

# La figuración de una subjetividad novomundana en *Ismaelillo*, de José Martí

Francisco Bariffi<sup>1</sup>

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

[fran.bariffi@hotmail.com](mailto:fran.bariffi@hotmail.com)

## Resumen

Uno de los aspectos principales de *la utopía* imaginada por Pedro Henríquez Ureña es la figuración del “hombre universal”. Este aspecto marca el interés del filólogo por la producción de una forma–de–vida futura, que sea sensible a los diversos matices de lo viviente en función de la unidad política de la *Magna Patria*, y que se diferencie, de ese modo, de características generales de la subjetividad colonial como lo es la uniformidad de los “imperialismos estériles”. En relación con esta búsqueda de una expresión propia, la figuración de un sujeto novomundano es justamente uno de los aspectos de la poesía de José Martí con los que puede vincularse el imaginario utópico de Henríquez Ureña. Si la escritura puede ofrecer posiciones subjetivas que contradigan a los efectos de verdad normativos de las prácticas discursivas hegemónicas, la construcción del yo poético en la poesía de Martí, como se observa en el caso de *Ismaelillo*, puede leerse como un acto político. Señalando modos alternativos de (co)existencia, la ficción política del yo en Martí se orienta a la formulación de un mundo, un lenguaje y un pensamiento particulares para el pueblo faltante, unificado pero heterogéneo, que el filólogo dominicano imagina para las tierras hispanoamericanas.

**Palabras clave:** Martí; Pedro Henríquez Ureña; poesía; subjetividad; Latinoamérica; género

En cuanto a la dimensión utópica de su pensamiento, podría decirse que el legado de Pedro Henríquez Ureña se condensa en la ficción política de la *Magna Patria*: la unión fraterna entre los distintos países de Hispanoamérica. La idea del “hombre universal”, que es uno de los aspectos principales de esta *utopía*, señala la consciencia del filólogo dominicano sobre el hecho de que para liberarse nuestras tierras es necesaria una transformación en la subjetividad del individuo, o la producción de novedosas formas–de–vida. Diferenciándose de la subjetividad colonial, respecto de características como la uniformidad, esta nueva vida se desarrollaría en función de la unidad política pero sin dejar de ser sensible a los varios matices de lo viviente.

---

<sup>1</sup> Estudiante de grado de la Licenciatura en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es parte del proyecto UBACyT "Archivo y diagrama de lo viviente (siglo XX)" dirigido por Daniel Link y codirigido por Diego Bentivegna. Es adscripto a la cátedra de Literatura del siglo XX. Y se desempeña como investigador alumno en la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos "Pedro Henríquez Ureña".

La figuración de un sujeto *novomundano* es justamente uno de los aspectos de la poesía de José Martí con los que puede vincularse esta búsqueda de una forma de vida y de una expresión literaria propias. Si la escritura puede ofrecer al sujeto una posición que contradiga a los efectos de verdad normativos en una práctica discursiva hegemónica, entonces la construcción del yo poético en la poesía de Martí podría leerse como un acto político, de cara al futuro. Señalando modos alternativos de (co)existencia, la ficción política del yo en el poeta cubano puede articularse con la formulación de un mundo, un lenguaje y un pensamiento particulares para el pueblo faltante, unificado pero heterogéneo, que Henríquez Ureña imagina para las tierras de *Nuestra América*. Según el filólogo:

Martí miró siempre [a *Nuestra América*] como conjunto inseparable, como patria grande: todo desprendimiento, toda limitación, le parecían empequeñecimiento. Trabajando en favor de Cuba, nunca dejó de pensar en la magna patria, la América, y comprendió todos sus problemas (Martí, 1980: 8).

Sin embargo, el interés de esta lectura no tiene tanto que ver con la verdad del sujeto histórico, sino, como se dijo, con buscar los esbozos de un sujeto *novomundano* en la escritura de Martí; más precisamente, en los poemas de *Ismaelillo*, escritos en Caracas en 1881, y publicados en Nueva York en 1882. Mi inquietud fundamental tiene que ver con la corporización, sensualidad y vulnerabilidad del yo en el poemario, y de su interdependencia constitutiva, en cuanto al modo en que esto implica desplazamientos o diferencias respecto del yo “falocéntrico”<sup>2</sup> (Braidotti, 2000: 93), que, según Rosi Braidotti, entra en crisis en la modernidad posibilitando la emergencia de nuevas subjetividades. La pregunta principal, entonces, es en qué medida ofrece esta escritura una *posición enunciativa alternativa* para las posibles formas–de–vida futuras en el mapa de lo novomundano.

Según Sylvia Molloy:

una de las tareas que aguarda al crítico es indagar en la producción textual hispanoamericana a partir del fin de siglo para ver qué formas tomó esa diferencia silenciada que era también parte de una época, a qué oblicuas figuraciones recurrió para decir lo indecible. (Molloy, 1992: 27)

---

<sup>2</sup> Según Braidotti, la crisis de la modernidad (es decir, la crisis del sujeto racional del discurso falocéntrico) habilita la emergencia de nuevas subjetividades, y, por lo tanto, la posibilidad de que nuevas formas de vida se afirmen. No ha impedido, sin embargo, la aparición de nuevos modos de des–corporeización en los discursos, como se observa, por ejemplo, en las alianzas entre las ciencias humanas y las ciencias duras.

Estas *oblicuas figuraciones* expresan diferencias que en la escritura son silenciadas, como dice Molloy, por la moral patriarcal de fin de siglo XIX, la cual se articula con la constitución de los estados nacionales, y con la higienización de los cuerpos y producción de subjetividades en función de dicho proyecto. Frente a estos procesos de normalización, lo *decadentista* en escritores como Martí, o como Rubén Darío, resulta atractivo para la expresión de deseo en la medida en que promete desajustar convenciones. Sin embargo, este es el mismo motivo por el que, desde la visión predominante, el decadentismo se manifiesta también, incluso desde los propios modernistas, como una amenaza que produce lo que Molloy define en términos de una llamativa *ansiedad cultural*<sup>3</sup>.

A pesar de esta ansiedad en la escritura de Martí, su sensibilidad por lo corpóreo y lo sensual se puede observar tanto en lo que los poemas de *Ismaelillo* hacen como en lo que el propio autor dice, por ejemplo, sobre Walt Whitman, en quien lee una “adoración del cuerpo humano” (Martí, 2012: 270). Según Molloy, si bien es verdad que abundan en el texto modernista la sensualidad, e incluso la representación de lo sexual, a los escritores del modernismo les falta la adhesión al espíritu de la alta decadencia europea en relación con la intención de ser transgresivos respecto de lo sexual. Aunque esto sea cierto, el sensualismo en Martí puede ser interesante por otro motivo.

Sé de brazos robustos  
Blandos, fragantes.  
Y sé que cuando envuelven  
El cuello frágil  
Mi cuerpo, como rosa  
besada, se abre  
(Martí, 2018: 69)

Este poema que lleva por título “Brazos Fragantes” menciona muchas otras partes del cuerpo, y sensaciones como la de llevar aves dentro, o mariposas que baten sus alas sobre la misma piel por la que más tarde camina la savia de una rosa. Cuando entra en contacto con el cuerpo, esta savia de rosa hace que las *carnes muertas* se *enciendan*.

Los versos que siguen sostienen este tipo de imágenes sensoriales, y reafirman la apertura con la que el cuerpo del yo hablante se deja afectar por el encuentro con el otro. En el

---

<sup>3</sup> A modo de ejemplo, las críticas de Jose Enrique Rodó a Rubén Darío por la feminización de su escritura son previas al evidente giro que la escritura del nicaragüense toma a partir de *Prosas Profanas* respecto de una vigorosidad no contradictoria con el sentimentalismo viril que Rodó exalta en *Ariel*.

poema “Mi dispensero”, se pregunta “¿qué hierro es el tuyo, que no hace daño?”, pero que, como en el poema “Rosilla nueva”, logra atravesar la coraza de *hierro áspero* que da firmeza al yo, haciendo que su frialdad se derrita, y que de la nieve salgan rosas.

Sosteniéndose en la construcción de esta atmósfera de ternura, el poema siguiente, “Mi caballero”, describe el beso que cada mañana el hijo da a su padre para despertarlo, en un espacio de cariño y juego. El *beso*, como una zona de contacto y afectación entre los cuerpos, aparece varias veces más en el poemario. Por un lado, funciona como vía de acceso al goce y la inspiración, como cuando se dice: “ebrio él de gozo, de gozo yo ebrio” (70). Por el otro, funciona como un lugar de resguardo al que, espantado del mundo, el padre huye, tal como se lo declara en el poema introductorio. En este último sentido, el yo del poema “Sobre mi hombro” profundiza la fragilidad que se menciona en “Brazos fragantes” y muchos otros poemas. Antes sus penas, el padre dice:

La mano tiendo en busca  
De amigo apoyo  
Es que un beso invisible  
Me da el hermoso  
Niño que va sentado  
Sobre mi hombro.  
(Marti, 2018: 83)

En determinados momentos de *Ismaelillo*, el goce y el dolor hacen del pensar un acto que viene después del sentir o de la afectación sensible. En lugar de definirse a sí mismo de antemano, en abstracto, separado del mundo sensible, el yo de “Penachos Vívidos” se confiesa susceptible al efecto del otro:

Así mis pensamientos  
(...)  
se mecen y se inclinan  
cuando tú pasas – hijo  
(Marti, 2018: 78)

De este modo, el otro es integrado al yo hablante desde el sentir de un *cuerpo afectivo*, y no meramente racional; deja de ser una forma abstracta y cuantificable en un lenguaje matematizado para ser sentido como una forma viviente, y sintiente, no asimilable por un pensamiento que carece de contenido material. Dicho de otro modo, el sensualismo en

*Ismaelillo* produce un yo que no solo piensa, sino que también siente, contradiciendo el racionalismo abstracto que, en términos de León Rozitchner (2015), se sostiene de meros conceptos, “sin filamentos ni nervaduras sensibles” (108), o sin “que las ideas hayan resonado en algún espacio sensible y afectivo” (109).

Volviendo a la “virtud en todo lo corpóreo” que Whitman encuentra, según Martí, en “Body Electric” puede leerse:

El continuo movimiento de las comisuras de los labios y de los ojos,  
La piel, la mejilla tostada, las pecas, el pelo,  
La sensación curiosa de la mano al rozar la desnuda carne del cuerpo,  
Los ríos incesantes del aliento, de la inspiración y la exhalación,  
La belleza del talle y de las caderas, y más abajo, hasta las rodillas,  
Las mínimas partículas rojas que llevo y que tú llevas, los huesos y la  
médula de los huesos,  
La sensación deliciosa de la salud;  
Afirmo que estas cosas no sólo son los poemas del cuerpo, sino también  
del alma,  
*Afirmo que son el alma.*  
(Whitman, 2008: 205, *subrayado propio*)

En este lenguaje “henchido de animalidad” puede leerse, según Martí, el modo en que “la alegría de su cuerpo” es medida por Whitman como “como parte de su alma” (Martí, 2012: 281). Lo que se interrumpe en esta operación que señala Martí es la división platónica, recuperada por el cristianismo y reiterada por Descartes, entre alma y cuerpo. Considerar que el yo es parte del cuerpo, o constituirlo a partir de un vínculo directo aunque impreciso con la realidad corpórea, es negar el inmaterialismo que en Occidente posibilita, según Rozitchner, el desarrollo del capitalismo (y, por lo tanto, del proyecto colonial), con su depreciación del cuerpo en función de una acumulación infinita, numérica y abstracta.

En relación con la constitución formal del yo, además de un sujeto sintiente, sensual y corporizado, puede observarse un yo vulnerable, interdependiente de un otro por el que el cuerpo del enunciador se deja afectar, y que, por esto mismo, se diferencia también del yo abstracto, falogocéntrico, del cogito masculino.

En “Musa traviesa”, el hablante se declara feliz ante el gozo del otro, triste ante su tristeza, lleno de placer cuando recibe su beso, y miserable ante su ausencia. En este poema, incluso la escritura depende de ese otro. El hijo es figurado como un ángel con alas de diablo, capaz, por un lado, de llenarlo de inspiración, y por el otro, de perturbarlo con emociones ante

las que la capacidad de producir sentido, propias de un yo autocontenido, se sale de control. Por eso los versos, pero también la mesa sobre la que se escribe, y todo el mundo que lo rodea, son descritos como *frágiles*: no se sostienen sin algo del otro.

“Hijo soy de mi hijo, él me rehace” (Martí, 2018: 76), escribe Martí, casi al final del poema. Dos siglos antes, desde una situación muy diferente, pero con resonancias audibles, Madame de Sévigné escribe en una de las cartas a su hija: “no yo, ningún yo, sino yo y tu (...). Yo soy porque ella es, porque ella existe, omnipresente para mí en su ausencia” (Bürger, 2001: 52). En Martí, también su niño ausente<sup>4</sup> *flota sobre todo*, y el cuerpo del yo hablante lo expresa en manifestaciones de una memoria sensible:

(...) tus manecitas  
en mi almohada  
me hablan de que estás lejos  
(Martí, 2018: 80)

En lugar de dominar su sentimiento, asegurándole a la razón el dominio sobre la vida, el sujeto figurado en *Ismaelillo*, como en las cartas de Madame de Sévigné, se entrega a lo que en Martí Molloy define como un “intercambio polimórfico, des–jerarquizado, de sentimientos” (Molloy, 2018: 117), que además de distanciarse del amor de pareja<sup>5</sup>, implica el reemplazo de un modelo de familia por otro modo de vinculación en que el mismo sujeto que dice yo toma la posición de padre a la vez que la de hijo.

De este modo, si lo que se figura es una existencia individual que recibe sentido a través de su relación con la existencia de otro, el yo del cogito cartesiano, en su soledad, autonomía y distancia respecto del mundo y los demás, se vuelve absurdo. En *La desaparición del sujeto*, Christa Bürger se pregunta:

¿Es la duda universal algo diferente de un intento de la moderna autocomprensión masculina de apartar el agravio que consiste en tener que ser traído al mundo por una mujer y ser una criatura que depende de otro? Este yo, para el que es tan importante su estar solo, emplea un gran esfuerzo por crearse a sí mismo pensando, por traerse a un mundo cuyo inicio, avance y meta lo pone él mismo. (Christa Bürger, 2001: 62)

---

<sup>4</sup> Martí se aleja de su hijo a fines de 1980, cuando el niño tiene casi dos años, por responsabilidades políticas y diferencias ideológicas con la familia de su esposa. Escribe el poemario en Caracas durante 1981, lo fecha en Nueva York en 1982.

<sup>5</sup> . “El libro es la historia de mis amores con mi hijo, uno se cansa de leer tantas historias sobre amores con mujeres”, (Martí, 1963: 253).

Lo que, a partir del sensualismo y de la interdependencia constitutiva del yo, podría señalarse como una suerte de *pose femenina* en *Ismaelillo*, se vuelve explícito en la auto-feminización del yo en “Príncipe Enano”:

Si el ceño frunce, temo  
Si se me queja  
*Cual de mujer, mi rostro*  
Nieve se trueca  
(Martí, 2018: 67) (subrayado propio)

Mientras que el yo en este poema se auto-feminiza de modo explícito, en “El poema del Niágara”, escrito durante el mismo año, Martí escribe contra la manera en que los hombres se parecerían a “hembras débiles [...] si se dieran a apurar, coronados de guirnaldas de rosas, en brazos de Alejandro y de Cebetes” (Martí, 2012: 108). En cambio, en la crónica sobre Whitman, un par de años posterior, Martí escribe que en los *hombres de genio superior* se reúnen “la virilidad y la ternura”, las dos energías que, para el escritor, han necesitado dividirse en la tarea de creación de la vida. Como señala Jorge Luis Camacho (2001), el poema “Síntesis”, exterior a la colección del *Ismaelillo*, profundiza el pensamiento martiano en esta misma dirección, refiriéndose al modo en que el alma universal tuvo dos hijos. Esta idea de lo andrógino como una forma antigua de expresar el todo fragmentado, que Martí puede haber recuperado del Trascendentalismo norteamericano, contradice, por un lado, el desprecio de lo femenino, y, por el otro, normaliza la expresión de femineidad como algo “natural”<sup>6</sup>, que de este modo no podría perturbar la virilidad del sujeto.

Si en estas crónicas las lecturas de Martí soslayan lo homoerótico en el “amor de los amigos” (Martí, 2012: 278) en Whitman<sup>7</sup>, y valorizan lo femenino de un modo controvertido, en *Ismaelillo*, los esfuerzos contra “el fantasma de la desvirilización” (Molloy, 1992: 22) todavía no se detectan, o al menos no con esa misma y evidente *ansiedad*.

Que en “Brazos Fragrantes” el rostro pose “*cual* de mujer”, es decir, *casi* como el de una mujer, podría ser un modo consciente de preservar la ambigüedad del yo en términos de género. Es casi como una mujer. Por su sentimentalidad, parece serlo. Pero no lo es. La *pose*

---

<sup>6</sup> “Lo natural” y el “hombre natural” son ideas centrales en el pensamiento de Martí, que el escritor desarrolla en textos como “El poeta Walt Whitman” y “Nuestra América”.

<sup>7</sup> . En *Poses de Fin de Siglo*, Sylvia Molloy se refiere a los efectos de corrección moral y normalización que puede identificarse en las lecturas que Rubén Darío y José Martí hacen de precursores como Walt Whitman y Oscar Wilde. Esas lecturas traducen culturalmente a los dos autores anglosajones de un modo apto para los públicos latinoamericanos del momento, y afín al proyecto de construir una identidad política latinoamericana.

remite a lo no nombrado, y lo no nombrado, como sostiene Molloy, una vez que se vuelve visible, es descartado como mera pose o como impostura insignificante.

Frente al particular modo de vinculación que figura en *Ismaelillo*, es posible que la posterior lectura de Martí sobre la camaradería sea no solo un modo de traducir la imagen de Whitman, sino de corregir retroactivamente su propia imagen, dando pautas al lector de cómo leer el flujo de afectos en su escritura. Si esto es cierto, Martí corrige al otro en un doble movimiento por medio del que se autocorrige a sí mismo y a su escritura a la vez.

Estas contradicciones en Martí puedan leerse como los síntomas de la ansiedad mencionada, y como las formas indirectas a través de las que las expresiones de deseo silenciadas se manifiestan. Plantear nuevos patrones de deseo es justamente la función de la pose finisecular. En tanto utilización de un yo que se sabe artificial, la pose es también una marca de la subjetividad de la crisis moderna, y un posible instrumento paródico de potencialidad política. Este juego por fuera de los límites de lo ya nombrado, y clasificado (un juego *queer*, podría decirse, en el sentido en que lo utiliza Daniel Link), es capaz de figurar subjetividades que producen desplazamientos respecto de las las identidades fijadas por el poder. Y es en este punto que la pose decadentista, y su modo de figurar un *yo alternativo*, pueden leerse a la luz de las aspiraciones utópicas de Martí y Henríquez Ureña en tanto pensadores novomundanos.

Dicho lo anterior, que el poeta cubano obture la homoeroticidad en Whitman no implica que no comprenda la potencialidad política de la afectividad, o de lo que Whitman llama la institución de la camaradería. Para comprobar lo que podría llamarse *una política del cariño*, alcanza con leer a Martí cuando se refiere a: “*este cuidado* de hijo y padre a la vez, *este cariño* en que caben todos los necesitados de él (...) *esta política* que funda y no la que disgrega; esta política de elaboración de lo revolucionario” (Martí, 1967: 47) (subrayado propio).

En un sentido semejante, en el poema introductorio de *Ismaelillo* puede leerse:

Espantado de todo, me refugio en ti.  
Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud,  
y *en tí*. (Martí, 2018: 65) (subrayado mío)

Con estas palabras, se deja en claro lo que el primer poema, “Príncipe enano”, confirma al subrayar la figura del destinatario: el yo hablante de estos poemas se constituye por medio de un marcado interés por la *destinación* de sus palabras, anhelando que los “riachuelos” que pasan



por su corazón lleguen a los de su hijo. Lo que la introducción establece, además, es una continuidad entre lo ético y lo político que puede leerse en el movimiento de las palabras entre el destinatario y la humanidad en general, pero también en el fragmento recién citado, en que el *cuidado* es leído en un sentido político.

A través de un discurso amoroso, en 1era persona, destinado a un otro íntimo, el *sujeto simbólico*<sup>8</sup> en estos dos poemas afirma la singularidad de una determinada forma de vida. En el caso de *Ismaelillo*, el yo precisa esta singularidad identificándola con la vida de su hijo. En cambio, en “A ti”, de Whitman, el ideal democrático afirma la diversidad de las formas de vida sin importar de quién se trate. De este modo, el yo declara un derecho que va más allá de lo individual, convirtiéndose la enunciación (y la posición subjetiva que ofrece) en una cuestión de importancia social. En línea con las ideas que Martí lee en textos de Whitman como “Democratic Vistas”, en el poema “A ti” se lee:

Quienquiera que seas, pongo sobre ti mis manos para que seas mi poema,  
te murmuro al oído:  
he amado a muchas mujeres y a muchos hombres, pero a nadie he amado tanto  
como a ti.  
(...)  
¡Quienquiera que seas, reclama lo tuyo a cualquier precio!  
(...)  
viejo o joven, hombre o mujer, grosero, bajo, rechazado por todos, lo que seas te  
proclama  
(Whitman, 2008: 461)

Este yo situado en su sentir y corporeidad, que Rozitchner opone al yo del *cogito ergo sum*, es el modo en que el poema de Martí hace lo que el poema de Whitman dice: se localiza conectándose con el cuerpo afectivo desde el que enuncia, y afirma una singularidad viviente que contradice la falsa universalidad de un yo abstracto desconectado de sus particularidades materiales. A partir de este yo que enuncia desde el sentir de su cuerpo, y, por lo tanto, del sentir del otro y la afectación que le produce, puede leerse la significación política que Martí le atribuía a la filiación, como mencioné hace un momento. Desde esa perspectiva, las relaciones a nivel íntimo se vinculan con el destino de las relaciones a nivel colectivo. Para que la mano que el poeta dibuja logre tenderse entre los países de *nuestra América*, acercándose al sueño de Pedro Henríquez Ureña, primero debe tenderse entre cuerpos hermanados.

---

<sup>8</sup> En *El fantasma de un nombre*, Jorge Monteleone (2018) se refiere al sujeto simbólico como el yo que en un poema enuncia con intervenciones o efectos en el plano social.

## Referencias bibliográficas

- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Bürger. 2001. *La desaparición del sujeto*. Madrid: Akal ediciones.
- Camacho, Jorge Luis. 2001. “Los límites de la transgresión: la virilización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVII, N° 194-195, 69-78.
- Martí, José. 1980. *Nuestra América*. Buenos Aires: Losada.
- . 2012. *Escenas norteamericanas*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2018. *Ismaelillo*. Madrid: Cátedra.
- . 1963. *Obras completas 21, 22*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba.
- Molloy, Sylvia. 1992. “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en *Actas AHI*.
- . 2018. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Monteleone, Jorge. 2018. *El fantasma de un nombre*. Rosario: Nube Negra.
- Rozitchner, León. 2015. *Ensoñaciones*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Whitman, Walt. 2008. *Hojas de hierba*. Buenos Aires: Losada.
- Whitman, Walt. 1870. *Democratic Vistas*. New York: Smith and McDougal.