

La máscara involuntaria de José Martí: la construcción del sujeto a través de la lectura de los Otros

Por Florencia Bonfiglio
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Este trabajo explora la imagen de escritor que Martí construye a través de sus lecturas de los “otros”; en particular, las operaciones que realiza al “traducir” desde Nueva York las figuras de Walt Whitman, Oscar Wilde y Julián del Casal para el público latinoamericano. Leo la construcción de Martí de lo “natural” como una de las variadas máscaras que asumen los modernistas: desde el espacio de la crónica, y ante la necesidad de diferenciación de otros discursos, la lectura crítica del presente cosmopolita promueve la creación de una voz propia mediante la cual se forja una figura de escritor.

This article explores the authorial figure which Martí projects through his readings of the “others”; in particular, the operations realized upon “translating” from New York the figures of Walt Whitman, Oscar Wilde, and Julián del Casal for the latin american public. I read Martí’s construction of the “natural” as one of the various masks that the latin american modernists assume: from the space of the chronicle, and with the necessity to differentiate oneself from other discourses, the critical reading of contemporary cosmopolitanism encourages the creation of a unique voice, through which an authorial figure is forged.

Palabras clave: Modernismo – José Martí – crónicas – figura de escritor – máscara

Producto del cruce entre periodismo y literatura, la crónica surge, al decir de Julio Ramos, “como una vitrina de la vida moderna” (1989: 90): su función es mediar entre una modernidad que a fines del siglo XIX irrumpe en las grandes ciudades de América Latina y un público que desea actualizarse. Desde este espacio dirigido a las muchedumbres urbanas, el escritor se transforma en una especie de *flâneur*: éste –en términos de Benjamin– era a la vez cronista y filósofo. Las crónicas, entonces, son al escritor modernista lo que los pasajes de la gran ciudad son al *flâneur*: “una cosa intermedia entre la calle y el interior” (Benjamin 1972: 51). Sin embargo, mientras el *flâneur* es esencialmente espectador, el cronista es también actor y su paseo por el presente cosmopolita un oficio que como tal debe ajustarse a las demandas del mercado. Frente al espíritu frívolo, fugaz y fragmentado que caracteriza al fin de siglo, el sujeto literario trata de resguardar su posición (ya en vías de autonomización) y diferenciar su escritura de los otros discursos racionalizadores que proliferan en la modernidad. El cronista selecciona, recorta y adapta los materiales que encuentra a su alrededor, y asume una voz crítica, aunque contaminada por el entorno. Así, para Manuel Gutiérrez Nájera, “el cronista era un actor [...] que cambiaba proteicamente de voz y de máscara, a tono con su representación” (González 1983: 108).

Voz proteica la de los modernistas, que en sus ansias de ser modernos deben adaptar su voz al cosmopolitismo reinante, forjar un estilo y asumir un papel: en términos de Angel Rama, hacer suya, como Darío, “la concepción carnavalesca del nuevo arte universal: `Musa, la máscara apresta” (Rama 1985: 158). En el caso de José Martí “máscara involuntaria”, en tanto proyecta una imagen de sí que se niega como construcción y postula lo natural y lo auténtico tanto en las esferas de su vida como en las esferas de la Modernidad: la estética, la política y la moral. “Máscara” en tanto ésta era la “ineludible condición del sistema social en curso” (Rama 1985: 173)¹, “involuntaria”, pues Martí cree simplemente adaptar su rostro al entorno, negando la asunción de un papel. Es esta misma tensión entre lo natural y la máscara, entre lo auténtico y

¹ Angel Rama trabaja el concepto de máscara como representación en relación con el proceso de democratización en su clásico *Las máscaras democráticas del modernismo*: “El arte, como los hombres, representaba los más variados papeles, cosa que no hubiera podido hacer sin la acentuación del movimiento democrático” (1985: 158). Ver sobretodo los capítulos III y V.

lo artificial, lo propio y lo impuesto, la que rige los más variados procedimientos en su construcción como escritor y en sus lecturas de lo moderno.

En este trabajo quiero detenerme especialmente en las crónicas que Martí escribe sobre Walt Whitman, Oscar Wilde y Julián del Casal² para intentar una lectura de la imagen de escritor que Martí proyecta de modo relacional y en confrontación con aquellas figuras contemporáneas y sus respectivas estéticas. Seguimos a Sylvia Molloy para entender las crónicas de Martí como “escenas de traducción, en las que Latinoamérica encuentra a sus influyentes otros culturales y, dependiendo del sentido que se le atribuye al encuentro, se lee en, o fuera de, aquellos otros, por razones ideológicas específicas” (Molloy 1999: 263).³ Es en particular frente a escritores influyentes y *raros* como Whitman, Wilde y Casal, poetas de sensualidades exacerbadas –ya en su época controvertidas por sus variadas excentricidades y artificialidades– donde el análisis de la subjetividad de Martí nos resulta sumamente revelador al poner al descubierto de modo más evidente su construcción de las categorías de naturalidad y autenticidad, esa sinceridad martiana tantas veces comentada por la crítica, y que en estas crónicas aparece problematizada.

Interesante es observar en particular cómo Martí lee a Whitman, y realiza dos operaciones que para Borges son “dos interminables errores” de la crítica:

Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como Don Quijote lo es del *Quijote*; otro, la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar (Borges 1974: 250).

En el caso de Martí cronista de Whitman, nos interesa enfatizar el carácter de procedimientos de estos dos fenómenos: “errores” no en el sentido que aquí les adjudica Borges sino en el de las lecturas erróneas tan caras a Borges y teorizadas luego por Harold Bloom como *misinterpretations*. Pues es la simultánea intencionalidad e involuntariedad de las lecturas erróneas generadas por la “angustia de las influencias” la que nos permite leer al Martí que se construye en los textos “por razones ideológicas específicas”, y a partir de allí descubrir la *máscara* que Martí, al igual que Whitman, oculta.

Casi un lugar común en los estudios martianos es el énfasis puesto sobre las semejanzas del escritor cubano con Whitman: su fe en la democracia y la libertad, el equilibrio armónico que ambos encuentran en la naturaleza, el trascendentalismo que toman de Emerson. Ciertamente, tanto Whitman como Martí son lectores voraces de Emerson; Whitman, como Martí, afirma Susana Rotker, “también descubrió lo sublime en la secreta relación entre lo viviente” (1992: 158). En su clásico ensayo *Nature* (1836) Emerson clamaba por una vuelta a Dios y a la naturaleza, desde una mirada nueva y original, liberada de las tradiciones ya caducas y de la Historia que otros escribieron. Principio rector de la estética romántica, la naturaleza es revelación de analogías, pero siempre y cuando la observemos con nuestros propios ojos. Martí enfatiza esta lectura de *Nature* en la crónica que dedica a Emerson con motivo de su muerte: Emerson, “sacerdote de la naturaleza”, “se resuelve con magnífico brío contra los que piden ojos para ver, y olvidan sus ojos”; “Él no ve más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza” (Martí 1964a: 23).

De la naturaleza de Emerson Martí destaca su armonía, su unidad en lo múltiple, su poder espiritual y revelador. De la misma manera, Whitman cantó a una naturaleza sacralizada. Según Borges, sin embargo, Whitman –o, para el caso, Martí– sólo renueva un procedimiento

² Nos referimos a las siguientes crónicas: “Oscar Wilde” (escrita con motivo de la conferencia de Wilde “El Renacimiento inglés del arte”, a la que Martí asistió, en Nueva York, en enero de 1882), publicada primero en *El Almendares*, La Habana, y luego en *La Nación*, Buenos Aires, el 10 de diciembre de 1882; “El poeta Walt Whitman”, publicada primero por *El Partido Liberal*, Méjico, en abril de 1887 y luego en junio en *La Nación*; y “Julián del Casal”, del 31 de octubre de 1893, en *Patria*, New York. De aquí en más me referiré a las ediciones que cito en la bibliografía.

³ La traducción de las citas es mía.

literario, el del panteísmo, que es tan viejo como la escritura misma (1974: 251).⁴ El panteísmo en ambos escritores se ha secularizado en direcciones algo diferentes, pues más que la comunión con la divinidad de Emerson, Whitman busca en la naturaleza la plenitud vital, y la naturaleza de Emerson que Martí particularmente destaca es la que “inspira, cura, consuela, fortalece y prepara para la virtud” (Martí 1964a: 26).⁵ Sin embargo, Martí lee en Whitman la originalidad de una mirada auténtica de la naturaleza, más que el uso de procedimientos literarios: “Él no infla tomeguines para que parezcan águilas; él riega águilas, cada vez que abre el puño, como un sembrador riega granos” (Martí 1964b: 141). Del mismo modo la grandeza de Emerson radicaba, según Martí, en su sinceridad, pues “no fingía revelaciones; él no construía mundos mentales; él no ponía voluntad ni esfuerzo de su mente en lo que en prosa o en verso escribía” (Martí 1964a: 19). Sin duda para Martí Whitman seguía mejor que nadie los postulados de Emerson, esenciales para la construcción de modelos americanos propios, originales y auténticos; en su “Introducción” a *Nature*, Emerson se preguntaba: “¿Por qué hemos de buscar a tientas entre los huesos secos del pasado, o enmascarar a la generación viviente con su guardarropa desvaído? El sol también brilla hoy. (...) Hay tierras nuevas, hombres nuevos, pensamientos nuevos. Demandemos nuestros propios trabajos y leyes y cultos” (2000: 3, la traducción es mía).

A partir de las enseñanzas emersonianas, tanto Martí como Whitman proclaman una y otra vez su autenticidad poética y la oposición a lo libresco construyendo una primera persona que se dirige *sinceramente* al lector en nombre de lo “natural”, ese ideal heroico que en Whitman simboliza el sueño democrático americano y en Martí el proyecto de “Nuestra América”: los hombres naturales que vencen a los letrados artificiales. Para Martí, lo artificial es el mal de América; la libertad política sólo se alcanzará cuando se dejen de imponer modelos ajenos. Toda su lucha tiene que ver con el encadenamiento impuesto por las instituciones al pueblo natural; tanto en lo estético como en lo político, la imitación, el artificio, y la máscara adquieren una carga moral negativa. De esta forma, la idolatría de Martí por Whitman, en cuya fe en la América democrática y libre se lee, le impide ver que “el héroe semidivino de *Leaves of Grass*” es también una construcción, un yo literario, que, como él, sufre la angustia de las influencias. Martí se lee en un Whitman por él naturalizado, y no ve su máscara, que al fin y al cabo es la de un profeta bíblico que lleva su voz trascendental nada menos que a Nueva York, la capital del imperialismo y el mercantilismo. La crónica de Whitman comienza con la apropiación por parte de Martí de las palabras con las que un diario niuyorkino se refería al poeta americano: “parecía un dios, sentado en su sillón de terciopelo rojo, todo el cabello blanco, la barba sobre el pecho, las cejas como un bosque, la mano en un cayado” (Martí 1964b:131).

En su preocupación por leerse en este otro cultural, Martí realiza diferentes operaciones: nos dice que Whitman es un hombre “natural”: “desnudo, virginal, amoroso, sincero, potente” del mismo modo que su “pasmoso” libro prohibido lo es; oculta la carga homoerótica de *Hojas de Hierba* y condena a aquellos letrados “artificiales” que se resisten a reconocer “en esa humanidad fragante y superior el tipo verdadero de su especie, descolorida, encasacada, amañecada” (Martí 1964b: 131), desplazando la subversión de lo natural –la homosexualidad sólo sugerida en Whitman, pero ya censurada– a la anti-naturalidad o artificialidad de la crítica. Martí, como profundiza Molloy, desvía la atención de toda alusión a la homosexualidad. Interesante es observar el modo en que cita a Whitman: se distancia del vocabulario subversivo mediante el uso de comillas, o recurre a la paráfrasis cuando quiere naturalizarlo. Según Rotker,

⁴ Dice Borges: “El panteísmo ha divulgado un tipo de frases en las que se declara que Dios es diversas cosas contradictorias o (mejor aún) misceláneas. [...] Whitman renovó ese procedimiento. No lo ejerció, como otros, para definir la divinidad o para jugar con las “simpatías y diferencias” de las palabras; quiso identificarse, en una suerte de ternura feroz, con todos los hombres” (Borges 1974: 251).

⁵ Es interesante pensar lo que llamo diferentes “secularizaciones” del panteísmo a la luz de la diferencia que encuentra Rotker entre Whitman y los trascendentalistas, incluido Martí: “Whitman logró resolver en su escritura la dicotomía entre lo material y lo ideal; en sus poemas cuerpo y alma son un solo deseo. Martí como autor, en cambio, con su dosis de romanticismo y catolicismo, no llega a resolverlo” (Rotker 1992: 150). El panteísmo de Martí, como desarrollamos luego, se inclina a lo ideal en sentido ético; más que la divinidad, se trata de encontrar lo heroico en todas las cosas.

la ausencia de comillas se debería al deseo de emular al escritor y mimetizarse con su estilo, lo cual es una de las técnicas del entusiasmo en la oratoria (1992: 160). Sin embargo, aquí el uso de comillas no parece ser producto del entusiasmo; Martí lo adopta para desentenderse de la subversión que el léxico whitmaniano sin duda generaba “con sus ‘miríadas de mancebos hermosos y gigantes’”, mientras que parafrasea ese léxico para depurarlo al afirmar: “imbéciles ha habido que cuando celebra en “Calamus” con las imágenes más ardientes de la lengua humana, *el amor de los amigos*, creyeron ver, con remilgos de colegial impúdico, el retorno a aquellas viles ansias de Virgilio por Cebetes...” (Martí 1964b: 137, énfasis mío)

El concepto que Martí construye de lo natural americano, del que un Whitman heterosexual y procreador es emblema, está representado por una humanidad masculina superior que le sirve como modelo para su proyecto político continental: “la familia revolucionaria de padres e hijos confundidos en un continuum de emoción masculina natural” (Molloy 1999: 272), “mientras que la caída de lo natural –hacia el aislamiento, hacia una cultura de la imitación- es expresada por una noción particularmente degradada de lo femenino, amuñecada, disminuida por connotaciones de pasividad, trivialidad y artificio” (Molloy 1999: 267). De esta forma, Martí se lee en las prédicas de Whitman sobre el hombre nuevo, potente y sincero, libre de las tradiciones que Emerson condenaba por caducas, y borra toda la anti-naturalidad de su extraño culto a lo sensual y corporal. Es claro que para un escritor castizo como Martí, para quien la literatura era uno de los medios para alcanzar los más altos fines del ser humano, la poesía de Whitman debía estar ausente de todo exceso, sobretudo si éste se relacionaba con lo sexual: Martí considera que el libro de Whitman es “pasmoso”, pero sólo en tanto “peca” de “natural” (Martí 1964b: 131).

Frente al proceso de secularización que Gutiérrez Girardot describe como “no sólo una “mundanización” de la vida, una “desmiraculización” del mundo, sino a la vez una “sacralización” del mundo” (1988: 50), Martí se preocupa por sacralizar lo natural en tanto refugio espiritual de una realidad cada vez más caótica, de un mundo cada vez más desordenado y en crisis. Tanto en lo político como en lo estético, lo natural es el patrón que permite derribar los moldes impuestos por las instituciones y alcanzar la armonía, pero en Martí lo natural –que supondría el acceso a una especie de “verdad originaria”– es un constructo regido por valores éticos y heroicos⁶, que coloca lo ideal por sobre lo sensual, lo espiritual por sobre lo material. De acuerdo con esta ecuación, lo artificial es anti-ético y anti-heroico, una revalorización de lo mundano que denuncia la falta de ideales.

En la crónica sobre Wilde llama la atención el gran gesto modernista de Martí: su preocupación por dar una respuesta al sentimiento de vacío de una modernidad abrupta y la urgencia por conquistar la literatura universal, la necesidad de ampliar las fronteras de lo hispanoamericano para crear una literatura nueva y libre de falsas tradiciones, pues “conocer diversas literaturas es el medio mejor de liberarse de la tiranía de alguna de ellas” (Martí 1964c: 361). La crónica comienza:

Vivimos, los que hablamos lengua castellana, llenos todos de Horacio y de Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. ¿Por qué han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? (Martí 1964c: 361)

A pesar de que en Whitman y Emerson Martí alababa su oposición a la tradición y a lo libresco (“Los libros están llenos de venenos sutiles, que inflaman la imaginación y enferman el juicio” [Martí 1964a: 23]), en la lectura de Wilde Martí se postula como verdadero intérprete de la cultura universal (aquí la literatura anglosajona, “fuerza sincera”), tarea que le permite situarse frente a problemas estéticos y discurrir sobre el rol del artista. Así, se lee en la alabanza que hace Wilde de la belleza y en su llamado a embellecer la vida, y se lee sobre todo en la

⁶ Julio Ramos (1996) llega a esta conclusión al analizar el concepto de lo natural en *Versos Sencillos* de Martí. Véase su excelente artículo “Trópicos de la fundación: Poesía y nacionalidad en José Martí”, en *Paradojas de la letra*.

observación de que el pueblo norteamericano, por ser “pueblo nuevo”, carece de trabas y, a diferencia de Inglaterra, es libre:

decía Oscar Wilde a los norteamericanos: “Vosotros, tal vez, hijos de pueblo nuevo, podréis lograr aquí lo que a nosotros nos cuesta tanta labor lograr allá en Bretaña. Vuestra carencia de viejas instituciones sea bendita, porque es una carencia de trabas [...] De vosotros puede surgir el esplendor de una nueva imaginación y la maravilla de alguna nueva libertad. [...] La devoción a la belleza y a la creación de cosas bellas es la mejor de todas las civilizaciones: ella hace de la vida de cada hombre un sacramento, no un número en los libros de comercio. (Martí 1964c: 366)

Martí efectivamente adhiere a estas ideas pues le permiten legitimar la posición ventajosa de América con respecto a Europa para crear lo nuevo (a partir, sin embargo, de un impulso universalista, que siguiendo la lógica martiana deberíamos interpretar como natural y auténtico), y se lee además en el rechazo que siente Wilde hacia el materialismo y mercantilismo de Norteamérica. Sin embargo, a Martí no le convence la separación que hace Wilde (“atrevido mancebo”) entre moral y estética, que supone la búsqueda de lo bello sin un fin trascendental:

Es cierto que, por temor de parecer presuntuoso, o por pagarse más del placer de la contemplación de las cosas bellas, que del poder moral y fin trascendental de la belleza, no tuvo esa lectura que extractamos aquella profunda mira y dilatado alcance que placerían a un pensador. (Martí 1964c: 367)

Martí no ve la máscara de Whitman –como tampoco veía la de Emerson–, pero sí la de Wilde; ésta le disgusta en tanto implica una evasión de la realidad:

Ya enuncia su traje el defecto de su propaganda, que no es tanto crear lo nuevo, de lo que no se siente capaz, como resucitar lo antiguo [...] y hiere los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo petimetre de comienzos de este siglo. (Martí 1964c: 363)

En efecto, la artificialidad de Wilde apuntaba a una revalorización de lo mundano y de las apariencias, era el signo y la respuesta de los artistas ante la pérdida de Dios que Hugo Friedrich llamó trascendencia vacía y que define al proceso de secularización que a fines del siglo XIX desemboca en el nihilismo nietzscheano (Gutiérrez Girardot 1988: 51-53). Martí, frente al reconocimiento de que “nadie tiene hoy su fe segura”, como afirma en el “Prólogo” al *Poema del Niágara*, apuesta en cambio a una moral trascendental, a la figura de un héroe-mártir redimido mediante su lucha por la vida. Su dimensión ética lo lleva a leerse fuera de Wilde, al igual que fuera de todo decadentismo, pues éste implica una actitud egoísta, de repliegue, en total oposición al “hermanar” que sí encuentra en Whitman. Para Martí, el arte debe liberarse de lo impuesto, pero el artista nunca deja de cumplir una función social y ética: Wilde es un anti-héroe, pues “invita a su alma a abandonar el mercado de las virtudes y cultivarse en triste silencio” (Martí 1964c: 368).

Como bien destaca Julio Ramos, Martí responde a la fragmentación del mundo con “la nostalgia de la hazaña”. Es el topos de las armas y las letras –“esencial en toda la obra de Martí”, como afirma Díaz Quiñones (1997: 33), el que explicaría las operaciones de traducción que realiza Martí al construir su subjetividad.⁷ Ramos descubre un sujeto escindido, “cruzado por la tajante oposición entre la prioridad de los actos y la pasividad suplementaria y sospechosa de la representación” (1996: 167), Martí teme, a la vez, que las palabras no sean acompañadas de actos y que la autonomización estética reduzca los efectos sociales de la literatura, la cual,

⁷ Díaz Quiñones, en su brillante artículo “Martí: la guerra desde las nubes”, lee estas operaciones en la crónica que escribe Martí con motivo de la muerte del General Grant y que es “una de las expresiones más plenas del topos de las armas y las letras” (Díaz Quiñones 1997: 34).

replegada, aparece entonces inscrita en el “drama de la virilidad”. Coincidimos con Ramos en que esta identificación que hace Martí del nuevo sujeto lírico con las formas débiles, “femeninas” del pensamiento no es más ni menos que “una respuesta a la autonomización” (1996: 170): dentro de los variados posicionamientos que asumen los modernistas, Martí coloca a la ética en el centro de su estética.

En este sentido, su Obituario a Julián del Casal arroja luz sobre sus operaciones; el texto podría leerse como una polémica con el artempurismo europeo que le permite a Martí posicionarse frente al problema de la decadencia, no sólo estética sino también política, y especialmente de América. Casal, a pesar de su fama de poeta decadente, es rescatado por Martí (lo cual no sorprende en el marco de un obituario a un compatriota). Sin embargo, ¿habla realmente Martí de Casal? Es su poesía “nula” o “expresión artística y sincera”? Lo que se destaca más allá de las ambigüedades⁸, curiosamente, es la sinceridad de Casal. Mediante un rebuscado procedimiento, justifica su “poesía doliente y caprichosa, que le vino de Francia con la rima excelsa”, su culto a la artificialidad, por su *naturalidad*; pues fue en él

la expresión natural del poco apego que artista tan delicado había de sentir por aquel país de sus entrañas, donde la conciencia oculta o confesa de la general humillación trae a todo el mundo como acorralado, o como con antifaz, sin gusto ni poder para la franqueza y las gracias del alma. La poesía vive de honra. (Martí 1953: 823)

Nuevamente, el antifaz como símbolo de lo inauténtico rige la lectura de Martí, éste es sólo apariencia, alejado de la “franqueza” que corresponde a la poesía. Sin embargo, esta noción de lo artificial como inautenticidad es un constructo, producto de la visión que Hispanoamérica tenía del decadentismo: éste, dice Molloy “era, sobre todo, cuestión de pose” (1994: 129). Para Martí, además, esta pose sólo puede encubrir lo inmoral: en la figura del dandi de Wilde Martí veía la falta de ética, no la actitud política que implicaba su rebeldía. En Casal por lo tanto, bajo el atuendo decadente, Martí lee la expresión natural de vivir en “un pueblo servil y deforme” (1953: 822). El atuendo encubre la “deformidad” cubana, leyéndose nuevamente lo anti-natural fuera del escritor al que se debe justificar, con lo que Martí demuestra una alta conciencia de las posibilidades “encubridoras” de la poesía. A Martí, además, le disgusta la máscara de Casal pues el atuendo en éste se asociaba a una sexualidad “anti-natural”, aunque Martí afirme al final del texto que “las mujeres lo lloran” (1953: 823).

Lo que revelan las operaciones de traducción que Martí realiza para poder leerse en o fuera de los otros culturales es, al fin y al cabo, una constante preocupación por construir un ideal estético regido por lo ético, cuya autenticidad legitima bajo la máscara de lo natural. Martí, quien en su *Cuaderno de apuntes* escribía que “la naturaleza y la verdad hacen al actor” (1975: 110), quien no concebía la separación entre ética y estética, niega la inautenticidad en todas las esferas, incluso en la del arte, donde la mentira es una necesidad ontológica y no significa falsear la verdad, sino la única forma de decirla. Para los escritores de la modernidad, acosados por un mundo cada vez más heterogéneo y carente de verdades trascendentes, la mentira se hace incluso insoslayable: la máscara es la condición de posibilidad del artista, lo que lo resguarda de la realidad y legitima su lugar social. Es el problema de la verdad del arte, que no debe entenderse en el sentido del contenido verdadero del arte, sino en el de su justificación frente a la realidad: “apariencia e inautenticidad –no en sentido moral primeramente– son, pues, instrumentos o “astucias” inocentes en el arte de la seducción de las almas, pues el mundo del artista es el de la apariencia” (Gutiérrez Girardot 1988: 84). Como lo plantea Nietzsche en su discurso “Sobre los poetas”, es el problema del mundo finisecular “en el que la ciencia pone en tela de juicio a los que creen que en el ocio saben lo que hay entre el cielo y la tierra y en el que la “sinceridad intelectual” [...] desenmascara al poeta y al artista, enmascarado ‘contestatario’

⁸ Del mismo modo encuentra Díaz Quiñones más ambigüedad en la crítica de Martí a héroes latinoamericanos de la independencia que en la crónica sobre Grant, quien “le permite a Martí un distanciamiento crítico”. La “relación filial” con los héroes latinoamericanos, en cambio, “exige que se les perdone” (1997: 41).

de una sociedad a cuyo mercado estaba librado” (Gutiérrez Girardot 1988: 85).⁹ La pretensión de Martí de que el arte se rija por la autenticidad que debe regir la vida, su voluntad de trascendencia en una época signada por el vacío espiritual, su creencia en lo heroico en un mundo cada vez más utilitario y materialista, revela, sin duda, la adopción de una máscara más dentro de las variadas apariencias que asumen los modernistas. Es esta máscara –involuntaria pero inevitablemente adoptada– la que hace de Martí un poeta verdaderamente moderno, a pesar de que la crítica lo haya leído de la misma manera que –como apuntaba Borges– se leyó a Whitman: *identificando a Martí, hombre de letras, con Martí, mártir urbano de Versos Libres y poeta sincero de Versos Sencillos, como Don Quijote lo es del Quijote; y adoptando el estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar*. De allí los epítetos ya canónicos: “Martí, el apóstol”, “el mártir cubano”, “supremo varón natural”¹⁰, en las lecturas románticas de Martí *hombre de letras* a partir del guerrero de sus versos (o sus luchas) y de allí, como corrección de esta reproducción falaz, la crítica más actual que acierta a ver en Martí una figura escindida, o múltiple, donde “ningún a priori queda establecido como fuente de dimanación de sujetos” (Foffani 1999: 8). Pues la máscara de Martí se adaptó tan bien a su rostro que se hizo invisible incluso en el discurso de la crítica, ocultándose bajo su paradoja, pues es la máscara del actor de la naturaleza y la verdad: la máscara de la sinceridad.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1972). “El ‘flâneur’”. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 49-83.
- BORGES, Jorge Luis (1974). “Nota sobre Walt Whitman”. *OC*, Buenos Aires, Emecé, 249-253.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1997). “Martí: la guerra desde las nubes”. *Estudios. Revista de Investigaciones literarias*, Año 5, n° 9. Enero-junio. Caracas. 33-55.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1998). “Martí: las guerras del alma”. *Diario de Poesía*, Año 12, n° 46. Junio 1998. Bs. As.-Montevideo-Rosario, 10-12.
- EMERSON, Ralph Waldo (2000). “Nature”. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, with an Introduction by Mary Oliver. New York, Random House, 3-42.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995). “Naturalidad y novedad en la literatura martiana”. *Para un teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Primera edición completa, 239-282.
- FOFFANI, Enrique (1999). “José Martí y la crítica de fin de siglo”. *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*, Susana Zanetti (comp.), La Plata, FAHCE, 8-11.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ, Aníbal (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- MARTÍ, José (1975). *Cuadernos de Apuntes. OC*, 21, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MARTÍ, José (1964a). “Emerson”. *OC*, 13, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 17-30.
- MARTÍ, José (1964b). “El Poeta Walt Whitman”. *OC*, 13, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 131-143.
- MARTÍ, José (1964c). “Oscar Wilde”. *OC*, 15, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 361-368.
- MARTÍ, José (1953) “Julián del Casal”. *OC*, 1, La Habana, Lex, 822-823.
- MOLLOY, Sylvia (1994). “La política de la pose”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Josefina Ludmer (comp.), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 128-138.

⁹ Tanto Gutiérrez Girardot como Rama se apropian del concepto de máscara de Nietzsche aunque con objetivos algo diferentes. A Girardot le sirve como puente para analizar el lugar del artista dentro de la sociedad burguesa occidental y la actitud de los poetas (su vanidad, simulación, egotismo, su pretensión de llegar a lo Absoluto). Rama, por su parte, coloca este concepto en el contexto latinoamericano, dentro del proceso democratizador y en relación con su cosmovisión materialista y sensualista.

¹⁰ Roberto Fernández Retamar comienza su artículo “Naturalidad y novedad en la literatura martiana”, justificando la necesidad de modificar el juicio que Alfonso Reyes ofreció sobre Martí, “supremo varón literario”, para llamarlo “supremo varón natural”. A renglón seguido el crítico sostiene que “la aparente contradicción es buena entrada para comprender de veras la obra literaria de Martí” (Fernández Retamar 1995: 240), pero en lugar de complejizar el epíteto, insiste en la naturalidad, la genuinidad y la coherencia del escritor cubano.

MOLLOY, Sylvia (1999). "His America, Our America: José Martí Reads Whitman". *The Places of History. Regionalism Revisited in Latin America*, Doris Sommer (ed.), Durham and London, Duke University Press, 262-273.

RAMA, Angel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.

RAMOS, Julio (1996). *Paradojas de la letra*, Caracas y Quito, Excultura y Universidad Andina Simón Bolívar.

RAMOS, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Méjico, Fondo de Cultura Económica..

ROTKER, Susana (1992). *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.