

AAVV, *Presencia de José Martí*

En Actual. Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes, Mérida, septiembre-diciembre de 1997, N° 37, tercera época. Edición especial sobre cultura y literatura de Cuba, pp. 219-288.

Ínsita en la edición especial sobre cultura y literatura de Cuba —N° 37 de la revista *Actual* de la Universidad de Los Andes-Mérida, Venezuela—, *Presencia de José Martí* es una compilación de cinco artículos que abordan la pluralidad de la obra del poeta-prócer desde diversas perspectivas e intereses críticos.

El primero de ellos (“El poeta en la guerra: *De Cabo Haitiano a Dos Ríos* de José Martí”) lee la obra póstuma del cubano a partir del “nexo de identificación” que en ella se construye, es decir, la edificación del nosotros en la que se bosqueja el sujeto de la escritura, el otro y su vinculación.

Allí Susana Zanetti, antes de abordar las flexiones que ofrece la construcción del nosotros en el diario de campaña —definido como soporte y sentido de la función martiana en la dirigencia revolucionaria y su ingreso a la historia—, interroga el supuesto que identifica este diario y *De Montecristi a Cabo Haitiano* —sin negar vinculaciones obvias. La primera distinción recae en el tratamiento de “lo femenino”. En *De Cabo Haitiano a Dos Ríos* este aspecto se vincula a la construcción del nosotros nacional, edificado con semas masculinos y femeninos; en cambio, en el diario que lo antecede Martí trabaja “la tentación de lo femenino”. Otro de los aspectos se relaciona con el *tempo* de la narración. El presente que rige *De Montecristi a Cabo Haitiano* se matiza con retornos al pasado que fluye entre recuerdos y momentos históricos importantes para nuestro continente; el diario póstumo se rige por el presente.

La construcción de la imagen del sujeto en *De Montecristi a Cabo Haitiano* se sostiene en el ámbito de lo intelectual. El último diario atiende la vinculación entre el yo y los otros, lo que provoca una escritura nueva sustentada en diversos procedimientos con implicancias ideológicas.

El primer perfil de esta nueva escritura son las “impresiones de inmediatez de lo vivido” signadas por el sacrificio por la patria del poeta—prócer. Ello ofrece una íntima unión entre lo sentido, lo vivido y la escritura, es decir, la del poeta en la guerra “que afirma sus convicciones sobre los fines de la revolución.” Zanetti, entonces, señala la presencia de un estilo distinto al habitual en José Martí, sólo asimilable a *Versos sencillos*, debido especialmente a la presencia de altos niveles de significación simbólicos imbricados en la estructura.

El “nexo de identificación” articula diversas flexiones. La primera de ellas se perfila a través del contrapunto de recuerdos con la guerra grande que abordan las concepciones del otro acerca del destino común y diseñan un origen y una densidad del nosotros. Aquí la estrategia de legitimación del sujeto textual es la mención del civilismo con que el otro lo carátula; ello permite una oposición con el despotismo que había permitido la idea de revolución. La segunda flexión apuesta a la heterogeneidad como fundamento del nosotros, en el que se construye el sujeto colectivo signado por la fraternidad; el retrato, entonces, es el recurso privilegiado para plasmar ese otro: el hombre natural compuesto mayoritariamente por negros y mulatos altamente valorados. La tercera flexión es la inclusión de la oralidad —“que casi disuelve la distancia entre su escritura y el lenguaje de los otros”— para construir esa primera persona del plural.

En esta confección el vínculo de fraternidad y la condición de intelectual y dirigente, con el subalterno analfabeto, son las características que diseñan el sujeto de la escritura. Esta nueva escritura que halla su soporte en el espacio tropical americano que, resignificado, produce el encuentro del diario de campaña con la cosmovisión martiana acerca de la vinculación armónica entre hombre y naturaleza; presupuesto que se funde, según Zanetti, con el vínculo estrecho entre la poesía y lo real, entre acción y escritura que se entranan con concepciones éticas y políticas expuestas en el *Manifiesto de Montecristi*, pero también, cierra la Obra martiana (en el sentido de Blanchot) con la irrupción de la muerte y “la consumación de un destino”.

En “La concepción dramática martiana. Teatro en escenas” (segundo artículo de *Presencia de José Martí*) María D. Talavera López analiza —como su título lo indica— la interpretación martiana del “teatro en escenas”. Ello, hurgando desde las raíces prístinas halladas en sus primeras obras dramáticas —*Abdala* y *Adúltera*— hasta las reflexiones ideológicas martianas sobre ellas y el arte dramático.

El primer teatro de Martí, señala Talavera López, resulta un teatro de arquetipos cercano al modelo trágico clásico (*Abdala*), de tipos lindantes con la abstracción (primera versión de *Adúltera*).

Pero su obra dramática exitosa será *Amor con amor se paga*. Si en *Adúltera* sobresale un frío distanciamiento expositivo, en *Amor...* —que ensaya por segunda vez la técnica del teatro dentro del teatro— resalta “la ligereza y brillantez del divertimento”, en un final que se perfila moderno al establecer un vínculo entre personajes y autor. Allí yace embrionariamente la concepción martiana de “teatro en escenas”, es decir, “la búsqueda de una mayor intensidad dramática” concebida en recursos mínimos de una expresión bella en la forma, el pensamiento en acción de escenas cortas y elegantes de estructura sencilla pero tensa.

Estas aspiraciones intentan concretarse en *Patria y libertad* (Guatemala, 1877) a través de la “conjugación de personalidades del mundo americano de distintas épocas y lugares, con otros personajes simbólicos”, que busca una síntesis generadora de una expresión singular y continental, elementos también presentes en su proyecto de drama sobre Chac-Mool.

“De lo real maravilloso y el tributo martiano” de Aurelio Horta Mesa expone “contactos” existentes entre algunos fundamentos ideoestéticos martianos, acerca del ser americano y la concepción de lo real maravilloso forjada por Alejo Carpentier.

Partiendo de una definición de lo cubano ubicada en el espacio de intersección entre la libertad social y la expresión autóctona —de la que resulta una ética creadora—, Horta Mesa destaca las figuras de José Martí y Alejo Carpentier. Resulta, pues, interesante la aproximación entre ambas teorías, en tanto ello permite una comparación e influencia entre la vanguardia y el ideario modernista. La finalidad de este acercamiento crítico es profundizar el itinerario estético cubano y afrontar las señales de futuridad que de ello surge. La primera cercanía se vuelve sobre lo que el crítico cubano denomina el “momento originario” de lo real maravilloso (presente en una carta-respuesta de Carpentier a Manuel Aznar de mayo de 1927) cuando el novelista hace explícito el carácter renovador y auténtico al que aspirábanlos nuevos intelectuales latinoamericanos de modo de revelarlas propias realidades; también en “América ante la joven literatura europea” (1931) establece que las producciones literarias deben corresponderse con sus realidades históricas. Este aspecto coincidiría con la posición de José Martí acerca de la identificación entre el sujeto hacedor del arte y su referente.

Sostenido en otros textos carpenterianos de la década del cuarenta (“Saint-John Perse, *urbi et orbi* “Visión de América”, “Tristán e Isolda en Tierra Firme” y el Prólogo a *El reino de este mundo*), Horta Mesa señala que la vinculación principal entre Carpentier y Martí yace en que ambos consideran que la recepción de las expresiones europeas es necesaria, no para someterse a ellas, sino para asimilarlas y construir nuevos entes estéticos universales, sin tiempo. Es justamente en esta problematización de la identidad cultural, donde se sustentaría lo real maravilloso.

“¿Por qué y para qué ‘La Edad de Oro’?” de Mírla Alcibíades R. analiza cómo esta revista infantil se inserta en el proyecto modernizador del siglo XIX al alinearse en el concepto de “familia” según el paradigma liberal-burgués. La importancia de este concepto —avistado como una micronación—, otorga una relevancia inusitada en torno a la mujer y al niño, en tanto columnas del esqueleto de la nación.

Revista que escribiera José Martí para los niños de América entre julio y octubre de 1889, *La Edad de Oro* estaría incluida en un contexto de producción literaria infantil propia de la modernidad, concretando uno de los proyectos martianos: la formación de los hombres y mujeres del mañana. Apostando a ese futuro Martí configura un saber imprescindible constituido por diversos ámbitos: la historia, pues conocer el pasado —según la ideología liberal—, permitía el afianzamiento del sentimiento nacional; la defensa de la inteligencia, el ingenio, la educación y el trabajo; el rechazo a toda imposición colonialista tramada en el poder monárquico y la afirmación del derecho a la libertad; predica a favor de la fraternidad entre los pueblos, cuya antesala es el conocimiento mutuo; y finalmente, la consolidación del progreso en la laicización de la vida ciudadana. La intención ética que inunda las páginas de esta revista infantil logra su finalidad, según Alcibíades, al equilibrar diversión y aprendizaje.

“José Martí y los pintores impresionistas” también revisa a Martí como crítico, en este caso, plástico. El ámbito analizado se cercena sobre el fundamento ideoestético del impresionismo en José Martí. Allí, Magdalena Torbizco Dacosta —autora del artículo— señala los interesantes hallazgos del cubano al respecto.

A partir de “Nueva exhibición de los pintores impresionistas” (publicada en *La Nación* el 17/08/1886), —aunque considerando también otras crónicas martianas—, Torbizco Dacosta enumera y analiza tres aspectos relevantes de la crítica martiana al impresionismo. El primero de ellos es el tino de José Martí al ubicar este movimiento, esencialmente plástico, en su preciso contexto y la actitud de sus

artistas ante esa realidad (“los impresionistas, venido el arte en una época sin altares, ni tienen fe en lo que ven, ni padecen el dolor de haberla perdido.”) El poeta-prócer también determina los antecedentes e influencias de este movimiento (Courbet, Manet, Corot, Velázquez y Goya), hallando una continuidad artística y señalando su nivel de ruptura con el código pictórico de la Academia. Este código en el cual había sido educado, era el que Martí, de alguna manera, defendía, no tanto por cuestiones estéticas, sino en coherencia con su propia cosmovisión del mundo. Según destaca Torbizco Dacosta, la crítica al impresionismo tenía asidero en la concepción y aceptación de la naturaleza como “la expresión más acabada de la armonía universal”; en este contexto, pues, Martí no comparte la subordinación de toda representación a los efectos de la luz como la concebían los impresionistas. Sin embargo, a pesar de estas divergencias, José Martí supo reconocer dos virtudes en este movimiento plástico: una nueva técnica — que encontraría fundamento teórico posteriormente— y el afán de búsqueda en un espíritu compasivo y ardiente, a diferencia de los pintores precedentes.

Apostando, entonces, diversidad en la profundidad del espíritu crítico, *Presencia de José Martí* constituye un semillero de respuestas ante ámbitos plurales de la obra del poeta-prócer, por lo que se convierte en paso obligado de cualquier interesado en la producción de este cubano.

Daniela Evangelina Chazarreta