura. La idea central de este aspecto de su visión del mundo es el rechazo de la maldad humana, en ese movimiento a la vez religioso y social que le hace decir: "De la fealdad del hombre a la belleza/ del Universo asciendo: bien castiga/ el hombre a quien lo busca; bien consuela/ del hombre ingrato y de su influjo pasajero/ la tristeza sublime" ("Marzo", de *Flores del destierro*, 290). Es una estrategia poética que comporta un "modesto" ensalzamiento del yo (en "Pollice verso", de *Versos libres*, 135, por ejemplo, dice: "Y yo pasé, sereno entre los viles,/ cual si en mis manos, como en ruego juntas,/ las anchas alas púdicas abriese/ una paloma blanca"); pero de aquí a tomarlo como una estrategia de Martí para ser leído como un héroe por la posteridad hay un salto que han dado imprudentemente algunos críticos; Oviedo (119) comenta en este sentido el libro de Aveleyra-Sadowska¹⁶. El dilema del sujeto se manifiesta a veces como dicotomía: en "Hierro" de *Versos libres* (141), el hablante es solicitado por las oscuras sombras, pero acaba saltando "al sol, como un ebrio", un sol

¹⁶ De lo que no hay duda es de que Martí consiguió acercar su vida y su muerte a esta imagen idealizada de sí mismo, pero sobre todo consiguió expresar el constante choque con la realidad (Oviedo 122) de esta idealización. Y al mismo tiempo, su figura cuajó en un mito que cohesionó muchas acciones posteriores. ¿Existen muchos ejemplos de una tal coherencia? Como dicen López y Marial Iglesias (41): "Avui, passats poc més de cent anys des de la mort de l'apòstol cubà, les raons de l'origen de la seva veneració col·lectiva apunten en aquesta direcció: el valor simbòlic de la imatge martiana va viatjar a Cuba des de l'emigració acompanyat del fet polític i el fet religiós. Per això José Martí va ser més que un líder, va ser una mena de profeta que va encarnar per a les comunitats emigrades l'ideal patriòtic. Un "Apòsto" de la "bona nova" que prometia el paradís futur d'una Cuba emancipada, una república de ciutadans lliures i pròspers "amb tots i per al bé de tots": José Martí va ser llavors assumit com la Pàtria: aquell recinte espiritual que -com ell va dir- quan no es té, es té "en sus hombres soles, sus hombres de mayor decoro".

que le hace pensar en "mi virtud inútil, y las fuerzas/ que cual tropel famélico de hirsutas/ fieras saltan de mí buscando empleo...". Tras un breve paréntesis en que la nostalgia de lo natal parece volverse a imponer como paralizante y destructiva, triunfa el papel incitador del sol: "fecunda el hierro al llano, ¡el golpe al hierro!". Esta figura del yo, en relación con estos problemas esbozados, se confronta con poderosas figuras femeninas: hemos visto ya la de la amada en armonía con el hombre y el universo frente a aquella mujer vana y lujosa, y la de la compañera frente a la enemiga. Pero todavía hay otras figuras que tienen un importante papel simbólico: la de la Madre naturaleza, -que a la vez es la madre muerte que puede proporcionar la armonía definitiva- y la de la mujer necesitada, que es a la vez la de la dama desvalida y la de la hija. Ambas figuras, la materna y la filial, están teñidas por un sentimiento, digámoslo así, incestuoso, o, comprometiéndonos menos, en ambos casos oscila el sujeto entre un sentimiento filial o paternal y uno amoroso. La vaguedad simbolista permite un tratamiento matizado de estos aspectos.

Las representaciones de la Naturaleza como una mujer llevan consigo muchas veces la idea de la madre que nos da la vida y a cuyo seno volvemos con la muerte. La naturaleza es madre nutricia ("en la Creación, la madre de mil pechos/ las fuentes todas de la vida aspiro", dice en "Homagno", de *Versos libres*, 159). En "Yugo y estrella" (del mismo libro, 161), la madre se pone en paralelo con la Naturaleza "de mí y de la Creación suma y reflejo", y hace que el hijo determine su destino, que elija entre el yugo o la estrella. En "La noche es la propicia" (de *Flores del destierro*, 245), la madre-noche se presenta como fecundadora, como la propiciadora del arte: "La noche es la propicia/ amiga de los versos...". Pero la madre también es devoradora, y entonces suele presentarse como la mujer fatal y bella. En un poema de *Versos libres*, "Canto de otoño" (145), "la dama oscura" es la figura nocturna de la Muerte: "¡Mujer más bella/ no hay que la Muerte!". En este poema apreciamos la ambigüedad entre la figura materna y la figura de la mujer fatal: "Puede ansiosa/ la Muerte, pues, de pie en las hojas secas,/ esperarme a mi umbral con cada turbia/ tarde de otoño, y silenciosa puede/irme tejiendo mi manto funeral.// No di al olvido/ las armas del amor: no de otra púrpura/ vestí que de mi sangre. Abre los brazos,/ listo estoy, madre Muerte: ¡al juez me lleva!". La atracción de la muerte, que representa el deseo de unidad típicamente romántico, está ampliamente documentada en los textos de Martí, ya desde *Ismaelillo*. Hay un deseo romántico de vuelta a lo originario que pudiera ser religioso: "A los espacios entregarme quiero/ donde se vive en paz y con un manto/ de luz, en gozo embriagador henchido,/ sobre las nubes blancas se pasea,/ y donde Dante y las estrellas viven" ("A los espacios...", de *Versos libres*, 184). Pero también es social:

"¿En pro de quién derramaré mi vida?", se pregunta en "Isla famosa" (*Versos libres*, 163). La muerte, como veíamos, puede ser sacrificio, inmolación fecunda: "Mi verso crecerá: bajo la hierba/ Yo también creceré", dice en "Antes de trabajar", de *Flores del destierro* (251). Es más, esta muerte tiene un premio: "cuando se muere en brazos de la patria agradecida/ la muerte acaba, la prisión se rompe/ y empieza en fin con el morir la vida" (citado por López y Marial Iglesias, 40). Por todo eso la muerte es algo deseado; tiene un sentido que la opone a una vida sin él: "Grato es morir, horrible vivir muerto", dice en "Hierro" (*Versos libres*, 141). Sólo cuando se trata de la muerte ajena deja esta figura de ser madre y esposa¹⁷.

Pero ésta no es la única razón para rechazar a la muerte. Aun en los momentos de máximo anhelo de disolución en el cosmos, el sujeto siente que no puede abandonar impunemente la vida. Ésta le reclama, no tanto por los dones que le ofrece, sino por la ayuda que necesita de él. Morir es entonces una claudicación, una cobardía; y si se busca la muerte, tiene que ser una muerte útil, una inmolación: en "Amor errante" (39), dice: "pero voy triste/ porque en los mares/ por nadie puedo/ verter mi sangre". El símbolo más claro de esa vida y esa sociedad que necesitan del hablante y que le reclaman para que no caiga sin más en los brazos de la madre-muerte es el hijo; el hijo es salvador porque aparta de la muerte y lleva hacia la vida. Por eso en *Ismaelillo* exclama: "¡Hijo soy de mi hijo!/ ¡Él me rehace!" (31). El hijo hace que en el padre nazca un nuevo hombre dispuesto a la acción; el hijo protege: "¡Hijos, escudos fuertes/ de los cansados padres!" (48). En "Canto de otoño", del que destacábamos hace unas líneas la manifestación de la muerte como una atractiva mujer en cuyos brazos maternos quiere caer el yo poético, hay algo que le hace desistir en el último momento. Es la imagen del hijo, que aparece rompiendo "la sombra" que ilumina "como con luz de estrella": "¡El padre/ no ha de morir hasta que a la ardua lucha/ Rico de todas las armas lance al hijo!". Y esta imagen del hijo tiene también su faceta femenina. Ella se manifiesta a veces directamente en la figura de la niña, como veíamos, e incluso refuerza las connotaciones autobiográficas del poema¹⁸, pero creo que podemos hacer partícipes de este carácter de hija a las mujeres necesitadas de protección paterna, que el yo poético está

¹⁷ En "Flor de hielo" (*Versos libres*, 204) que lleva el subtítulo "Al saber que era muerto Manuel Ocaranza", la describe como un terrible ser hambriento, sorda y ciega; ya no es la "clemente amiga" ni la "redentora de tristes" sobre todo ya no es "la esposa evocada; no la eterna/ Madre invisible, que los anchos brazos,/ Sentada en todo el ámbito solemne,/ Abre a sus hijos, que la vida agosta,/ Y a reposar y a reparar sus bríos/ Para el fragor y la batalla nueva/ Sus cabezas igníferas reclina/ En su puro y jovial seno de aurora".

¹⁸ Oviedo (108) muestra como también en su biografía el amor por la niña es devoción por los otros y su patria.

dispuesto a darles. Son las "tiernas palomas" de que se nutren las águilas en "Tórtola blanca", de *Ismaelillo* (50); es la mujer pobre pintada en el lienzo del lujoso salón, y que le "robó el corazón" (XXI de *Versos sencillos*, 95); es la "tímida oveja" de "Allí, despacio..." (de *Versos de amor*, 334); es el amor como "niño tierno" que se lleva "en las cuidadosas manos" ("Hierro", de *Versos libres*, 141).

Se podría decir que la madre nutricia y devoradora, la madre-noche, y la amada que se integra en el universo encajan en la visión religiosa de Martí, mientras que la mujer compañera y la mujer necesitada se relacionan más con el componente social y de la acción que reclama el poeta. Este dilema parece resolverse en "Dos patrias" (de *Flores del destierro*, 252), donde sacrificio y fusión con el cosmos parecen, finalmente, coincidir, materializados en Cuba y la noche, la viuda triste y la madre. La noche que incita a morir, a entregarse a la madre-muerte, a la madre-universo que "habla mejor que el hombre"; la viuda-hija que incita a la acción salvadora, que "invita a batallar", proponiendo también una inmolación se encuentran en este poema. Al final del mismo, el hablante, "ya estrecho en mí", abre las ventanas: "Muda, rompiendo/ las hojas del clavel, como una nube/ que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa..."¹⁹.

En Martí coexisten los prejuicios de época y las figuras femeninas que los materializan -y lateralmente sus conflictos personales- con una filosofía social que propone un lugar diferente del que impone la época para la mujer y con una visión del mundo romántica y simbolista. Es cierto que Martí colabora a los tópicos del imaginario masculino con las imágenes de la mujer débil, poco inteligente o artificiosa; pero tiene más peso, en su poesía, la poderosa capacidad de encarnar ideas en sus figuras femeninas, laboriosamente imbricadas en su búsqueda de una sociedad mejor. En su poesía, "el universo/ habla mejor que el hombre" ("Dos patrias"), pero la figura de la mujer, con su poder connotativo, a veces habla por el universo y por el hombre.

¹⁹ Hay un excelente comentario de Paz (141-143) sobre este poema, en relación con el romanticismo de la visión del mundo de Martí, que a su vez se relaciona con el modernismo.

OBRAS CITADAS

- AVELEYRA-SADOWSKA, Teresa. *De Edipo al niño divino*. México: El Colegio de México, 1986.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1976.
- DARÍO, Rubén. *Poesías*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo de Enrique Anderson Imbert, México, FCE, 1952.
- LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- LÓPEZ, Sergio y MARIAL IGLESIAS, M. C. "José Martí: l'origen del símbol fundacional del nacionalisme cubà". en *L'avenç*, 17, 1997, pp. 38-42.
- MARTÍ, José. *Obras completas. Poesía*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975. 1^{era} edición: La Habana: Nacional-Consejo Nacional de Cultura-Consejo Nacional de Universidades, 1963-1965, vol. 16.
- MARTÍ, José. *Obras completas. Poesía*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975. 1^{era} edición: La Habana: Nacional-Consejo Nacional de Cultura-Consejo Nacional de Universidades, 1963-1965, vol. 17.
- OVIEDO, José Miguel. *La niña de New York. Una revisión de la vida erótica de José Martí*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- PAGNINI, Marcello. *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra, 1978.
- PAZ, Octavio. "Analogía e ironía" y "Traducción y metáfora". En *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1986, pp. 91-143.
- SCHULMANN, Ivan A. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Gredos, 1970.