

42

LA POESÍA QUE NACE EN TU CUERPO: EL CUERPO DE LA MUJER EN LA POESÍA DE JOSÉ MARTÍ

THE POETRY THAT IS BORN IN YOUR BODY: THE WOMAN'S BODY IN THE POETRY OF JOSÉ MARTÍ

Eimy Fuentes Leandro¹

E-mail: efleandro@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9244-6741>

Azalea de la Caridad Santos Pulido¹

E-mail: aspulido@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7376-3266>

¹Universidad de Cienfuegos "Carlos Rafael Rodríguez", Cienfuegos, Cuba

Cita sugerida (APA, séptima edición)

Eimy F.L., & Santos Pulido, A.C. (2020). La poesía que nace en tu cuerpo: el cuerpo de la mujer en la poesía de José Martí. *Revista Conrado*, 16(73), 320-326.

RESUMEN

La presente investigación fue motivada por la carencia de estudios académicos sobre el trabajo artístico con el cuerpo de la mujer en la producción poética martiana. Ante esto, se propuso sistematizar los modos en que se concibe el cuerpo de la mujer en la poesía martiana, teniendo en cuenta la determinación de algunas de las partes del cuerpo de la mujer más trabajadas en su poesía y la descripción de los modos en que dichas partes se desarrollan. Por tanto, se trabajó con los siguientes elementos constitutivos del cuerpo de la mujer: cabello, frente, ojos, boca y labios, hombros, brazos, manos y la construcción artística del rostro, por ser las más sistematizadas dentro del universo seleccionado. Los resultados que se proponen constituyen tan solo una perspectiva de los múltiples acercamientos que ofrece la investigación del cuerpo de la mujer en la obra poética del Maestro

Palabras clave:

Cuerpo, mujer, poesía, José Martí.

ABSTRACT

The present investigation was motivated by the absence of academics studies about the artistic work with the women's body in the poetry of José Martí. Therefore, it was proposed to systemize the ways that the women's body are presented in his poetry, taking notice of the determinations and the description of some of the most relevant parts of the women's body mentioned in his poems. Consequently, the following constitutive elements of the women's body were analyzed: hair, forehead, eyes, mouth and lips, shoulders, arms, hands and the artistic construction of the face, due to the relevance of those elements in his poetry. The proposed results are just another way to approach the investigation of the women's body in the poetry of José Martí.

Keywords:

Body, women, poetry, José Martí.

INTRODUCCION

Generalmente, el cuerpo de la mujer en la producción literaria martiana se ha estudiado a partir de sus connotaciones eróticas, que se ven suscritas al canon decimonónico. Según Corredera (2012), *“esta escritura solo elige ciertas partes del cuerpo para el despliegue erótico, véanse preferiblemente, el cabello, las manos, el rostro, el talle, y más osadamente, el pecho de las féminas. Nunca se mencionan las partes nobles del cuerpo de la mujer y muchísimo menos en sus vínculos con lo criatural”* (Corredera, 2012, pp. 2-3). El contexto histórico en el que se produce la literatura martiana crea una imagen artística de la mujer que privilegia los valores y funcionalidades que se le atribuyen a la misma dentro de la sociedad, lo cual repercute en el tratamiento de lo corporal a la hora de construirlas literariamente.

Desde la antigüedad, la concepción biologicista de los sexos dio paso a una división del trabajo determinada por causas *naturales*, basada en la supuesta superioridad mental y física del hombre con respecto a la mujer. El siglo XVIII, previo al nacimiento de José Martí, mantiene la asimétrica posición de dominación-subordinación establecida, reafirmando a la mujer en una posición de desventaja social. Por tanto, el espíritu romántico que marca los comportamientos desde la primera mitad del XIX, propone figuras femeninas idealizadas, felices con el rol que se les ha otorgado,¹ cuando en la realidad continúan siendo subyugadas tanto en el espacio privado como en el público. Los autores que portan las ideas más avanzadas, como el mismo Martí, se predisponen a la sublimación del instinto erótico en el sentimiento amoroso, llevando el ideal romántico femenino hacia la creación de una mujer como ser inasible y puro en el ámbito artístico y literario, contrario a su situación subalterna.

Si se considera a la literatura decimonónica no como mero reflejo de la realidad, sino como un participante activo en los procesos culturales del momento, se revelan una serie de obsesiones relacionadas a los procesos de construcción del cuerpo, específicamente en torno a los límites y significaciones del cuerpo de la mujer.

De este modo, aparecen discursos recurrentes y a menudo contradictorios que se mueven entre la ansiedad por

generar unas marcas corporales fijas de clase y género y la preocupación por la disolución inevitable de las mismas. De igual manera, estas premisas se configuran como la base paradójica del proceso de formación de un cuerpo femenino que nunca es definitivo, abriendo multitud de interrogantes acerca de la relación entre el cuerpo, los discursos del poder y las posibilidades de resistencia.

La imposición casi exclusiva de la mirada masculina del autor en la literatura de finales del siglo XIX establece, pues, un complejo sistema simbólico que crea plásticamente la figura femenina como un ser sin identidad, en el que se vuelcan contenidos semánticos ajenos a ella. Por tanto, el cuerpo femenino no se reconoce como un lugar autónomo, sino que funciona como acto creativo de la mirada del *yo* masculino. La imagen, y específicamente el cuerpo de la mujer, se trabajan *“como un no-lugar: un espacio vacío, sin historia, efímero, mutable y relativo”* (Rodríguez Vadillo, s/f, p. 1).

La comprensión del contexto histórico de la producción literaria decimonónica en cuanto a la creación de la figura femenina configurada artísticamente, no constituye una digresión con respecto a la caracterización del cuerpo de la mujer como variable en la literatura martiana que se propone, sino que se considera una necesidad para llevar a cabo su análisis, debido a que *“los cuerpos no pueden entenderse como objetos ahistóricos, naturales o preculturales, pues en sí mismos son el producto social de la naturaleza. Los cuerpos no se adecuan al contexto en el que están inmersos, sino que este contexto es el que los produce”* (Rodríguez Droguett, 2014, p. 95).

Por tanto, José Martí se proyecta como un pensador que mira desde su masculinidad y su época, finales del XIX, en una etapa en la que perviven todo tipo de estereotipos relacionados con la mujer y su papel en la sociedad. Su obra responde al canon androcéntrico occidentalista, y sigue los fundamentos y límites inherentes al medio de la Cuba colonial finisecular, de ahí que, a pesar de la evolución de su pensamiento y la comprensión explícita, en sus textos finales, de que el papel de la mujer necesitaba un cambio de orden social, participe de los *modelos sexo-género heredados de la hispanidad*. Al respecto, afirma en 1887: *“No es que falte a la mujer capacidad alguna de las que posee el hombre, sino que su naturaleza fina y sensible le señala quehaceres más difíciles y superiores”* Martí citado en (Rodríguez Jiménez, 2007, p. 105).

En sus referencias a la corporeidad masculina, reintegra al hombre como dueño del espacio público, ya que, especialmente en sus descripciones de los hombres de la guerra, las peculiaridades físicas se convierten en el registro de su carácter, cualidades morales y sentimientos.

¹ La figura ideal femenina del siglo XIX, proyectada hacia el hogar y la familia, se gesta desde el cambio de costumbres producido entre los siglos XVI y XVII, donde se asiste a una transformación progresiva de su imagen. La mujer adquiere un nuevo aspecto y, sin dejar de ser tentadora y sensual, se convierte en eficaz ama de casa, educadora y administradora: se refuncionaliza en el arte, donde su papel ya no es el de objeto meramente contemplativo, sino que la belleza se une a la utilidad y al sentido práctico.

A partir de esos rasgos que les atribuye, conforma un arquetipo para cada sexo con respecto a la manera de asumir lo corporal: *“para ellos las virtudes del cuerpo – un cuerpo que habla por sí mismo; para ellas las virtudes del alma –las que justo han de amordazar el cuerpo”* (Martínez, 2014, p. 180). Esta forma de pensar lo lleva a operar de manera muy refrenada en la esfera erótica, en un discurso que puede considerarse conservador para su época.

El tratamiento del cuerpo de la mujer en la obra literaria del Apóstol, registra numerosos elementos significativos en su prosa. Tal es el caso de su drama *Adúltera* (1872-1874), donde se trabaja la lucha entre el espíritu y la carne a través de dos personajes positivos (masculinos) que censuran la ligereza de la mujer ante la tentación del pecado carnal. Además, en su novela *Amistad funesta* se le concede un lugar privilegiado a la corporeidad de la mujer, al profundizar en el tópico de la relación cuerpo-alma, que *“se expresa mucho más abiertamente estructurado a partir del empleo de determinadas dicotomías semánticas vinculadas al espacio del eros”* (Martínez, 2014, p. 104).

Hasta el momento se ha realizado un recorrido en torno a las características del cuerpo en la producción literaria martiana, con especial atención a la reflexión sobre el tratamiento del cuerpo femenino. Si bien los textos mencionados corresponden a su creación en prosa, es necesario tener en cuenta la especificidad que adquiere esta variable al aplicarse a la poesía. La extrapolación del cuerpo físico o tangible al cuerpo escrito representado en la literatura, lo transforma en un elemento fundamental y funcional dentro de la situación dialógica del texto. Al respecto, Elvira Rodríguez (s/f) comenta:

Entenderemos el cuerpo como un (pre) texto literario, en tanto funciona a la vez como un elemento simbólico dentro de los poemas y también como un recurso estético: es la materialidad del cuerpo, de la piel [...] El cuerpo en la poesía detona movimiento con implicaciones sensoriales y que se determinan no solo en la expresividad de la palabra. Por tanto, la imagen poética significativa se transforma paulatinamente en un elemento semántico que requiere ser desmembrado, para la profundización de un análisis articulador (Rodríguez, E.(s/f), p. 92).

La poesía en verso martiana dota al cuerpo de cierta especificidad, que lo diferencia de su prosa en la manera de construir los significados. Los aspectos que constituían un respaldo de los intereses socio-económicos, políticos, y la estructura sexo-género dominantes de la época que describe Montero, S. (2003), facilitan la interpretación certera de la construcción artística de dichos significados; canon al que se adscribe el propio José Martí cuando, a

la temprana edad de dieciséis años, en el contexto del presidio y revelando su formación católica-religiosa, reflexiona: *“A Dios gracias el cuerpo de las mujeres se hizo para mí de piedra. –Su alma es lo inmensamente grande, y si la tienen fea, bien pueden irse a brindar a otro lado sus hermosuras”* (Martí, J., 2007a, p. 44).

Desde una perspectiva descendente, el cabello es el primer elemento en revelar la multiplicidad de representaciones que puede adoptar el cuerpo de la mujer para la construcción de la imagen femenina dentro de la obra poética del Maestro. Al decir de Atencio, C. (2008), las imágenes sobre la mujer que giran alrededor de las galanuras de su cabello abundan en Martí. Esta es una imagen que le resulta grata, que considera emblema de lo femenino y que, por tanto, recrea varias veces.

Efectivamente, el cabello es una de las partes del cuerpo de la mujer más representada en los versos martianos. Siguiendo el criterio de Atencio, C. (2008), que le considera emblema de lo femenino, aparecen rápidamente numerosos ejemplos que avalan tal razonamiento. La cabellera de color negro se convierte en un símbolo de uso continuo, que en varias ocasiones constituye el único elemento de referencia respecto a la mujer a quien se dedican los versos: *“Señora de la negra cabellera, / El verso muerto a tu presencia surge / Como a las dulces horas del rocío / En el oscuro mar el sol dorado”* (Martí, J., 2007b, p. 174). Resulta llamativo que, en medio de la amplia gama de detalles del cuerpo femenino, sea la cabellera el elemento corporal preponderado en esta mujer, que ha sido capaz de resucitar a alguien que ha muerto y de despertar su inspiración. Ella, que también en el poema es *espíritu, pureza, luz, ternura*, se torna instancia terrenal de la que se escogen sus negros cabellos como detalle físico digno de ser exaltado por el muerto-poeta. De modo que el cabello está relacionado, en este contexto, con la mujer amada y es la única parte del cuerpo que se resalta a modo de detalle.

En *Flores del cielo*, el sujeto lírico desea hacer un ramo de estrellas y buscar a su amada entre las nubes: *“Y buscaré, donde las nubes vagan / Amada, y en su seno la más viva / Le prenderé, y esparciré las otras / Por su áurea y vaporosa cabellera”* (Martí, J., 2007b, p. 131). La cabellera áurea continúa con la imagen del poema analizado anteriormente, donde el cabello se equipara al sol dorado (referido a su carácter de portador de luz, no a su color); el adjetivo *vaporosa*, a su vez, posee una significación especial, ya que configura a la mujer amada como etérea, tenue, leve, elementos todos que la colocan en un plano supraterráneo. Aunque tradicionalmente la crítica establece una división entre el espíritu (alma pura, cielo) y la carne (cuerpo, tierra) en la poesía martiana, el fragmento

anterior demuestra cierta subversión de criterios tan tradicionales, ya que es el cabello (como parte integrante del cuerpo de la mujer) el que se convierte en el receptor de las demostraciones reverentes y espirituales (a pesar de cierto sensualismo implícito) del sujeto lírico.

La frente, esta parte del gran concierto humano que es el cuerpo, es trabajada recurrentemente en la obra poética de José Martí. En la mayoría de los casos se adscribe a la configuración corporal de la mujer idealizada por el poeta: *“No leas en libros ajenos / Amores de gentes extrañas; / Lee mejor los poemas que escribo / En tu frente gentil con mis miradas”* (Martí, J., 2007c, p. 15).

Retomando los criterios definidos por Montero S. (2003), los presupuestos de orden ético-espiritual de la etapa convierten a la mujer en un ser-para-otros, sincero, pasivo y, por supuesto, *gentil*. La frente, como único elemento corporal con el que se representa a la fémina en algunos poemas, adquiere en su representación una homología con componentes axiológicos, a través de los cuales se configura como un sujeto positivo al ajustarse al canon. La vocación preformativa martiana se refuerza en estos versos, donde la mujer *gentil* (incluso pudorosa) es aquella que contiene su imaginación y no se deja seducir por una idea preconcebida de lo que es el amor. A su vez, el galanteo del sujeto lírico se reduce al coqueteo inocente de miradas, pues los poemas martianos son fieles a la intención moralizante de su autor, que no aconsejaría una interacción más cercana en versos dedicados a la configuración de su ideal.

La frente, pues, también se torna espacio idóneo para la conformación de imágenes poéticas de especial envergadura artística, sublimando, así, la imagen de la mujer amada: *“Coronarás tu frente las estrellas: / De los astros sin luz te haré un anillo”* (Martí, J., 2007d, p. 168). Tal visión, casi panteísta, vuelve a fundir el cuerpo de la mujer con el universo, elevándolo hasta un plano de implicaciones cósmicas.

Por otro lado, los ojos de la mujer poseen una gran fuerza expresiva dentro de la producción poética martiana, que se vislumbra a partir de sus propios versos: *“Más no sé lo que tus ojos / Tienen, que mi labio animan”* (Martí, J., 2007d, p. 210). El ideal de mujer que propone, como ya se ha visto, se corresponde a un modelo de profunda espiritualidad, cuyo carácter inasible se complementa con la carencia de una voz propia que la defina como sujeto terrenal. Por tanto, el cuerpo es una de las pocas vías por las que la mujer se construye en su poesía, de la que se vale para configurarla a su gusto. Tal situación conlleva a que los ojos y la mirada sean uno de los pocos elementos que dotan de algún nivel de actuación a la mujer en

sus versos, a través de los cuales transmite intenciones y estados de ánimo (trabajados a gusto del poeta, por supuesto), cuyo máximo logro reside en abandonar, en cierta forma, el rol pasivo que se le impone.

Por tanto, lo que transmite la mirada femenina adquiere un significado especial, de la que se espera compostura y moderación.

El ideal femenino martiano, por tanto, será la *virgen espléndida* por la que brote, pregunte, abraza y acaricie *un sol de amor*, expresado a través del brillo de *sus negros ojos* (Martí, J., 2007d, p. 57). Mas la *fragante mujer* de ojos *desmayados* que *abrirse ve en el aire extrañas rosas* (Martí, J., 2007b, p. 134), no es la única que puebla los versos de Martí. Los ojos de su ideal no son más que la proyección de los de su madre (o hermanas), de quienes desprende la mayoría de los elementos que luego busca, maximizados, en las mujeres que lo rodean: *“La luz alumbraba ahora / Tus ojos, y me miras / ¡Cuán dulcemente me hablas!”* (Martí, J., 2007d, p. 26). La mirada de la madre trae luz cálida al poeta: *“Pero no temas, madre, –que no tengo / En mi esta nieve yo. Si la tuviera, / Una mirada de tus dulces ojos / Como un rayo del Sol la deshiciera”* (Martí, J., 2007d, pp. 26-27). El amor materno se manifiesta a través de la luz de los ojos, cuya cualidad más destacada es su dulzura. La mirada, por tanto, se convierte en la expresión de dicha calidez, que al igual que el sol, es capaz de derretir (o hacer desaparecer) todas las vicisitudes del alma del poeta.

No obstante, el sujeto lírico, en ocasiones, no aguarda la mirada espiritual de la mujer amada, sino que desea *“El almíbar sabroso que me anuncia / La languidez divina de tus ojos”* (Martí, J., 2007d, p. 24). La mirada se matiza con un trasfondo sensual, donde lo divino adquiere una connotación diferente a la espiritual que acostumbra, mientras que la dulzura de los ojos de la madre se transforma en el *almíbar sabroso* de la mujer deseada. Por otro lado, la sensualidad también reside en el misterio de la mirada: *“Esta, es rubia: esa, oscura: aquella, extraña / Mujer de ojos de mar y cejas negras”* (Martí, J., 2007b, p. 170). La mujer extraña, cuyos ojos de mar sugieren profundidad, lejanía, inmensidad y misterio, atrae a la voz lírica, a la vez que desprende una sensualidad cuyas notas se antojan más peligrosas que la mera promesa del goce.

La boca de la mujer aparece en los versos martianos en correspondencia con el beso, cuya acción (o naturaleza) la caracteriza. La perspectiva aleccionadora que adquiere la obra poética martiana se aprovecha de los labios y del beso para imprimir connotaciones moralizantes. Ante unos labios que ya poseen una determinada carga sensual, el poeta impone de los recatos que deben tenerse

con respecto a la carnalidad (la acción de besar). Los criterios de Montero S. (2003) se aplican una vez más a sus concepciones, cuando le advierte al *labio trémulo y rojo* de la importancia de contener su beso, dejarlo vagar sobre el labio, pero no darlo jamás bajo ningún concepto (Martí, J., 2007c, p. 196). El poeta pretende un paradigma de mujer casta y candorosa, a la que permite el coqueteo inocente a la par que intenta volverla menos vulnerable en su relación con los hombres.

En otras ocasiones, el poeta aúna en un mismo fragmento la sensualidad de la boca con su fascinación por lo foráneo: “¡Oh! si mis labios pálidos rozara / Una arábica boca, donde arde / Cuando se imprime, el fuego del Sahara” (Martí, J., 2007c, p. 96). La focalización del discurso cambia; si bien en el poema anterior aconseja acaloradamente a la mujer contra la idea de regalar un beso (*aun cuando era en perdón de una culpa o de un agravio*) (Martí, J., 2007b, p. 196), ahora el sujeto lírico se regodea en su deseo personal, que contradice la eticidad de la que hizo despliegue previamente. Al decir de Martínez, Mayra B. (2014), el exotismo romántico lo lleva a contextualizar su obra en ambientes ajenos y favorables al traspaso de las fronteras éticas establecidas en su cultura, donde se liberan aquellos impulsos que en su tierra se reprimen naturalmente: “la prisión corpórea se desdibuja gracias a la doble liberación que proviene del ambiente [...] y de la propia conciencia espacial de artista como creador de imaginarios” (Martínez, M. B., 2014, pp. 68-69). La boca arábica, en su condición de extranjera, puede cruzar los límites establecidos para aquellas de su misma cultura. Al respecto, expresa el poeta: “Una árabe que besa / Es labio de mujer, donde nos cumple / La eternidad al fin una promesa” (Martí, J., 2007c, p. 95). La mujer árabe, en el poema, deja de ser un *todo* para convertirse en *labio*. El único elemento corporal (y espiritual) destacable en su configuración, es su facultad de elevar al sujeto lírico a través del beso hacia un plano extraterreno.

La ensoñación del poeta termina cuando regresa a las fronteras de su tierra o, al menos, recuerda la misión que persigue. En *Patria y mujer*, tal dicotomía se muestra íntimamente ligada a la dualidad alma/cuerpo, en la que el poeta identifica la labor revolucionaria con un ejercicio del alma, mientras que relega el sentimiento amoroso al término corporal: “Coral, cobija perlas de su boca; / Mórbidas ondas ciñen su garganta; / Y escondido en el pecho, a amar provoca / Ángel que con sus alas lo levanta” (Martí, J., 2007c, p. 139). El poema refleja el conflicto del poeta, que se debate entre su dedicación a la causa independentista y el sentimiento amoroso. El cuerpo se relega una vez más en favor del alma, por lo que el cuerpo de la amada se configura como el de un ser tentador,

que busca apartar al sujeto lírico del buen camino a través de la seducción.

Maritza Batista considera que *Martí exagera un hecho poetizándolo para darnos una imagen-vivencia, remitida a una posible realidad poética mediante la utilización de una hipérbole que nos permite transitar por la certeza inaudita de lo imaginable* (Batista M., 2003, p. 5). Tal ocurre en sus versos: “*Alas nacer vi en los hombros / De las mujeres hermosas: / Y salir de los escombros, / Volando las mariposas*” (Martí, J., 2007b, p. 299). Las alas constituyen un elemento simbólico que se repite en numerosas ocasiones dentro de la poesía del Apóstol, generalmente asociadas a una lata espiritualidad. En este caso, la mujer merecedora de portar alas (que se consideran como una parte constitutiva de su cuerpo instaurada por Martí) es la mujer *hermosa*. Según Susana Montero (2003), la belleza se convierte en la principal virtud de una mujer en el canon finisecular, idea que en Martí se aplica con sus especificidades, ya que para el Maestro la mujer hermosa es aquella que posea, a su vez, un alma bella. Por tanto, es presumible que, en estos versos, la mujer no sea solo bella sino también virtuosa.

Los hombros se instituyen como el punto a partir del que nacen las alas, ganando una connotación espiritual que no poseen generalmente dentro de la poesía, donde prima una sensualidad implícita la mayoría de las veces. Llama la atención la imagen creada por Martí, en la que paralelo al nacimiento de las alas vuelan mariposas desde los escombros. El significado de este emparejamiento se esclarece si se leen sus versos: “*Todo el polvo de los hombros! / Todo postre, todo escombros / Del honor de las mujeres!*” (Martí, J., 2007d, p. 79). Los hombros se conciben como una especie de ruina, lugar de derrumbamiento del honor femenino. Nótese que la palabra *escombros* se repite en ambos poemas, como basura o remanente. Puede considerarse que en este fragmento sí se alude a una connotación sensual, la cual lo conduce a la ruina inevitablemente, mientras que en el anterior se refiere a aquellas que, dentro del mal generalizado, son capaces de eludir el pecado.

Los brazos, al igual que el cabello, constituyen una parte del cuerpo femenino recurrente en la producción poética martiana, configurados principalmente como regazo donde el sujeto lírico encuentra resguardo y protección: “*Beso, trabajo, entre sus brazos sueño / Su hogar alzado por mi mano; envidia*” (Martí, J., 2007c, p. 145). Los brazos de la mujer, en este caso la esposa, funcionan como un espacio alternativo que implícitamente actúa como la noción de *hogar*; en otras ocasiones, reconfortan al poeta de las vicisitudes del día: “*Mas, en las pardas horas, acabada / La fúnebre labor, sus blancos brazos / Premio*

serán a la feroz faena”(Martí, J., 2007d, p. 66). Se reitera el empleo del color blanco con su consabida connotación de pureza en la poesía del Apóstol, en contraste a las *pardas horas y fúnebre labor* que el sujeto lírico debe llevar a cabo. Así, los brazos de la fémina se convierten en el premio anhelado por el poeta al terminar su sombría labor, como aquel elemento (corporal) que hace valederos todos sus esfuerzos.

Por otro lado, la configuración de los brazos femeninos como lugar de acogida los hace susceptibles de adquirir connotaciones sensuales, a las que irremediablemente se entrega la voz lírica: *“Me tendrá expuesto al sol, y de sus brazos / Me iré perdiendo en el azul del cielo / Pues así muero yo de ser amado!”* (Martí, J., 2007b, p. 290). El fragmento responde a un estado de ensoñación, a partir del cual el sujeto lírico se entrega a desvaríos sensuales que lo conducen a fundirse con el azul del cielo. Tal estado se repite en *Copa con alas*, cuando el poeta se siente *remontar por el espacio azul en brazos no vistos reclinado* (Martí, J., 2007b, p. 201). Los brazos son el punto de partida para la creación de una serie de imágenes en la poesía martiana, que van desde la liberación del espíritu del poeta, como en los versos anteriores, hasta la caída de dicho espíritu: *“Y al sentirme en sus brazos apretado, / Me pareció rodar desde una altura / Y rodar por la tierra despeñado”* (Martí, J., 2007d, p. 188). Nótese que, en ambos casos, el afecto de la mujer amada se transmite a partir de sus abrazos, sin embargo, sus implicaciones son diferentes: si en el primero el poeta muere de ser amado (en un estado de felicidad que lo espiritualiza), en el segundo se describe una caída repentina y violenta que lo daña (aludiendo quizás al pecado). Los brazos *que aprietan*, en este poema, pueden aludir a la *femme fatale* del decadentismo finisecular.

Las manos, de entre todos los elementos corporales de la mujer presentes en la poesía de José Martí, son las que más se relacionan con la noción de pureza: *“Pero, si acaso lloras, en tus manos / Esconderé mi rostro, y con mis lágrimas / Borrará los extraños versos míos”* (Martí, J., 2007b, p. 128). Desde el primer momento se configuran como lugar de refugio del sujeto lírico, aquello que lo acoge en su arrepentimiento y le otorga el perdón sin mediar una palabra. De manera que *la virgen trémula dará antes a la muerte la mano pura que a ignorado mozo* (Martí, J., 2007b, p. 154), y la amada poseerá una *temblante mano*, digna de ternura humilde (Martí, J., 2007b, p. 205).

En ocasiones, las *manos blancas* son manchadas por el propio sujeto lírico, quien reconoce su valía inicial, pero pierde el interés una vez conseguido el premio: *“Ni tú, ni tú que con tus manos blancas / Apretaste las iras de mi frente, / [...] Ni tú devuelves el calor perdido / Al ser*

amante que en mí mismo yace” (Martí, J., 2007c, p. 104). En el poema, el sujeto lírico se remuerde y reconoce su inconstancia, que solo recuerda de la que antes fuera un alma pura sus *manos blancas* y un *largo beso*.

En ¡Dios las maldiga!, arremete contra las madres que apartan a los padres de sus hijos: *“Con la mano pintada, al justo acusan / Que de su amor odioso se deshace! / [...] ¡Dios las maldiga! En las temblantes manos / Los pedazos del pecho recogidos”* (Martí, J., 2007d, p. 109-110). Las manos pintadas y temblantes representan lo artificial que, en este poema, alude a la doblez moral y no al gusto por lo vano.

La configuración artística del rostro de la mujer en la poesía martiana se realiza de manera muy escueta, ya que son pocos los fragmentos que lo aluden como a una totalidad al priorizarse la caracterización de sus componentes físicos individuales. Al respecto, destaca su mención en el poema *En tu cielo ¡oh mi América! Presagio*, donde se dice de la esposa: *“[...] el rostro bello / De mis miradas trémulas recata”* (Martí, J., 2007d, p. 68).

La belleza y el recato son los dos elementos que configuran el rostro de la mujer amada, uno de carácter físico y el otro, espiritual; la conjunción de ambos resume en muy breve trazo el ideal femenino martiano, correspondiente a la mujer frágil y pudorosa que, acompañada de su madre, esconde bajo el *rubio cabello* su rostro de las miradas masculinas. En su pequeña composición dedicada a Virginia Ojeda, nos dice el poeta: *“Como los nardos pálida, tu rostro / Transparente y gentil tu alma refleja”* (Martí, J., 2007c, p. 108). La transparencia y gentileza que el cuerpo de la mujer deja ver en el fragmento, también se corresponden al canon idealizado de la etapa.

Por otro lado, en *Todo soy canas ya*, el sujeto lírico se conduce de la locura del poeta que ama lo vil. Ante la apoteosis de lo artificial que se despliega a su alrededor, exclama: *“Tú no te pintas, flor del campo, el rostro / Ni el corazón: no sepas, ay, no sepas / Que no aplacas mi sed, pero tu seno / Honrado es solo de ampararme digno”* (Martí, J., 2007b, p. 272). El sujeto lírico se revela contra lo artificioso y banal, que esconde el verdadero ser de la fémina. El hecho de pintarse el rostro actúa como una especie de enmascaramiento que adquiere una connotación no solo física, sino también espiritual, equiparable a la falsedad. Nótese que, a pesar de renegar de la mujer pintada, la flor del campo, natural y digna, no es capaz de satisfacer sus ansias, por lo que, paradójicamente, el ser que más desprecia es aquel que más le atrae.

Las reflexiones expuestas anteriormente permiten definir al ideal femenino de la literatura finisecular como un ser enfocado hacia las tareas del hogar, inasible en su

imposibilidad de realización real como dechado de virtudes. El cuerpo de la mujer, en esta etapa, se ve sujeto a una serie de límites que lo dotan de significados acordes al contexto en que se manifiesta. José Martí se adscribe a esta línea conservadora, que en su prosa se evidencia otorgándole el privilegio a la dimensión espiritual, mientras lo carnal mantiene sus connotaciones negativas, a pesar de ser evidente una evolución (de seres inmateriales a mujeres encarnadas).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atencio, C. (2008). *La saga crítica de Ismaelillo*. José Martí.
- Batista Batista, M. (2003). *Recursos estilísticos en Versos Sencillos, de José Martí*. Centro Universitario Vladimir Ilich Lenin.
- Corredera Pérez, Madisleidy. (2012). *El tratamiento criatural del cuerpo en El presidio político en Cuba de José Martí* (Trabajo final de estudios martianos). Universidad Central «Marta Abreu»
- Martí, J. (2007a). *Obras completas. Edición crítica*, t. 1. Centro de Estudios Martianos.
- Martí, J. (2007b). *Obras completas. Edición crítica*, t. 14. Centro de Estudios Martianos.
- Martí, J. (2007c). *Obras completas. Edición crítica*, t. 15. Centro de Estudios Martianos.
- Martí, J. (2007d). *Obras completas. Edición crítica*, t. 16. Centro de Estudios Martianos.
- Martínez, Mayra B. (2014). *Martí, eros y mujer (revisitando el canon, otra vez)*. Centro de Estudios Martianos.
- Montero, S. (2003). *La cara oculta de la identidad nacional. Un análisis a la luz de la poesía romántica*. Oriente.
- Rodríguez Droguett, E. (2014). El cuerpo como (pre) texto literario. *Estudios Avanzados*. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4851350.pdf>
- Rodríguez Jiménez, O.M. (2007). Evolución del concepto de la mujer en José Martí 1887-1895. *Revista Ciencias Sociales*. <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/11198>
- Rodríguez Vadillo, M. (2015). *La deconstrucción del cuerpo femenino: el no-lugar en el arte*. https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/39826/Pages%20from%20Investigaci%C3%B3n%20G%C3%A9nero_09-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y