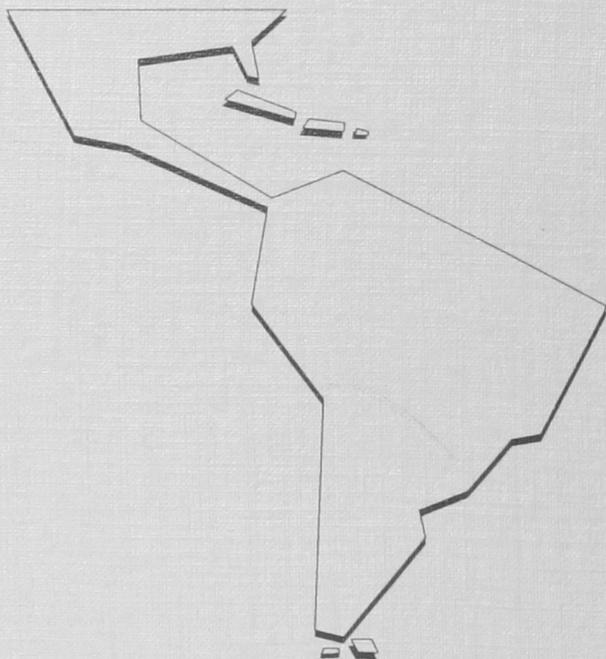


# Lateinamerika-Studien 34

Universität Erlangen-Nürnberg · Zentralinstitut (06) · Sektion Lateinamerika



Ottmar Ette y

Titus Heydenreich (eds.)

## **José Martí 1895/1995**

Literatura - Política - Filosofía - Estética

Vervuert Verlag

# Lateinamerika-Studien

Herausgegeben von

Walther L. Bernecker  
Titus Heydenreich  
Gustav Siebenmann

Hanns-Albert Steger  
Franz Tichy  
Hermann Kellenbenz †

Schriftleitung: Titus Heydenreich

Band 34



# **José Martí 1895/1995**

## **Literatura - Política - Filosofía - Estética**

10º Coloquio interdisciplinario  
de la Sección Latinoamérica del Instituto Central (06)  
de la Universidad de Erlangen-Nürnberg

Edición a cargo de  
Ottmar Ette y Titus Heydenreich

Vervuert Verlag · Frankfurt am Main · 1994

**Anschrift der Schriftleitung:**

Universität Erlangen-Nürnberg  
Zentralinstitut (06)  
Sektion Lateinamerika  
Bismarckstr. 1  
D-91054 Erlangen

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Zentralinstitut für Fränkische Landeskunde und Allgemeine  
Regionalforschung <Erlangen> / Sektion Lateinamerika:**

... Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamérica, Instituto  
Central (06) de la Universidad Erlangen-Nürnberg. - Frankfurt  
am Main : Vervuert.

Früher Schriftenreihe

NE: HST

10. José Martí. -1994

**José Martí 1895/1995** : literatura - política - filosofía - estética / ed. a cargo  
de Ottmar Ette y Titus Heydenreich. - Frankfurt am Main :  
Vervuert , 1994

(... Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamérica, Instituto Central (06) de la  
Universidad Erlangen-Nürnberg ; 10)

(Lateinamerika-Studien ; Bd. 34)

ISBN 3-89354-734-7

NE: Ette, Ottmar [Hrsg.]; 2. GT

© by the Editors 1994  
Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany

## INDICE

<b>Prólogo</b> .....	5
Martí y Europa — Europa y Martí Dialéctica de una relación intelectual inacabada <b>Paul Estrade</b> .....	9
Meditación en Nuremberg: Los últimos días de José Martí <b>Enrico Mario Santí</b> .....	23
Humanismo práctico y desalienación en José Martí <b>Pablo Guadarrama González</b> .....	29
José Martí y la filosofía <b>Raúl Fornet-Betancourt</b> .....	43
El problema de la nación americana en José Martí <b>Josef Opatrný</b> .....	57
Cuba 1898. Cambio de dependencia: Del colonialismo formal al imperialismo informal <b>Walther L. Bernecker</b> .....	67
La idea de Nuestra América en José Martí Hacia una ética de la conciencia criolla <b>Jean Lamore</b> .....	83

INDICE

José Martí y el indio americano  
**Antonio Melis** . . . . . 93

El proyecto de José Martí: una opción ante la modernidad  
**Pedro Pablo Rodríguez** . . . . . 103

Velocidad y aceleración como base de la experiencia de modernidad en las crónicas de José Martí  
**Thomas Bremer** . . . . . 117

La escritura como utopía  
**Sonia Contardi** . . . . . 129

La urdimbre de *La Edad de Oro*, el juego escondido  
**Ada María Teja** . . . . . 143

Análisis comparativo de objetivos educativos de la burguesía:  
José Martí, *La Edad de Oro* (1889) y Edmondo De Amicis,  
*Cuore* (1886)  
**Martin Franzbach** . . . . . 171

*Lucía Jerez* en el marco de la novela moderna hispanoamericana  
**Susana Zanetti** . . . . . 181

La imagen de México en las "Escenas mexicanas" de José Martí  
**Wolfgang Matzat** . . . . . 197

La casa de Lucía Jerez: "... una impresión de fe y de luz." <b>Gerhard Wawor</b> .....	211
Imagen y poder — poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana <b>Ottmar Ette</b> .....	225
<b>ICONOGRAFÍA MARTIANA</b> .....	263
Direcciones .....	298

## Prólogo

Después del cuarto Coloquio Internacional dedicado al Caribe (en otoño de 1979) y del octavo Coloquio Internacional sobre Cuba (en otoño de 1985) — las actas de estos congresos fueron publicadas en la serie de los *Lateinamerika-Studien*, en los tomos 11 y 23, respectivamente —, la Sección Latinoamérica de la Universidad de Erlangen-Nürnberg ha tenido razones más que suficientes para dirigir su mirada nuevamente hacia el área del Caribe, preparando para 1993 su décimo Coloquio Internacional con motivo del Centenario de la muerte de José Martí, ocurrida el 19 de mayo de 1895.

Sin lugar a dudas, el prócer cubano, quien — utilizando tanto las armas como las letras en su combate fundador — sacrificó su vida por la lucha contra dominaciones coloniales o neocoloniales, no ha perdido, hoy en día, nada de su gran actualidad y alcance. Es más, durante los últimos decenios, por el contrario, su obra entera — tanto su credo político como los temas fundamentales de su quehacer literario y cultural —, llena de innovaciones tanto a nivel estético-estilístico como a nivel filosófico y social, no ha dejado de crecer, tal como él mismo lo había previsto. La extraordinaria importancia de José Martí, en los más diversos campos de sus actividades, es reconocida no sólo en Cuba, sino también fuera de ella, ya sea en todo el continente americano o en Europa.

El impacto internacional de Martí ha encontrado su eco fiel en el carácter internacional de nuestro coloquio. Así, además de los cinco especialistas cubanos, radicados en Cuba, en Estados Unidos, en Italia y en Alemania, participaron en nuestro fraternal encuentro destacados martianos venidos desde Argentina, Francia, la República Checa, Italia y Alemania.

Cada congreso tiene no sólo su historia particular, sino también una "prehistoria" compartida. Si bien la "prehistoria" de este congreso de Erlangen es larga y compleja, probablemente no es por casualidad que la apertura del Centenario de la muerte de Martí tenga lugar en Europa, e incluso en Alemania. Y si el congreso martiano, cuyas actas presentamos hoy, no es el primero que tiene lugar en Alemania — hace once años, bajo el título de *José Martí hoy*, se había organizado un encuentro en la Fundación Marx-Engels en Wuppertal —, es, sin embargo, el primer congreso científico dedicado exclusivamente a la obra martiana en este país. Durante los últimos decenios, tanto en la República Democrática como en la República Federal habían aumentado lenta pero significativamente el número y la

envergadura de los estudios sobre el autor de *Nuestra América*. Visto desde este ángulo, no carece de lógica el hecho de que ese proceso haya llevado a la organización de un congreso dedicado tanto a la obra en general como a los más diversos textos y temas de José Martí.

A nivel europeo, a partir de los años sesenta, se han multiplicado los estudios martianos. En varios países europeos ya se han realizado congresos que, al menos en parte, estaban dedicados a la obra martiana. En Italia, en España, en Inglaterra y sobre todo en Francia, tales eventos han enriquecido considerablemente nuestros conocimientos acerca del autor de los *Versos libres*. Si nuestro congreso se inscribe en esta historia, lo hacemos desde una perspectiva según la cual se vuelve cada día más importante el diálogo transatlántico entre los países latinoamericanos y los europeos. La oportunidad que nos brinda el segundo Centenario Martiano de este siglo nos parece particularmente favorable para tal intercambio, y el clima abierto y fraternal en que se desarrollaron las ponencias quizá haya podido subrayarlo.

Las actividades en torno a José Martí en los países de habla alemana, por cierto, no deberían crear ilusiones en quienes no están familiarizados con la discusión en nuestros países. José Martí, para la inmensa mayoría de los lectores germanohablantes, sigue siendo un desconocido. Pero tenemos la esperanza y la convicción de que *algo* está cambiando. Quizá con este Centenario Martiano entremos en una nueva fase, no solamente en Alemania sino también a nivel internacional. Con la organización de este congreso y consiguiente publicación de las actas del mismo queremos dar una oportunidad a este *algo*. Desde este *fin de siècle* resulta cada vez más importante el estudio y el conocimiento de la literatura hispanoamericana de aquel otro fin de siglo que ya para algunos y desde la perspectiva de hoy día, parece casi como un siglo perdido. El diálogo con los autores del modernismo hispanoamericano es, hoy en día, importantísimo para comprender no sólo las letras latinoamericanas de este siglo. Dentro de este contexto, la figura de José Martí cobra cada vez mayor importancia, no sólo para los latinoamericanos, sino también para los europeos.

La concepción y realización de este coloquio son el resultado de la feliz y fructífera cooperación entre los centros de estudios latinoamericanos de las universidades de Eichstätt y de Erlangen-Nürnberg. Agradecemos a la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* por el generoso e indispensable apoyo económico. Asimismo agradecemos especialmente a la señora Monika Frielinghaus su apoyo cordial, imperturbable e incansable dedicación para resolver todos los aspectos organizativos, así como a la señora stud. phil. Kavita Chadda, la señora Ulrike Metzger, M.A., la señora stud. phil. Stefanie Orban y al señor stud. phil. Jürgen Frickel. También queremos agradecer a la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado de Cuba

y al Centro de Estudios Martianos el habernos facilitado una parte del material iconográfico utilizado en este volumen.

Nuestro deseo era poder publicar el presente volumen con las ponencias actualizadas de nuestro coloquio antes del Centenario de José Martí en 1995. Esto ha sido posible gracias a la señora Monika Frielinghaus, al Dr. habil. Jochen Heymann, al Dr. Roland Spiller, al señor Gerhard Wawor, M.A., y, sobre todo, a la señora Angelika Bracht y, una vez más, a la señora Ulrike Metzger, M.A., quienes realizaron la imprescindible e ingrata tarea de preparar los manuscritos para la imprenta.

Eichstätt y Erlangen, agosto de 1994

Ottmar Ette

Titus Heydenreich

#### Indicación bibliográfica:

Los textos de Martí tratados en las ponencias se citan, en la medida de lo posible, según la edición de José Martí, *Obras completas*, 27 vols., La Habana, Editorial Nacional de Cuba 1963-1965; vol. 28: La Habana, Instituto Cubano del Libro 1973 [Facsimile de los 28 vols.: La Habana, Editorial de Ciencias Sociales 1975]. A esta edición corresponde la abreviatura "OC", seguida del número del volumen en números romanos y de la página en números arábigos.

## Imagen y poder — poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana

OTTMAR ETTÉ

### La fotografía, el progreso y la modernidad

Hace exactamente 112 años, el 2 de diciembre de 1881, en uno de sus textos publicados en la «Sección Constante» de *La Opinión Nacional* de Caracas, José Martí hablaba de los últimos adelantos en el terreno de la fotografía:

— Progreso inmenso fue el conseguir fijar las imágenes obtenidas en la cámara oscura, pero no es menos cierto que el hombre no se ha manifestado satisfecho con todos los adelantos realizados por la fotografía. Cerca de medio siglo hace que se está buscando con empeño el conseguir fijar también los colores, o sea obtener las imágenes con su coloración propia. Este gran invento, repetidas veces anunciado como conseguido, pero nunca realizado, parece al fin resuelto por un procedimiento ideado por M.M. Cros y Carpentier, quienes acaban de presentar a la Academia de Ciencias de París fotografías de una acuarela, en las que se notan exactamente reproducidos los detalles y colores del original (OC XXIII, p. 103.)<sup>1</sup>

Esta cita abre una descripción detallada de los procedimientos técnicos utilizados por el poeta e inventor francés Charles Cros, ofreciendo al lector latinoamericano una explicación minuciosa de lo que luego fue denominado como técnica aditiva en la producción de imágenes fotográficas coloreadas. La colaboración fue enviada al gran periódico venezolano desde Nueva York donde Martí, después de salir de Venezuela el 28 de julio de 1881, se había establecido ya definitivamente, hasta su salida para

---

<sup>1</sup> Las siglas OC, seguidas por la indicación del tomo y de la página correspondientes, remiten siempre a José Martí: *Obras Completas*, 27 tomos, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales 1975; las citas seguidas por las siglas OCEC se refieren a José Martí: *Obras Completas. Edición crítica*, 2 tomos publicados, La Habana: Centro de Estudios Martianos y Casa de las Américas 1983-1985.

su isla natal en 1895, donde ocurriera su muerte en combate el 19 de mayo de este mismo año. Desde su mirador privilegiado en Nueva York, ciudad que como ninguna otra le proporcionaba a la vez los medios de información más adelantados de la época y la experiencia vital de una modernización pujante y eufórica tanto a nivel económico como a nivel social, el exilado cubano había empezado a mandar, desde agosto de 1881, sus colaboraciones a *La Opinión Nacional*. Poniendo un término precario a sus peregrinaciones por varios países latinoamericanos, Martí transformó su exterritorialidad (en relación con Cuba) en elemento catalizador para la elaboración de sus concepciones políticas, sociales y, no por último, culturales. Aprovechando las redes transatlánticas de información y comunicación de que disponía la gran ciudad del Norte, el escritor cubano estableció a su vez una red de comunicaciones que, durante un decenio, contribuyó a que sus artículos publicados por los periódicos latinoamericanos más importantes de la época, tuviesen un creciente impacto sobre la visión que se tenía en América Latina, no solamente de los Estados Unidos, sino también de Europa.

El proyecto político-cultural de José Martí buscaba integrar, de forma igualitaria, a los países latinoamericanos en un mundo caracterizado por fuertes asimetrías entre las potencias hegemónicas y los pueblos que quedaban marginalizados con respecto a las transformaciones modernizadoras en la segunda mitad del siglo XIX. Para superar estas asimetrías, Martí buscaba integrar, en un primer momento, a América Latina en el sistema de informaciones entre y sobre los países hegemónicos a fin de que los latinoamericanos, en un segundo momento, tuviesen la posibilidad de desarrollar una posición propia y adecuada con respecto a sus condiciones histórico-culturales. El proyecto modernizador de Martí, en este aspecto, se proponía completar el flujo dominante de informaciones, o sea de Europa a América, mediante una red de informaciones inter-americana, es decir, entre los países latinoamericanos y el poderoso vecino norteamericano. Dentro de la creciente internacionalización de la cultura, Martí quería asignar a América Latina un lugar específico que debía tener en cuenta los intereses y las necesidades del área que él llamaba «nuestra América».

No voy a insistir aquí ni sobre el carácter *utópico* — en el sentido muy positivo de una «utopía concreta» (Bloch) — de las concepciones martianas ni sobre los efectos de lo que podría concebirse, con Julio Ramos, como «desencuentros de la modernidad en América Latina».<sup>2</sup>

<sup>2</sup> cf. Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica 1989.

Pero sí quisiera subrayar el hecho de que las noticias y reflexiones que el escritor cubano dedicó a la fotografía, particularmente frecuentes en la primera mitad de los años ochenta, se inscribieron en un proyecto cultural en el cual se reunían de forma dialéctica sus concepciones estéticas — su *modernismo* — con sus juicios sobre *modernización* socioeconómica y su conciencia de *vivir la modernidad*, es decir una época que el cubano caracterizó, en muchas ocasiones, como un período de transición,<sup>3</sup> una "época de elaboración y transformación espléndidas", según la fórmula ya canónica que utilizó, en 1882, en su famoso prólogo al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde (OC VII, p. 224).

En este sentido — y la palabra "Progreso" que sirve de introducción al pasaje citado da bien el tono del párrafo entero —, la frase que termina la descripción técnica del invento recién presentado en París se vuelve ya, implícitamente, hacia nuevos adelantos en el terreno de la fotografía:

Será verdaderamente mágico conseguir fotografías en que a la exacta copia de la naturaleza en cuanto a las líneas se consiga unir la viveza y animación del colorido (OC XXIII, p. 104).

De hecho, la "viveza y animación" de las imágenes producidas ya no por la coloración sino por la «reproducción» de los movimientos atraerá, pocas semanas después, su atención (y la de sus lectores latinoamericanos) sobre la fotografía experimental de Eadward Muybridge, quien desde 1878, y con la ayuda económica del millonario y fundador de la universidad Leland Stanford, había intentado fijar, con una serie de cámaras fotográficas dispuestas de forma linear, los movimientos de animales o de hombres.<sup>4</sup> En esta correspondencia a *La Opinión Nacional*, publicada el 18 de enero de 1882, el cubano celebra las "victorias extraordinarias" (OC XXIII, p. 158) alcanzadas por la fotografía. Destaca el hecho de que "el descubrimiento de Muybridge" (ibid.) en California, anterior sólo en cuatro años a la correspondencia martiana, había sido perfeccionado, entretanto, por varios fotógrafos europeos. Los procesos técnicos de la fotografía, tanto en el terreno del colorido como en el que dará lugar al desarrollo cinematográfico, no sólo permiten al lector latinoamericano seguir paso a paso el

<sup>3</sup> Para una visión más generalizada de esta problemática, remito a mi artículo "Asymmetrie der Beziehungen. Zehn Thesen zum Dialog der Literaturen Lateinamerikas und Europas", en: Birigt Scharlau (ed.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Narr 1994 [en prensa].

<sup>4</sup> cf. los comentarios de Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose 1986, p. 178 ss.

ritmo de los nuevos inventos; las *instantáneas* martianas subrayan, al mismo tiempo, la importancia de las informaciones transatlánticas que aceleran el ritmo de los adelantos y descubrimientos logrados por la ciencia.

No debe sorprendernos que Martí, en estas breves noticias, no haya insistido sobre la dimensión propiamente artística de los nuevos inventos. Lo que le interesa aquí es, sobre todo, la documentación de los logros científicos y no las cuestiones estéticas que van a surgir con lo que Walter Benjamin llamará más tarde la reproductibilidad técnica de la obra de arte.<sup>5</sup> Sin embargo, también para el poeta cubano la fotografía ya había alcanzado, en sus mejores representantes, el nivel de un arte, con sus propias leyes estéticas y un carácter definido. No en vano llamó, en otra colaboración a *La Opinión Nacional*, publicada el 14 de diciembre de 1881, al más conocido fotógrafo de la época "el gran Nadar" (OC XXIII, p. 115).

En la segunda mitad del siglo XIX, ya se había establecido la actividad fotográfica como una forma de expresión artística, gracias a los resultados logrados precisamente por Nadar, Disderi y Carjat. El mismo Nadar había exigido para el campo del retrato fotográfico la equiparación — hacia tiempo necesaria — del fotógrafo con el pintor, puesto que ambos estarían en condiciones de reproducir "le sentiment intime et artistique" de sus modelos.<sup>6</sup> El interés — y hasta la fascinación — de Martí por esta nueva expresión artística, en muchos sentidos la más *moderna* de su tiempo y la que luego dará lugar a la gran eclosión de otro arte que llegará a las masas, la proyección cinematográfica, queda patente en muchos escritos martianos de los años ochenta. Dentro de los límites de este ensayo, no cabe analizar las relaciones existentes entre el proyecto político-cultural de Martí, las concepciones literarias de los modernistas y las implicaciones estéticas de un arte democratizado (pero no democrático todavía).<sup>7</sup> Es

<sup>5</sup> Walter Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", [Erste und zweite Fassung], en (id.): *Gesammelte Schriften*. Tomo I, 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1980, pp. 431-508. Con frecuencia ha sido discutido ya el hecho de que los movimientos del caballo fijados por Muybridge — una serie de fotografías que Martí menciona en su nota — cambiaron radicalmente la representación de los movimientos animales en la pintura desde los años ochenta.

<sup>6</sup> Nadar: "Les histoires du mois", en: *Musée français-anglais*, 22, octubre 1856, p. 7; cita tomada de Enrico Straub: "Der Porträtist Félix Nadar", en: *Lendemains* (Köln) 23, 1981, p. 62.

<sup>7</sup> Me refiero a la diferencia introducida por Angel Rama en *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Angel Rama 1985, cap. 2.

necesario destacar, sin embargo, que el interés del revolucionario cubano es bastante anterior a los años ochenta y a los textos aquí citados que dan fe de la atracción que la cámara oscura y sus procedimientos técnicos ejercían sobre él. Desde antes de su primera deportación a España, el joven cubano demostraba ya una gran afición por este medio artístico.

Teniendo en cuenta esta afición y los conocimientos de Martí acerca del nuevo arte, el interés del presente estudio es triple. Por un lado, y de forma más bien general, quisiera dirigir la atención sobre el hecho de que hasta hoy en día, e incluso en los trabajos dedicados a lo que John M. Kirk, en un análisis basado sobre un vasto material empírico, ha caracterizado como "image-building process",<sup>8</sup> no se ha tomado en cuenta la importancia de la *figura* de Martí, su caracterización y «escenificación» en fotografías, carteles u otros medios visuales.<sup>9</sup> Me parece evidente que sobre todo su representación fotográfica ha ejercido (y sigue ejerciendo) una gran influencia en la historia de la recepción de la obra martiana. Dentro de este contexto podría situarse el interés por la canonización de determinadas fotografías, por un «trabajo» específico sobre estas fotos, e incluso por las márgenes de la iconografía martiana, es decir, la desaparición (temporal o total) de determinadas representaciones fotográficas.

Por otro lado, me parece importante analizar la estructuración semántica interna que caracteriza las fotografías que hoy en día poseemos del prócer cubano. Estos retratos no son ventanas que se abren hacia «la realidad» sino creaciones complejas que, a lo largo de la vida de Martí, demuestran una intencionalidad cada vez más pronunciada. En su biografía tan enérgica como ambivalente de José Martí, el ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada se ocupó detenidamente de las fotografías del revolucionario.<sup>10</sup> Desafortunadamente, tanto éstas como la letra de Martí sólo le sirvieron de testimonios caracterológicos, pues entendía las fotografías como retratos de su personalidad y no como representaciones deliberadas e intencionadas. Esto le indujo a ciertas apreciaciones equivo-

---

<sup>8</sup> John M. Kirk: "From «Inadaptado sublime» to «Líder revolucionario»: some further thoughts on the presentation of José Martí", en: *Latin American Research Review* (Albuquerque) XV, 3, 1980, pp. 127-147.

<sup>9</sup> En mi *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario. Una historia de su recepción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México 1994, he tratado de incluir el material visual en la interpretación de la imagen martiana tanto en Cuba como fuera de ella. La temática iconográfica, sin embargo, está lejos de ser agotada.

<sup>10</sup> Ezequiel Martínez Estrada: *Martí revolucionario*, Primer Tomo, La Habana, Casa de las Américas 1967, pp. 426-443 («Retratos»).

cadás que además reforzó al identificarse con el revolucionario cubano. Si sus observaciones constituyen un valioso testimonio de un «lector» apasionado de las fotografías martianas, poco pueden aportar a un análisis semiótico de la iconografía del prócer cubano. Para tal análisis, conviene tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XIX — época quizá de máximo esplendor del retrato fotográfico —, captar la imagen fotográfica era un acto más intenso y aún no tan automatizado como lo es hoy día a causa de la avalancha de imágenes.<sup>11</sup> Esa intensidad obedecía sin duda a que el retratado tenía mayor conciencia de la autorrepresentación, inducida por las condiciones técnicas que obligaban a observar un mayor período de preparación y un tiempo de iluminación más largo, de tal manera que las fotos «instantáneas» se hacían prácticamente imposibles. Así, el retratado no revelaba su rostro cotidiano, sino aquel de una persona *fotografiada*. Por tal razón, una pose que ha sido adoptada en forma consciente, es susceptible de ser «leída» como un acto intencionado de interpretación o autointerpretación.

Finalmente, quisiera destacar la importancia de las relaciones intermedias que existen entre las fotografías martianas (es decir, los textos icónicos) y determinados textos escriturales, limitándome aquí a una serie de relaciones intratextuales y/o paratextuales, estas últimas entendidas en el sentido amplio definido por Genette.<sup>12</sup> Es en este aspecto que, de cierta forma, considero la producción textual («Martí escritor»), actancial («Martí revolucionario») e icónica («Martí como retrato») como una unidad precaria pero evidente, que quisiera abordar una temática que, a mi manera de ver, merecería bien un estudio monográfico mucho más vasto. Para Martí, los cambios políticos, sociales y culturales anhelados partían siempre de los cambios logrados por y en el individuo, sin que esto, como se sabe, lo hubiera llevado a dejar de lado la importancia de procesos colectivos. De ahí la relevancia de la imagen misma del que, muchos años antes de su muerte, fue llamado públicamente «Maestro» y «Apóstol».<sup>13</sup> La figura (pública) de Martí — y sobre todo lo que no era efímero en ella, es decir, lo que quedaría de él después de su muerte — era más que una figura de la vida pública: debía constituir un modelo o, mejor todavía,

<sup>11</sup> cf. al respecto la introducción de Robert Sobieszek en: *One mind's eye. The portraits and other photographs of Arnold Newman*, foreword by Beaumont Newhall, introduction by Robert Sobieszek, London 1974, pp. VI-IX.

<sup>12</sup> cf. Gérard Genette: *Seuils*, Paris, Seuil 1987, pp. 7-16.

<sup>13</sup> Para más detalles, ver el capítulo 2.2 de Ottmar Ette: *José Martí*, op. cit.

debía constituirse en modelo.<sup>14</sup> La obra de Martí no incluye sólo los textos escritos por el prócer cubano: por ende, considero las fotografías martianas como una parte integral de su obra.

### El presidiario, la pose y el poema

El viaje a través de la iconografía martiana que propongo está en función del triple interés del presente estudio. Los retratos de Martí que son anteriores a 1870 — desde el primer retrato del escolar que saca brillo a la medalla que tiene en la solapa, premio de inglés ganado en el colegio «San Anacleto» de La Habana, hasta el retrato de Martí con su amigo de siempre, Fermín Valdés Domínguez — no presentan mayor interés para el enfoque de nuestro estudio. Son fotografías más bien convencionales que, si bien poseen un valor biográfico y documental, parecen no corresponder todavía a una intención bien definida del retratado. Esto cambia, y de forma radical, con el retrato de 1870, tomado en el Presidio de La Habana (fig. 1). Muestra al joven Martí en traje de presidiario, con la cabeza rapada, un sombrero en la mano y un grillete enorme sujeto al pie que destaca bien su condición de prisionero. Es muy probable — como sugiere Martínez Estrada — que Martí, después de pedir el permiso para dejarse retratar, haya hecho venir al fotógrafo para que lo retratara en el Presidio. Ignoramos si en aquel sitio infernal existía un lugar especial para tomar fotografías. Sea como fuese, el hecho es que el presidiario Martí apoya su brazo izquierdo sobre una columna dórica, requisito convencional pero quizá demasiado voluminoso como para traerlo del *atelier* del fotógrafo sólo para este retrato. En medio de la prisión, en medio de un espacio al que lo había condenado la administración española en Cuba, el joven Martí se nos presenta pues en una pose cuya convencionalidad se vuelve emocionante y llamativa por la tensión existente entre las convenciones iconográficas de una sociedad que acababa de sentenciar a seis años de presidio político a un joven rebelde que apenas había cumplido 16 años.

La fotografía que ese joven dedicó a su madre lleva dos inscripciones.

<sup>14</sup> Ese aspecto ya fue mencionado por Yuri Guirin: "Martí supo hacerlo: él creó la imagen del ideal histórico con su propia personalidad, su propio comportamiento, al modelar una personalidad ideal en la persona real." Yuri Guirin: "La idiosincrasia de la literatura hispanoamericana y la individualidad creadora de José Martí", en: *América Latina* (Moscú) 12, octubre 1982, p. 109.

Debajo de la foto, se leía: "*I Brigada.— 113*",<sup>15</sup> especificando así la brigada y el número que se le había dado al presidiario. El dorso lleva un poema que Martí dedicó, junto con la fotografía, a la madre:

Mírame, madre, y por tu amor no llores:  
Si esclavo de mi edad y mis doctrinas,  
Tu mártir corazón llené de espinas,  
Piensa que nacen entre espinas flores.<sup>16</sup>

Estos versos, «circunstanciales» si se quiere, aparecen, además, fechados en el "Presidio, 28 de agosto de 1870".

La evidente dimensión sacralizadora de esta dedicatoria pone el énfasis en el dato biográfico (la juventud del hijo) y en el fundamento intelectual (las doctrinas del presidiario) para consolar a la madre amada. Establece una reciprocidad íntima entre el "mártir corazón" de la madre y el hijo cuya fotografía evoca bien su propia condición de víctima y mártir — una reciprocidad de la que queda excluida el padre del presidiario. La vecindad fonética entre la palabra «mártir» y el propio apellido del autor del poema evoca, además, unos ecos que aumentan aun más la emoción biográfica del poema. El epíteto «mártir», aplicado a la madre del presidiario, refleja al propio Martí, a quien se llamará, ya poco después de su muerte, también «Mártir».<sup>17</sup> Entre la fotografía, el poema y el personaje real, ninguna ruptura: la identificación parece completa.<sup>18</sup>

Martí mandó una copia de la misma fotografía a Fermín Valdés Domínguez, condenado junto con su joven amigo y preso en La Cabaña.

<sup>15</sup> Citado por Gonzalo de Quesada y Miranda: *Iconografía martiana*, La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado y Editorial Letras Cubanas 1985, p. 16.

<sup>16</sup> José Martí: "I Brigada-113", en (id.): *Poesía completa. Edición crítica*, tomo II, La Habana: Centro de Estudios Martianos y Editorial Letras Cubanas 1985, p. 15. La versión del poema citado en la *Iconografía* de Quesada y Miranda incluye una firma ("J. MARTI") que no aparece en la edición crítica.

<sup>17</sup> Remito nuevamente al capítulo 2.2 de mi libro *José Martí*, op. cit.

<sup>18</sup> La unión entre texto escritural e icónico se encuentra ya en la primera fotografía con dedicatoria que se conoce (del 12 de junio de 1869). Mencionemos aquí los dos últimos versos de la dedicatoria a la hija del querido maestro de Martí, Rafael María de Mendive: "Como un testigo a su virtud le envío / Mi pobre canto y el retrato mío." José Martí: "A Paulina", en (id.): *Poesía completa. Edición crítica*, tomo II, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial Letras Cubanas 1985, p. 11. Curiosamente, este retrato de Martí se le parece poco. La dedicatoria, sin embargo, lo identifica. Aquí, la representación fotográfica, se subordina al texto escritural identificador.

Fecha en el mismo lugar y el mismo día, la dedicatoria constaba también de cuatro versos:

Hermano de dolor, — no mires nunca  
 En mí al esclavo que cobarde llora; —  
 Ve la imagen robusta de mi alma  
 Y la página bella de mi historia.<sup>19</sup>

De cierta manera, las dos dedicatorias se esclarecen mutuamente, negando la segunda precisamente la condición de "esclavo" que subrayaba la dedicatoria a la madre. La variación de una serie de elementos lexicales compartidos ("mirar", "llorar", "esclavo") en los primeros dos versos desemboca en la afirmación de la plena responsabilidad ante la propia historia.<sup>20</sup> La fotografía, así, se une con la acción y los versos, los textos escritural, actancial e icónico, formando así una unidad al parecer indisoluble. Además, la emocionalidad biográfica se inserta en un contexto más vasto, integrando el momento actual y transitorio en la perspectiva existencial de una vida entera.<sup>21</sup> Esta proyección, sin embargo, es la clave de la dimensión ficcional que se introduce, de forma subversiva, en el documento de una acción y de una pasión «reales». Cuestiona la unidad identificadora entre los tres tipos de texto mencionados por el lado del texto escritural: el momento transitorio es trascendido hacia una historia, es decir, una construcción intencionada y proyectada sobre los «hechos».

Así, y esta vez por el lado icónico, es reactivado un elemento disturbador: la pose. La tensión irritadora que crea esta convención iconográfica introduce, de forma paralela al texto escritural, un elemento deliberado que subvierte, de forma no intencionada por Martí, la espontaneidad y autenticidad de la fotografía, sin destruirlas por completo. Pero aun así,

<sup>19</sup> José Martí: [A Fermín Valdés Domínguez], en (id.): *Poesía completa. Edición crítica*, op. cit., p. 15; en la *Iconografía martiana*, el poema aparece también firmado por "J. MARTÍ".

<sup>20</sup> Es posible que el último verso de la dedicatoria sea también una alusión a la anécdota (¿o leyenda?) según la cual Martí, acusado junto con su amigo Fermín, se echara toda la culpa a sí mismo.

<sup>21</sup> Esta unidad no existía todavía en la primera fotografía que Martí, desde el Presidio, dedicó a su amigo. Se trata de una fotografía que, con toda probabilidad, fue tomada antes de los acontecimientos que llevaron al joven cubano al presidio y al destierro. Así, la dramática unidad que aparece en la dedicatoria (fecha el 9 de junio de 1870 en el Presidio) aparece sólo como deseo pero no se alcanza. Tal vez fue esa situación la que llevó a Martí a dejarse retratar en la prisión.

la fotografía *revela* la ruptura que separa al artefacto de la existencia, descubre su carácter de *re-presentación*. La pose es el elemento que destruye la ilusión del espectador de asistir a un fragmento de la realidad; contagia hasta el grillete con sus eslabones gigantescos, introduciendo en general lo que bien podríamos llamar no sólo la dramaticidad sino también la «teatralidad» de este retrato. De ahí los cambios que ha sufrido esta foto de 1870 a lo largo del proceso de la iconografía martiana. Algunas veces, sencillamente, la columna desaparece, quedando el brazo izquierdo de Martí en el aire (fig. 1a). Esta posición algo absurda fue remediada iconográficamente por la creación de un nuevo contexto que ubica al joven presidiario en el lugar mismo de sus torturas, las Canteras de San Lázaro (fig. 1b)<sup>22</sup> que con tanta maestría evoca en *El presidio político en Cuba*, publicado en el destierro madrileño en 1871.

En aquella obra, fundamental para una comprensión profunda no solamente del joven Martí sino de las bases éticas y psicológicas de su discurso político y poético, el desterrado cubano ahonda la temática esbozada ya en las dos dedicatorias conocidas de su foto de presidiario. En las últimas páginas de *El presidio*, abundan las referencias a los mártires en las Canteras — "Verdad que el martirio es algo de Dios." (OCEC I, p. 86) —, pero es la invocación a la madre (y a todas las madres de los mártires) que abre la última parte del texto, el capítulo XII:

¡Y tantos han muerto!

¡Y tantos hijos van en las sombras de la noche a llorar en las canteras sobre la piedra bajo la que presumen que descansa el espíritu de sus padres!

¡Y tantas madres han perdido la razón!

¡Madre, madre! ¡Y cómo te siento vivir en mi alma! ¡Cómo me inspira tu recuerdo! ¡Cómo quema mis mejillas la lágrima armaguísima de tu memoria!

¡Madre! ¡Madre! ¡Tantas lloran como tú lloraste! ¡Tantas pierden el brillo de sus ojos como tú lo perdiste!

¡Madre! ¡Madre! (OCEC I, p. 85)

A la invocación de la madre responde, como un eco lejano de la dedicatoria, un "Mirad, mirad" siete veces repetido. Estas exclamaciones ya no se

<sup>22</sup> Existen al menos dos versiones de la reubicación de Martí en las canteras del Presidio; cf. Kurt Schnelle: *José Martí. Apostel des freien Amerika*, Leipzig - Jena - Berlin, Urania-Verlag 1981, p. 39; y Guillermo de Zéndegui: *Ambito de Martí*, La Habana, Publicaciones de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí 1954, p. 42.

dirigen a la madre sino a los españoles que en el texto parecen empapados de sangre por los crímenes cometidos en su colonia cubana.<sup>23</sup> El imperativo ("Mírame, madre") que anhelaba convertir, dentro de un contexto sacralizado, a la lectora del poema y de la fotografía en testigo ocular de un destino, de una historia individuales se convierte ahora ("Mirad, mirad") en un grito amargo lanzado a un pueblo entero que se niega a respetar la libertad de otro. La presencia de los mismos elementos lexicales que, en *El presidio*, operan en un terreno más vasto pero que contienen la misma carga semántica en cuanto a su dimensión autobiográfica establecen una relación intratextual muy directa entre la fotografía, sus dedicatorias y la obra publicada en el destierro. De ahí la tentación de reubicar a Martí en las Canteras de San Lázaro, de camuflar la pose, de identificar lo textual con lo existencial. Al mismo tiempo, la *decontextualización* y consiguiente *recontextualización* del presidiario crea un marco distinto dentro del cual se reubicará la imagen de Martí. La pose camuflada pone en tela de juicio el problema del *marco*. Con la fotografía de Martí en traje de presidiario, nace no solamente una línea o «serie» fundamental dentro de su iconografía; surge también un problema básico en la comprensión llena de su texto icónico: el problema del marco.

### La familia, los hermanos y los hijos

En una iconografía, las lagunas o vacíos pueden ser tan importantes como las fotos existentes. Este es el caso del cubano. No poseemos ninguna foto de Martí con su madre o su padre. Ninguna con sus hermanas. Ninguna con la mujer con la que se casó a finales de 1877, Carmen Zayas Bazán, ninguna que lo presente junto con la mujer en cuya casa vivió durante muchos años de su vida en Nueva York, Carmen Miyares. Una parte importante de su vida, y sobre todo la zona del amor en sus múltiples formas, parece haber quedado cerrada al objetivo de la cámara oscura. Sin embargo, deben haber existido al menos algunas fotografías del joven matrimonio que no podía prever la posterior frustración conyugal. Es muy probable que tanto los vacíos como los documentos iconográficos que tenemos a nuestro alcance hoy en día responden a las mismas intenciones.

---

<sup>23</sup> Estas exclamaciones implican una amenaza que la guerra en Cuba, la guerra que había empezado en 1868 y que luego se conocerá como la Guerra de los Diez Años, concretiza: "y las lágrimas de los mártires suben en vapores hasta el cielo, y se condensan; y si no la detenéis, el cielo se desplomará sobre vosotros." (OCEC I, p. 87)

En este sentido, ¿no podría ser Martí, convertido más tarde en figura pública y en el motor de la guerra anticolonial, el primero de sus censores?

En su análisis de los *Versos sencillos*, Angel Rama, poco sospechoso del deseo de querer escribir una biografía de los amores y escándalos en la vida del Héroe Nacional de Cuba, confiesa, algo resignado: "Poco sabemos de esta zona íntima de la vida del poeta"; y, con mucha razón, añade: "La sacralización del héroe Martí puede explicar la escasez de lecturas psicoanalíticas de su obra".<sup>24</sup> Esta explicación puede extenderse casi a la totalidad de la iconografía martiana: la imagen del Maestro, del Apóstol, del Mártir, del Héroe no podía dejar mucho espacio a los documentos de la vida familiar e íntima.

Sin embargo, existen dos excepciones a la eliminación de la familia. A primera vista, la primera de estas excepciones puede parecer simplemente metafórica. Se trata de las fotografías en las que, a partir de 1869, José Martí aparece junto a Fermín Valdés Domínguez. Las dedicatorias de Martí transforman esta amistad viril en verdadera hermandad: si una dedicatoria martiana del 12 de junio de 1869 habla de Fermín como de "El amigo mejor, el buen hermano",<sup>25</sup> la ya citada dedicatoria de la foto del presidiario empieza precisamente llamándolo "Hermano de dolor".<sup>26</sup> Para Martí, la familia no se limita a los lazos de sangre; en ella se acoge también al buen amigo que comparte los ideales y los dolores.

Por otra parte, no es en vano que en muchos textos martianos, la amistad viril reviste la misma importancia que el amor (conyugal, físico o más bien «carnal»), relación que a lo largo de la vida de Martí se inclinará aun más en favor del «amigo». Ya en 1874, en la primera versión de su obra teatral *Adúltera*, los nombres de los personajes indican ya la valoración (ética) de las relaciones humanas; entre los cuatro *dramatis personae*, el marido se llama Grössermann, el amigo Güttermann, el amante Pössermann, y la mujer, significativamente, Fleisch (cf. OCEC I, p. 132).<sup>27</sup> Y en uno de los «Boletines» que Martí, bajo el seudónimo de «Orestes» — seudónimo que implica el modelo antiguo de la amistad viril

<sup>24</sup> Angel Rama: "Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de «Versos sencillos»)", en: *Revista iberoamericana* (Pittsburgh) XLVI, 112-113, julio-diciembre 1980, p. 384.

<sup>25</sup> Gonzalo de Quesada y Miranda: *Iconografía martiana*, op. cit., p. 10.

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 16.

<sup>27</sup> En la segunda versión (incompleta) de *Adúltera*, se llamarán Grosman, Freund, Pesen y — única constancia en los nombres de sus personajes — Fleisch.

perfecta entre Orestes y Píldes<sup>28</sup> —, el joven cubano escribe:

La amistad es tan hermosa como el amor: es el amor mismo, desprovisto de las encantadoras volubilidades de la mujer. (OCEC II, p. 171)

La segunda excepción a la ausencia iconográfica de la familia la constituyen las fotografías que presentan a Martí con su hijo y con la que solía llamar «mi hijita». La primera foto de esta serie fue tomada en La Habana y muestra al joven padre junto a su hijito José Francisco. Es quizá la foto más «íntima»<sup>29</sup> de Martí quien, con una expresión relajada, tiene a su hijo jugando sobre sus rodillas (fig. 2). Después de la zincografía tomada, según Gonzalo de Quesada y Miranda, "probablemente en Nueva York",<sup>30</sup> en 1880 (fig. 3), la tercera y última fotografía en la que padre e hijo aparecen juntos es la que, ya en tiempos de crisis matrimonial, parece haber sido realizada en 1885, nuevamente en Nueva York (fig. 4). Es la más convencional — e incluso «oficial» — de las tres, en la que padre e hijo, de pie, aparecen, por los hábiles retoques del fotógrafo que sigue las convenciones de la época, como fuera de contexto. El hijo, entonces, ya se había convertido en una figura literaria. A él, Martí no le había dedicado una fotografía sino un poemario: *Ismaelillo*, fruto de un exilio político y emocional, publicado en 1882 en Nueva York (aunque sus primeras poesías parecen remontar a la época inmediata a la salida del cubano a Caracas), que empieza con esta dedicatoria:

---

<sup>28</sup> Para un estudio más detenido de las significaciones muy complejas de este seudónimo, cf. Ottmar Ette: "Apuntes para una orestiada americana. José Martí y el diálogo intercultural entre Europa y América Latina", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima) XI, 24, 2º semestre 1986, pp. 137-146.

<sup>29</sup> Posiblemente es la razón por la cual esta fotografía ha sido utilizada varias veces en un marco diferente. Así, por ejemplo, esta imagen de Martí aparece en la primera página del número especial que la revista *Martí*, publicada en el exilio, dedicaba a Martí (II, 8, invierno de 1985). La intención de dar una nueva imagen de Martí puede haber llevado al equipo de la revista a *decontextualizar* a la fotografía. La fotografía no sólo se reproduce al revés sino que ha sido «trabajada» considerablemente: Por la magia de unos retoques efectivos, el hijo ha desaparecido, presentando a un Martí ya fuera del marco original de la fotografía (fig. 2a). Volveré más tarde sobre el problema del marco en la iconografía martiana.

<sup>30</sup> Gonzalo de Quesada y Miranda: *Iconografía martiana*, op. cit., p. 32.

Hijo:

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 ti.

Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, díles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte. Esos riachuelos han pasado por mi corazón.

¡Lleguen al tuyo!<sup>31</sup>

Las metáforas ópticas, visuales evocan una imagen — o más bien una serie de imágenes — del hijo; y el texto deja la misma impresión de una de las dedicatorias martianas escritas al dorso de una de sus fotografías. Insistiendo sobre lo que "han visto mis ojos", Martí destaca, por un lado, la dimensión autobiográfica de su libro para darle, por otro lado, una conotación sacralizadora que establece un vínculo directo entre los corazones de padre e hijo. Los evidentes paralelismos con la dedicatoria del presidiario a la madre no deben hacernos olvidar el hecho de que se trata simultáneamente de una poética inmanente. Si los versos que abren el primer poema de *Ismaelillo* — "Para un príncipe enano / Se hace esta fiesta".<sup>32</sup> — sugieren una lectura autobiográfica, la dimensión poetológica de la palabra «hijo», poco después, se hace evidente con la complejidad simbólica que el poeta va a desarrollar a partir de estos dos versos: "Él para mí es corona, / Almohada, espuela".<sup>33</sup>

La poética martiana, desarrollada de forma magistral también en el poema «Musa traviesa», desemboca en una paradoja que, dentro del contexto de un orientalismo de sello muy personal, anunciado ya desde el mismo título de la obra, desvía o invierte las metáforas y relaciones convencionales ligadas a la imagen del hijo: "¡Hijo soy de mi hijo! / ¡Él me rehace!".<sup>34</sup> No puedo detenerme aquí en el problema de la *autoridad* entre padre e hijo, evocada en estos versos y que implica, en su dimensión poetológica, el cuestionamiento de la *autoridad* del poeta sobre y para el libro. Lo que sí quisiera subrayar es el hecho de que la «lectura» de las

<sup>31</sup> José Martí: *Poesía completa. Edición crítica*, op. cit., tomo I, p. 17.

<sup>32</sup> *ibid.*, p. 19.

<sup>33</sup> *ibid.*; cf. Gene M. Hammit: "Función y símbolo del hijo en el «Ismaelillo» de Martí", en: *Revista iberoamericana* (Pittsburgh) XXXI, 59, 1965, pp. 71-81.

<sup>34</sup> *ibid.*, p. 28.

fotografías que propongo en el presente ensayo no llevará a una reducción biográfica la rica simbología de la obra martiana ni se limitará a establecer puntos de contacto entre un texto escrito y otro icónico.<sup>35</sup> Por el contrario, permitirá el acceso a una dimensión olvidada de esta obra: la complejidad y riqueza de las relaciones intermediales entre el texto escrito y el texto icónico.

Teniendo en cuenta estas relaciones intermediales, será posible apreciar y explicar la relativa frecuencia de los retratos con sus hijos en la iconografía martiana. A los tres retratos conocidos de Martí con su hijo José Francisco deben añadirse las dos fotografías que nos lo muestran con la niña que, de cierta forma, era hija suya, María Mantilla. Las dos fotografías fueron tomadas en la misma excursión a Bath Beach en Long Island, en 1890. La foto de padre e hija (fig. 5) repite, de cierta forma, el esquema del hijo convertido en escudo de su padre, la *estrella* de la mano abierta de Martí que mantiene a la muchacha subrayando esta posición de forma emocionante. La cercanía de los dos rostros, deliberadamente buscada en la zincografía de 1880, se repite con bastante «naturalidad» diez años más tarde. En la iconografía martiana, se repite por última vez el esquema de la intimidad entre el padre y sus hijos que en la segunda fotografía de Bath Beach ya no existe: el grupo de los familiares de María separa a la muchacha de Martí, cuya cabeza, sin embargo, aparece a la misma altura de la de María (fig. 6). El grupo de Bath Beach, la excursión «familiar», no sugiere la intimidad de la familia; más bien señala su ausencia, la ausencia de un hogar.

---

<sup>35</sup> En un estudio lúcido de *Ismaelillo*, Enrico Mario Santí mencionó la relación entre la zincografía de 1880 y el poemario, limitándose, dada la orientación de su análisis, a una dimensión más bien anecdótica: "El motivo central del libro, acaso inspirado en una zincografía de la época en que aparece Martí con su hijo al hombro, es que el niño actúa como el escudo del padre." Mario Enrico Santí: "«Ismaelillo», Martí y el Modernismo", en: *Revista iberoamericana* (Pittsburgh) 137, octubre-diciembre 1986, p. 822. Por supuesto, sería posible construir una relación mimética entre la zincografía mencionada y un símbolo utilizado en el texto recurriendo a uno de los dos manuscritos existentes de la dedicatoria de *Ismaelillo*, donde se lee: "Pasa en poesía, como en pintura. Se debe copiar del natural, y no hacer las figuras de memoria." (José Martí: *Poesía completa. Edición crítica*, op. cit., p. 48.) Pero tal lectura se olvidaría de la poética martiana que, también en estas líneas, supera, y de lejos, una pura relación mimética. El *ut pictura poesis* indica ya toda la complejidad poetológica de estas relaciones intermediales.