DOSSIER

Ángel Rama (1926-2026): literatura, crítica y utopía latinoamericana

VISIÓN, ESCISIÓN Y ESPECTRALIDAD EN EL MODERNISMO: DERIVAS DE ÁNGEL RAMA EN LA LECTURA DE JOSÉ MARTÍ

VISION, SPLIT SUBJECTIVITY, AND SPECTRALITY IN MODERNISMO: ÁNGEL RAMA'S READING OF JOSÉ MARTÍ

Ariela Schnirmajer
Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de San Martín
Universidad Nacional Arturo Jauretche

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), la Universidad de San Martín y la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Se especializa en la prensa periódica latinoamericana del siglo XIX y en el modernismo hispanoamericano. Publicó Ciudades, retazos ardientes (2017) *y ha editado y prologado textos sobre la crónica finisecular.*

Contacto: arielas@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7409-3201
DOI: 10.5281/zenodo.23602245

RESUMEN

Este artículo explora el alcance crítico del trabajo de Ángel Rama sobre la modernización poética latinoamericana como marco privilegiado para releer una zona de la obra de José Martí. A partir de la figura del poeta visionario y de su diálogo con el enunciado rimbaudiano de "Yo es otro", se propone que el descentramiento del sujeto no solo habilita una percepción ampliada, sino que configura una modalidad propia de la experiencia moderna en la que la poesía se constituye como forma de conocimiento. El análisis de una carta de José Martí, de algunas composiciones de Versos sencillos (1981) *y de la crónica modernista permite sostener que la escisión del sujeto poético no constituye un rasgo exclusivo de la vanguardia, y encuentra en el modernismo una formulación temprana. Asimismo, en diálogo con la noción de "espectralidad" desarrollada por Jacques Derrida, se plantea que el "otro", a través del cual el sujeto se constituye, no solo percibe, sino que retorna, asedia y lo desestabiliza. En este sentido, la lectura de Rama se revela como una herramienta fundamental para repensar las relaciones entre modernidad, subjetividad y estilo en América Latina.*

PALABRAS CLAVE

Modernismo

Poeta visionario

Espectralidad

Ángel Rama

José Martí

ABSTRACT

This article examines the critical scope of Ángel Rama's work on Latin American poetic modernization as a privileged framework for rereading a specific segment of José Martí's oeuvre. Drawing on the figure of the visionary poet and its dialogue with the Rimbaudian statement "I is another," it argues that the decentering of the subject not only enables an expanded perception but also configures a distinctive modality of modern experience, in which poetry operates as a form of knowledge. Through the analysis of a letter by José Martí, selected compositions from Versos sencillos (1981)*, and modernista chronicle writing, the article contends that the split of the poetic subject is not exclusive to the avant-garde, but rather finds an early formulation within modernismo. Furthermore, in dialogue with Jacques Derrida's notion of "spectrality", it suggests that the "other," through which the subject is constituted, not only perceives but also returns, haunts, and destabilizes it. In this sense, Rama's reading emerges as a key framework for rethinking the relations among modernity, subjectivity, and style in Latin America.*

KEYWORDS

Modernismo

Visionary poet

Spectrality

Ángel Rama

José Martí

Fecha de envío: 28/04/2026 **Fecha de aceptación: 27/06/2026**

En la obra crítica de Ángel Rama, el modernismo latinoamericano se configura como una respuesta compleja y situada en el proceso de modernización cultural impulsado por la expansión del capitalismo, la consolidación del mercado y las transformaciones en los circuitos de producción y circulación de la literatura hacia fines del siglo XIX. En ese marco, José Martí y Rubén Darío ocupan un lugar decisivo en esta configuración, en cuanto sus obras condensan y problematizan modos divergentes –muchas veces complementarios– de procesar la experiencia de la modernidad, a partir de reformular las relaciones entre literatura, política y subjetividad.

El crítico uruguayo ha analizado estas coordenadas en *Rubén Darío y el modernismo* (1970), a través de colocar como eje de sus indagaciones a la figura del nicaragüense y redefinir la función y relevancia de la crónica modernista.[1] En su semblanza del montevideano, Facundo Gómez recuerda que tres años antes de dicha publicación, durante su estancia de 1967 en La Habana, Rama afirmó que el valor de Rubén Darío reside en la creación de una nueva poética más que en sus posiciones políticas, lo que habilitó un desplazamiento desde una lectura mimética hacia el análisis de operaciones de apropiación, traducción y reescritura (Gómez, 2018: 306). De esta forma, Gómez reconoció en Rama una concepción de la literatura que rehúye a cualquier

[1] Recordemos que en el capítulo "Literatura pura" de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945), Pedro Henríquez Ureña reconoce la centralidad de la crónica en la práctica modernista, pero la subordina a un modelo que privilegia la poesía como espacio de innovación y "pureza" artística, y la relega a un género derivado del periodismo que sólo adquiere valor literario en casos excepcionales como el de Martí. En contraste, Ángel Rama, en "Los poetas modernistas en el mercado económico" (1967/1968), desplaza el eje hacia las condiciones socioeconómicas de producción y circulación, para mostrar que el modernismo se inscribe en la expansión del capitalismo y en la consolidación de la prensa como espacio privilegiado de escritura, donde la crónica funciona como laboratorio de procedimientos formales que luego inciden en la poesía, obturando la separación entre géneros. Beatriz Colombi (2020) retoma y reformula implícitamente la hipótesis de Rama al desplegar un análisis discursivo que evidencia cómo esos impulsos de renovación, vinculados al mercado, se materializan en una sintaxis fragmentaria y en procedimientos de montajes en un corpus de crónicas de Rubén Darío.

posición determinista. En este marco, el desplazamiento de la atención crítica desde Darío hacia Martí no implica un cambio de objeto, sino una profundización del problema de la modernización poética en el espacio latinoamericano. En particular, nos interesa observar cómo esta formulación de la modernidad literaria implica una redefinición de la subjetividad poética.

En diálogo con el crítico argentino, en este trabajo nos detenemos en otra operación crítica del escritor de *La ciudad letrada* (1984), centrada en la poética martiana y en sus derivas críticas en torno a la concepción y transformación del sujeto poético en la literatura latinoamericana. Nos referimos al artículo "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud" (1983), donde Ángel Rama desmarca a Martí de las lecturas que lo reducen a la figura de héroe nacional cubano o a la tradición hispánica al situarlo en el marco de un proceso de internacionalización cultural. Para ello, sostiene que, hacia fines del siglo XIX, los intelectuales latinoamericanos abandonan la mediación española –concebida como "acueducto" (1983a: 99) o "aduana" (1983a: 99) de la cultura europea– para acceder directamente a los circuitos internacionales. En ese contexto, Rama ve en Martí a una figura de apertura cultural que rechaza tanto el repliegue nacionalista como la dependencia peninsular.

El crítico sitúa la emergencia de la modernidad literaria en una zona de cruce entre dos tradiciones –la norteamericana y la francesa– que configuran una tensión productiva en torno a la redefinición del sujeto y la función de la poesía. Dentro de la modernización poética que reconstruye el uruguayo, la figura de José Martí permite pensar una inflexión decisiva hacia una concepción del sujeto que desborda la unidad romántica para plantearse en una percepción ampliada y tensa. Cuando Rama destaca que la poesía martiana se postula como una *forma de conocimiento* capaz de "reconocer la macroestructura del universo (1983a: 126)" y de captar "hechos seriales, de conjunto" (1983a: 108), está delineando una figura de poeta que ya no se limita a la expresión de una interioridad, sino que funciona como instancia visionaria capaz de integrar en una misma operación lo múltiple, lo disperso y lo contradictorio. Esta expansión de la consciencia, que encuentra uno de sus puntos de apoyo en la tradición norteamericana (Emerson, Whitman), se ve, sin embargo, radicalizada por la impronta francesa –y, en particular, rimbaudiana– en la medida en que introduce una experiencia de desarreglo de los sentidos y desplazamiento del yo. En este punto, la lectura de Rama permite interrogarnos acerca del momento en el que se configura esta escisión del sujeto.

"El tema del *poeta visionario* reclama, aún más que el eje interno americano (Whitman-Poe), el europeo-americano, porque la plena afirmación de esta perspectiva pertenece a Rimbaud y a Martí" (1983a: 116, el énfasis es propio), señala el investigador. Rama es consciente de la relación

disruptiva que propone y previene a sus lectores respecto de la vinculación de la poética martiana con la rimbaudiana: "A quienes tuvieron la imagen estereotipada y sacralizada de Martí podrá repugnar la aproximación con un 'poeta maldito', así se trate del fundador del arte moderno" (1983a: 116). En esta instancia, se incluye la carta que Arthur Rimbaud escribe a Paul Demeny desde Charleville el 15 de mayo de 1871, conocida posteriormente como "Lettre du voyant", para plantear una transformación del sujeto poético. El poeta es aquel que accede a una visión global, simultánea, no analítica de la realidad. Rama lee a Martí en esa clave: como un sujeto capaz de percibir la "macroestructura" del mundo y no meros fragmentos.

El pasaje del poeta como vidente al sujeto escindido se vuelve central: si la visión implica una ampliación perceptiva que tiende a totalizar la experiencia, esa misma operación produce una fisura en el sujeto que la sostiene. Ángel Rama muestra que la fórmula rimbaudiana "Je est un autre" no designa simplemente una alteración de la identidad, sino un desdoblamiento estructural: el yo deja de ser el lugar de la identidad plena para convertirse en el espacio donde irrumpen percepciones, imágenes y fuerzas que lo exceden. Para ver más –para captar simultáneamente planos heterogéneos de lo real– el sujeto debe dejar de coincidir consigo mismo.

Esta conceptualización del sujeto plantea un problema histórico que ha sido abordado por la crítica contemporánea. La lectura de Rama permite pensar algunas producciones del modernismo como el espacio en que la figura del poeta visionario se articula tensamente con una subjetividad descentrada, atravesada por flujos que desbordan la consciencia y la voluntad. En este orden de ideas, Hugo Friedrich expresa que nos situamos "en el umbral donde la poesía moderna empieza a dejarse sugerir por el caos del subconsciente" (1959: 93), con nuevos materiales que ya no pueden nutrirse de aquellos heredados. En relación con esta redefinición del sujeto y de la poesía, esta también va acompañada de la reflexión acerca del arte poético.

Ahora bien, en este trabajo nos detenemos en las derivas del trabajo de Ángel Rama sobre el poeta visionario, aunque creemos que estos aportes deben contextualizarse de acuerdo a las condiciones de producción del propio Martí en el ámbito de la lírica y de la prensa. Proponemos entonces leer los usos y las derivas que los planteos de Rama han tenido en la crítica literaria de la poesía y la crónica de José Martí. Desde esta perspectiva, nos concentramos en la singularización de la escisión del sujeto poético en el modernismo; operación que se articula en diversas formas de desdoblamiento.

A partir de estas consideraciones, es posible abordar la obra martiana para analizar las modulaciones concretas de esta escisión. La escritura del cubano pone en escena un sujeto atravesado por mediaciones espectrales, técnicas e históricas, lo que habilita pensar la modernidad latinoamericana

como un espacio de desestabilización específica de la subjetividad, anterior –y no asimilable– a las formulaciones de la vanguardia. Esta concepción del sujeto plantea un problema de orden histórico que ha sido abordado de manera divergente por la crítica. En esta instancia, repensamos la postura de Jorge Monteleone, quien en *El fantasma de un nombre* (2016) sostiene que la escisión del sujeto lírico es un fenómeno propio de la modernidad avanzada y, más específicamente, de la vanguardia, y no del modernismo.

Sin embargo, nuestra perspectiva –y creemos que los planteos de Carlos Battilana y Rodrigo Caresani (2019)– permiten revisar esta periodización**.** Proponemos que, en primer lugar, en la poesía martiana –ya en el fin de siglo– aparecen formas de desestabilización del sujeto que no pueden reducirse a una identidad plena. En este sentido, algunas composiciones martianas constituyen un espacio privilegiado para observar estas transformaciones. En segundo lugar, creemos que esas formas no son meramente anticipatorias de la vanguardia, sino que constituyen una lógica propia, vinculada a la modernidad latinoamericana y, en el caso de *Versos libres* –poemario inédito y publicado en forma póstuma en 1913–, a la experiencia del exilio. Luego, asociamos los desdoblamientos presentes en algunos de los poemas de *Versos sencillos* en el marco de la experiencia de la modernidad y de la proximidad de José Martí a su total involucramiento con la lucha independentista cubana a partir de 1891, fecha de publicación del poemario.

Carlos Battilana y Rodrigo Caresani (2019: 11–16) sitúan la escisión del sujeto poético en el marco de una transformación más amplia de la lírica moderna, caracterizada por la ruptura entre lengua poética y lengua corriente y por la emergencia de una nueva sensibilidad que exige también un nuevo lector. Los investigadores sostienen que *Versos libres* es el espacio donde esa ruptura se vuelve más visible. A través de la discontinuidad sintáctica, el ritmo entrecortado y la imaginería alucinada, en el poema "Domingo triste" se configura un sujeto desdoblado, atravesado por una experiencia fragmentaria de la modernidad ("ya no soy vivo: ni lo era") (Martí, 2004. t. 14: 243), en línea con la tradición del poeta vidente. Por el contrario, afirman que *Versos sencillos* se inscribe en un proyecto de comunicación más inmediata, orientado a un público amplio y sostenido en una poética de la "sinceridad" y la "llaneza", a través de la cual la sencillez formal busca producir una conexión afectiva directa con el lector.

Sin embargo, esta distribución puede ser matizada. Si bien Battilana y Caresani, (2019: 11-34) asocian la escisión a la experimentación de *Versos libres*, su propio análisis de la tensión entre ambos libros permite pensar que la fractura no se limita a un solo registro, sino que atraviesa la producción martiana bajo distintas modulaciones. Así, podemos formular que en *Ismaelillo*, poemario publicado en 1882, y en *Versos sencillos* también opera la escisión, aunque bajo formas específicas. En el segundo advertimos el

desdoblamiento del sujeto poético en algunas composiciones a través de la manifestación de la figura del espectro, que leeremos munidos de la categoría pergeñada por Jacques Derrida y debatida por Carlos Jáuregui para la literatura latinoamericana**.** Específicamente, en el poema XI, el paje-esqueleto funciona como una instancia que acompaña y observa al sujeto, revelando aquello que este no puede ver por sí mismo. Luego, en el poema XLV, los héroes de mármol retornan como espectros que interpelan al yo desde una deuda histórica. En ambos casos, el "otro" retorna, insiste y asedia, y configura una subjetividad atravesada por tensiones históricas.

De este modo, más que oponer opacidad y claridad, puede pensarse la obra poética de Martí como un campo de tensiones donde la escisión del sujeto adopta distintas formas según las operaciones retóricas y el horizonte de lectura que cada libro construye. Así, podemos advertir que la porosidad del análisis de Ángel Rama en torno al enunciado "Je est un autre" sobre la lírica martiana ha dado lugar a diversos usos y relecturas dentro de la crítica literaria latinoamericana.

Esta misma operación crítica se verifica también en la incorporación de la noción de "alucinaciones" para abordar las crónicas de José Martí. Como señalan Caresani y Battilana en su revisión de la lectura de Julio Ramos (1989) sobre "El puente de Brooklyn", se trata de una "alucinación" vinculada a la irrupción de una experiencia inédita, marcada por los asombrosos avances urbanos, el desarrollo de las máquinas y la revolución técnica de la vida norteamericana (2019: 17). A estos aportes, sumaremos la lectura efectuada por Susana Rotker (1992) sobre la misma crónica, quien se detiene en las imágenes martianas que acontecen más allá de lo ordinario y que hacen de la extrañeza uno de los rasgos centrales. En ellas se torna visible que la mirada martiana registra los costos humanos de la revolución técnica y las tensiones que dicha transformación impone sobre la experiencia social.

Usos y derivas de las alucinaciones en el periodismo

Como señalamos, la lógica de la visión y la escisión no se limita al ámbito de la lírica, sino que se desplaza hacia la escritura de la crónica. En este punto, los aportes de Julio Ramos resultan fundamentales. Respecto de la crónica "El puente de Brooklyn", el investigador señala que "Martí trabaja el ver como alucinación" (1989: 169); es decir, concibe una nueva mirada respecto de la crónica martiana. Ramos sostiene que en Martí el "ver" deja de ser una percepción transparente o realista y pasa a ser una experiencia intensificada, casi visionaria**,** que desborda lo empírico. La mirada se vuelve productora de imágenes: registra en forma mínima el objeto representado para luego inmediatamente reelaborarlo mediante la estilización de la palabra ordinaria. Por eso esta aparece ligada a lo alucinatorio: ver implica deformar, condensar y multiplicar lo visible. Para Ramos (1989), entonces, la alucinación no es un

desvío irracional sino una respuesta estética a la modernidad urbana**:** la escritura martiana transforma la crisis de la percepción en un principio de estilo. La mirada alucinada permite, al mismo tiempo, resistir la racionalidad técnica y captar dimensiones veladas y, en muchas oportunidades, amenazantes, por los discursos dominantes. El fragmento de "El puente de Brooklyn" es paradigmático en este sentido: la mirada parte de un referente empírico –la multitud que atraviesa el puente–, pero rápidamente lo desborda mediante una operación imaginativa. Donde el discurso referencial expresaría "puente", Martí introduce la figura de la "sierpe aérea" (Martí, 2011, t. 18: 32), y así desplaza el objeto hacia una imagen zoológica. El puente deja de ser una estructura técnica para convertirse en un cuerpo vivo, que condensa la experiencia moderna de la circulación. Otras metáforas referidas al reino animal (p. ej.: "pulpo", "mamut", "boas satisfechos", "hormiguero monstruoso", "serpiente", "araña") transforman la magnitud de la estructura en una construcción amenazante.

A partir de esa primera torsión figurativa, la visión se intensifica hasta devenir propiamente alucinada: la muchedumbre que "hormiguea(r)" (Martí, 2011, t.18: 32) sobre la sierpe aérea ya no se percibe como un conjunto de individuos sino como una totalidad que suscita otra imagen, la de una figura alegórica: "imagínase ver sentada en mitad del cielo […] a la Libertad" (Martí, 2011, t.18: 32). El pasaje muestra el funcionamiento que señala Ramos (1989): la mirada no registra, sino que encadena imágenes para pasar de lo real a lo simbólico mediante un proceso de condensación. La percepción se vuelve visionaria porque traduce la experiencia urbana en una multiplicación de imágenes dispares.

En consonancia con esta perspectiva, Susana Rotker profundiza esta línea de lectura. En 1992 publica *La invención de la crónica* donde retoma la crónica "El puente de Brooklyn" para coincidir con Ramos (1989) en el hecho de que las alucinaciones que atraviesan la entrega periodística no constituyen un mero desvío imaginativo, sino que emergen del choque entre el lenguaje referencial de la modernidad –ligado a la cuantificación y a la descripción objetiva– y el discurso visionario de Martí, basado en imágenes, analogías y transformaciones perceptivas. "Hay un choque entre discursos que no puede sino ser violento y terminar, al menos, en alucinaciones expresionistas" (1992: 183). Si la alucinación intensifica la percepción, esa misma operación abre el paso a otra figura: la del espectro, que no solo excede lo visible, sino que insiste desde un lugar incierto entre la presencia y la ausencia. En ese punto de tensión, el intento de dar cuenta de la experiencia mediante un registro racional resulta insuficiente, y el lenguaje entonces se ve forzado hacia formas de representación que desbordan sus propios límites.

Luego, en "Intérprete de dos mundos. Las crónicas de José Martí y la prensa norteamericana", (2003), Rotker profundiza en su lectura de la crónica como alucinación, al señalar:

> … el extremo de la alucinación llega cuando Martí describe el modo en que fueron construidas las bases del puente, la *Caisson* o caja de planchas de pino, con 'tornillos gruesos como árboles, y retorcidos y agigantados, como debe ver, en su cerebro encendido, sus ideas un loco' (Martí, 2011, t. 18: 38, en Rotker, 2003: 1871-1872).

Rotker describe cómo la construcción del puente es percibida por Martí como una experiencia visionaria extrema. La escena abandona cualquier registro descriptivo realista y se transforma en un espacio infernal: hay ruidos, luces, mandíbulas, fauces, una draga que traga ("draga famélica"; Martí, 2011, t.18: 39) cadenas y una "extraña fábrica" (Martí, 2011, t.18: 39) que parece devorar a los hombres. La obra de ingeniería se vuelve un organismo monstruoso y la percepción del cronista se intensifica hasta la alucinación. A esta altura, los trabajadores aparecen como cuerpos fragmentados, despedazados, casi anónimos, integrados a esa maquinaria devoradora. De esta manera, la lectura de la modernidad técnica devela las fisuras de la propia modernidad y las visiones por su parte vehiculizan esa forma de conocimiento que se manifiesta a través de un desarreglo de los sentidos de la vista y el oído.

A los análisis de Ramos (1989) y Rotker (2003), agregamos la lectura de la entrega periodística titulada "Las grandes huelgas en Estados Unidos" del 4 de junio de 1886, en la que el cronista se refiere a los conflictos entre capital y trabajo que atraviesan esa década en los Estados Unidos. La crónica se inicia con una imagen que, a modo de ritornelo, se va modificando a lo largo del texto.

> No ha abierto esta vez la primavera con lilas y heliotropos, sino con rosas; ni están de acuerdo los cielos y las mentes inquietas.
> Este mes ha visto el planteamiento […] del problema social con que, en este lado del mar como en el otro, parece quiere cerrar sus angustias el siglo en que vivimos; como se cierra la noche, en cuyas entrañas negras relampaguean los ojos de las fieras: con el alba. […]
> El buen vivir y el ligero pensar son cosa grata y cómoda; pero no bastan a espantar los problemas de los tiempos, que se sientan mal de nuestro grado en el festín como el fantasma de Banquo.
> El siglo tiene las paredes carcomidas, como una marmita en que han hervido mucho los metales. Los trabajadores, martillo en mano, cuando no Winchester al hombro, han comenzado ya a palpar las hendiduras, y a convertir en puertas anchas los agujeros, por donde entre a gozar en paz,

> aunque se les manchen los vestidos de la sangre propia, o ajena, de un estado nuevo. […] Con rosas rojas abrió la primavera; con manchas de sangre sobre la yerba verde; con obreros muertos, y alguaciles muertos. (Martí, 2011, t. 23: 108-111)

Las comparaciones y metáforas que organizan el fragmento configuran modos de percibir el conflicto. La metáfora del siglo en cuanto espacio carcomido y la comparación de la violencia con una noche en cuyas entrañas relampaguean los ojos de las fieras desplazan el conflicto social del plano abstracto al de una experiencia concreta e intensa. En este movimiento, la escritura no describe la violencia, sino que la vuelve visible y la presenta bajo la forma de una fuerza latente, contenida y a punto de irrumpir, como sugiere también la imagen de la marmita en la que han hervido los metales. El ritornelo –"Con rosas rojas abrió la primavera"– no solo enfatiza esa violencia, sino que la convierte en una imagen insistente que retorna y se impone, y fija el conflicto como una presencia ineludible en la experiencia moderna. Estas figuraciones pueden leerse como modulaciones de la visión que atraviesa la crónica martiana: condensan en imágenes singulares procesos históricos dispersos y permiten captar la modernidad en su dimensión conflictiva. Tal como ha señalado Julio Ramos (1989), la percepción en Martí no registra lo real, sino que lo reconfigura mediante una estilización que intensifica y desborda lo visible. Asimismo, en diálogo con los planteos de Ángel Rama, puede afirmarse que este funcionamiento de la crónica martiana convierte a la visión en una forma de conocimiento capaz de aprehender aquello que excede los marcos de una representación puramente referencial.

La poética de la visión en *Ismaelillo*

> He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías,
> esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han
> sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar […]
> ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen
> a mí sin que yo las solicite?
> Carta de José Martí a Diego Jugo Ramírez, Nueva
> York, 23 de mayo de 1882

El epígrafe a este apartado remite a la carta que José Martí (2010, t. 13: 109) envía a su amigo Diego Jugo Ramírez en 1882 al hacerle llegar un ejemplar de *Ismaelillo*, y constituye una pieza clave para comprender la lógica de las "visiones" que organizan ese libro. Allí, Martí define que su escritura es un acto de registro de imágenes que se le imponen en forma abrupta: "mi mente ha sido escenario" y su tarea, apenas, "copiar" aquello que en ella acontece. Esta formulación desplaza la noción romántica de expresión subjetiva hacia

una poética de la visión en la que el poeta no produce, sino que registra apariciones que lo exceden. En este sentido, la carta instala una concepción del sujeto escindido –entre quien ve y quien escribe– que se enmarca en la formulación rimbaudiana del "Yo es otro" y que Ángel Rama leerá como fundamento de la figura del poeta visionario: aquel que no organiza discursivamente la experiencia, sino que la capta en su emergencia, como una serie de imágenes que irrumpen con "extraordinaria rapidez" y "en tropel", desbordando las formas lógicas del pensamiento discursivo. La enumeración –"esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos"– no organiza un mundo referencial, sino que despliega una cadena de imágenes heterogéneas cuya conexión no es narrativa. Se trata de lo que Rama describe como un pensamiento que salta entre núcleos de sentido sin necesidad de explicitar sus vínculos. En ese registro, lo real aparece transformado en visión. De este modo, *Ismaelillo* deja de ser únicamente un libro íntimo o filial[2] para convertirse en el espacio donde se ensaya una poética basada en la visión, en la que el lenguaje funciona como transcripción de una experiencia psíquica intensificada y, a la vez, descentrada.

Lo curioso es que esta operatoria se plasma a través de una forma tradicional de arte menor, en estrofas breves y móviles propias de la poesía popular española. Este cruce entre las visiones y la tradición hispánica muestra la hibridez de la literatura latinoamericana, ya que la innovación se articula con formas heredadas.

Desdoblamientos en *Versos sencillos*. Diálogos teórico-críticos

La secularización de la vida en el *fin-de-siècle* o, en términos de Jorge Monteleone, la "destitución del logos divino como garante de la subjetividad" se corresponde con un descentramiento o disolución de la unidad de sujeto y es concomitante al descubrimiento freudiano del inconsciente. De ese naufragio surge, para el investigador, la puesta en cuestión del sujeto poético que se ubica en la vanguardia histórica (2016: 10-11). Como señalamos en el inicio, proponemos que es posible leer algunas manifestaciones inaugurales de ese proceso en el modernismo hispanoamericano, pese a que el nombre de Dios "todavía obraba" (2016:11) en este movimiento, en términos del escritor y crítico literario argentino. Un caso se da en el poema XI de *Versos* sencillos. En las figuraciones del yo poético del poema, este se descentra a través de la duplicación con una función específica: el paje-esqueleto ve lo que el sujeto poético no alcanza a aprehender.

En ese marco, hemos expresado que la lectura de Ángel Rama permite complejizar esta hipótesis al situar en el modernismo –y particularmente en José Martí– una temprana reconfiguración del sujeto poético en diálogo con

[2] Martí escribió *Ismaelillo*, distanciado de su hijo, en Caracas, en 1881 y lo publicó en 1882.

la tradición de Arthur Rimbaud. En "José Martí en el eje de la modernización poética" (1983a), Rama recupera el gesto rimbaudiano del "Je est un autre" no solo como formulación de la escisión, sino como principio de una subjetividad visionaria, capaz de desbordar la percepción ordinaria. El descentramiento del yo habilita una percepción ampliada, en la que el sujeto se vuelve simultáneamente instancia que enuncia y espacio atravesado por visiones que no controla plenamente. Así, la duplicación que se observa en el poema XI de *Versos sencillos* puede leerse como la ilustración de este funcionamiento: el paje-esqueleto es la figuración de ese "otro" que ve, que irrumpe como instancia perceptiva y que permite al sujeto acceder a aquello que, desde su posición unificada, no podría aprehender.

Esta instancia que ve –en cuanto introduce una alteridad interna al sujeto– nos permite, a su vez, un pasaje hacia la noción de "espectralidad" de Jacques Derrida. En este sentido, los desarrollos del filósofo sobre la espectralidad resultan particularmente productivos, ya que permiten pensar esa alteridad como aquello que constituye, asedia y desestabiliza al sujeto. Como señala el teórico, el espectro desafía toda lógica binaria en cuanto "no está ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente" (Derrida, 2012: 64), sino que se sitúa en un umbral desde el cual mira y retorna. En este marco, el paje-esqueleto puede ser leído como una figura espectral: no solo duplica al sujeto, sino que lo asedia desde un lugar otro, lo observa y le devuelve aquello que éste no puede ver.

En *Espectros y conjuras. Asedios a la cuestión colonial* (2020), Carlos Jáuregui ha señalado que el espectro, tal como es concebido por Derrida, desafía todo binarismo. Para Derrida, expresa Jáuregui, el espectro es simultáneamente aquello asediado y lo que asedia; se mueve entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente, y anuncia lo porvenir. Lo espectral "no es", en el sentido de que "no es ni sustancia ni esencia ni existencia, no está presente como tal" (Jáuregui, 2020: 35). Es una cosa que nos mira y viene a desafiarnos y que, cuanto más se la quiere borrar, tanto más nos enfrenta semántica y ontológicamente.

Derrida pone de manifiesto que el efecto de la espectralidad desbarata los juegos de oposiciones y nos permite pensar en otros términos. El filósofo ejemplifica su funcionamiento con el espectro del padre de Hamlet, tragedia homónima de William Shakespeare en cuyo íncipit se encuentra el retorno deseado del rey muerto. Luego, después del fin de la historia, el espíritu viene (re)aparecido y figura a la vez como muerto que regresa y como fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez. Por lo tanto, un espectro habita en la repetición: es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar (Derrida, 2012: 24).

¿De qué manera se manifiesta lo espectral en el poema XI de *Versos sencillos*? Dividido en cinco redondillas octosílabas, la composición XI posee

una sencillez aparente, pues en estos versos silábica y estróficamente tradicionales el poeta inserta un lenguaje simbólico de eficaz sugerencia. La anécdota que se narra es sucinta: el sujeto poético en primera persona del singular expresa que tiene un "paje" que lo asiste en sus tareas cotidianas: lo cuida, lo asea, lo alimenta, lo aguarda a su regreso de la jornada laboral y se compadece de sus penurias en ese ámbito. Asimismo, respecto del estado del "paje", se señala en la segunda estrofa "que no come, que no duerme" (Martí, 2004, t. 14: 316) para, finalmente, develar que se trata de un "esqueleto".

Inicialmente, la narración parece seguir una lógica realista, para luego develar que estamos ante un poema con tintes fantásticos. De lo señalado previamente, podemos concluir que en el poema XI el sujeto poético pone en escena su interacción con un espectro que no deja de estar vivo. El paje que acompaña y cuida al yo poético es un espectro. En su conferencia "Los versos de José Martí", Gabriela Mistral se ha referido a esta composición y ha señalado que el esqueleto "se columpia entre los dos Mundos" (Mistral, 1939: 26), entre el mundo de la vida y el de la muerte.[3]

En el poema, el espectro se transforma en un doble del yo poético. Con Jacques Derrida advertimos que la aparición espectral siempre es corpórea: el espectro es algo en el mundo, solo que lo es como huella y en representación de ausencias. Su retorno no se postula como el regreso de lo mismo, sino de algo visible, fugaz y precario que queda. En el poema XI, el paje amistoso, cuya huella es el esqueleto, está entre dos mundos, entre el hielo y el fuego, cuestión que leemos en el verso "Hiela mi paje, y chispea" (2004: 316).

El espectro-paje participa del carácter siniestro señalado por Sigmund Freud. Para el médico austríaco, lo siniestro –lo *Unheimlich*– es algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante un proceso de represión. Lo siniestro es algo que debía haber quedado oculto, pero se ha manifestado. El paje del poema XI es un fantasma que se encuentra en el espacio cotidiano y ayuda al sujeto poético en su vida en la ciudad. No obstante, hay dos acciones que tornan amenazante al cuerpo descarnado: por una parte, en la cuarta redondilla se expresa que derrama sangre cuando el sujeto poético se encuentra en el espacio moderno de la escribanía; ámbito sujeto a una práctica escrituraria administrada, burocrática. El paje –no el sujeto poético– corporiza el padecimiento ante una

[3] En otra conferencia de Gabriela Mistral, "La lengua de Martí", la poeta vuelve a leer en clave espectral la tradición literaria latinoamericana: "Verdad es que el antillano indio bondadoso, el más benévolo indio americano al lado del quechua, aymará, fue arrasado; *pero no sabemos todavía si los muertos en cuanto se entierran se acaban o si se retardan formando al suelo una especie de halo de sus virtudes que opera sobre los vivos y los forma a su condición"* (1953: 112-113, el énfasis nos pertenece).

distribución laboral que ha desplazado al poeta a los márgenes sociales. El rol de poeta del sujeto lírico se advierte en la primera redondilla: una de las funciones del paje-esqueleto es limpiar y dar brillo a la "corona de laurel" del enunciador. En esta imagen hay una remisión simbólica al dios Apolo, consagrado a la música y a la poesía e íntimamente ligado a la protección de la vegetación y la naturaleza. El laurel era la planta apolínea por excelencia (cfr. Grimal, 1989: 37).[4] Asimismo, Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (1958) señala que la coronación del artista implicaba una victoria moral.

La puntuación enfatiza la función develadora del personaje espectral; cuestión que advertimos en la segunda redondilla: "Y que se acurruca a verme/trabajar, y sollozar" (2004: 316). La inclusión de una coma después del verbo "trabajar" –innecesaria conforme a los usos de la puntuación en una enumeración– le otorga dramatismo a la segunda acción ("sollozar") y la acerca semánticamente a la del paje ("se acurruca") quien, de esta manera, se apiada por el destino desgraciado del sujeto poético que trabaja en una escribanía.[5] Similar uso de la puntuación se produce en la tercera redondilla, en una estructura que emplea el paralelismo sintáctico entre el primer y el tercer verso: "Salgo, y el vil se desliza/Y en mi bolsillo aparece,/Vuelvo, y el terco me ofrece/Una taza de ceniza" (2004: 316). En esta estrofa el sujeto poético efectúa dos acciones: sale y vuelve. Detrás de cada uno de estos verbos encontramos una coma –nuevamente innecesaria desde el punto de vista gramatical– seguida de acciones y caracterizaciones del paje que afectan al sujeto poético, a las que el signo de puntuación contribuye a poner en primer plano.

¿Qué sentido le damos a estas acciones y qué rol cumple el espectro en estas escenas? El paje-esqueleto se esconde entre las prendas del sujeto poético sin permiso y lo acompaña en sus quehaceres laborales; desde allí, percibe el lado oscuro de la modernidad, al que presenta en forma simbólica. En ese espacio reducido del bolsillo del enunciador, el servidor despliega su vileza que en el contexto del verso adquiere el sentido de "crueldad", uno de

[4] En el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot se explica que el laurel era el "árbol consagrado a Apolo y a la victoria. De sus hojas hacíanse guirlandas y coronas para los festivales. La coronación del poeta, artista o vencedor con laurel no representa la consagración exterior y visible de una actividad, sino el reconocimiento de que esa actividad, por su sola existencia, ya presupone una serie de victorias interiores sobre las fuerzas negativas y disolventes de lo inferior" (1992: 268).

[5] José Martí no solo efectúa un uso particular de los signos de puntuación, sino que también inventa nuevos. Los "Cuadernos de Apuntes" martianos nos dan una idea de la importancia que le otorga al ritmo. En el número 18 expresa la necesidad de crear nuevos signos: un acento de lectura o sentido (para distinguirlo del de la palabra), y el guion y coma menores, para indicar una pausa más larga que la de la coma común. (Cfr. "Cuadernos de apuntes 18, 1975, t. 21: 388).

los sinónimos posibles del término: el personaje fantástico ejerce su crueldad porque muestra aquello que debería haber quedado oculto y que el sujeto poético no desea ver. Luego, en el tercer y cuarto verso se expresa que la figura espectral le ofrece al poeta, con terquedad, una taza de ceniza. Es decir, el criado ejerce su función en forma obstinada, persevera en su acción. Su tarea consiste en alimentar al sujeto poético con restos que simbolizan aquello que se desecha y que, dado que porta características negativas, no se desea exponer. El paje es cruel y tenaz porque expresa una verdad que la modernidad ha querido silenciar.

El análisis de la enunciación sobria presente en *Versos sencillos* lleva a Ángel Rama a distinguir un procedimiento particular que denomina "objetividad poética". El crítico sostiene que en el libro opera

> … una severa reducción de los comparativos, […] una visible elisión de las metáforas y de las ampulosas construcciones de metonimias que poblaban sus artículos periodísticos, incluso la retracción ante el uso del adjetivo calificativo, que era obsesivo lugar común de su escritura (Rama, 1980: 394).

Si tenemos en cuenta los dichos de Rama, cobra particular relevancia la gravitación de los dos adjetivos, "cruel" y "tenaz" que acabamos de analizar en el poema XI. En suma, a partir de la combinación de verbos de acción, adjetivos que acarrean sentidos negativos y un sabio uso de la puntuación, podemos enunciar que el paje-esqueleto retorna para mostrar el lado oscuro de la modernidad: los sufrimientos y penurias de un sujeto poético subyugado por una división laboral que indefectiblemente lo somete a una escritura exclusivamente racionalizada y deja en los bordes a los poetas, sin un espacio donde insertarse en el nuevo mapa social.

Otro elemento a tener en cuenta –vinculado con lo espectral– es el uso del presente del indicativo. Para ello es necesario retornar al íncipit del poema: "Yo tengo un paje ejemplar/que no come, que no duerme/y se acurruca a verme/trabajar y sollozar" (2004: 316). Podemos señalar que estamos ante un espectro que no deja de volver y que se trata de un tiempo iterativo, incesante, que se reiterará una y otra vez. La selección del vocablo *paje* complejiza el eje de la temporalidad. Es un galicismo que se empleaba, según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, para designar a un "muchacho que servía antiguamente en las casas en quehaceres domésticos delicados, tales como servir a la mesa o directamente relacionados con la persona de su señor, o que acompañaba a éste en sus salidas" (2000: 1007). El *Diccionario del español usual en México* de Luis Fernando Lara Ramos aporta datos específicos sobre el contexto histórico: la locución se refiere a un "criado joven que, en épocas pasadas y en las monarquías, se ocupa de

atender a sus amos o de acompañarlos" (1996: 666). Una vez desentrañado el sentido de la expresión, podemos enunciar que en el poema XI se produce un anacronismo ya que se recurre al paje, figura perteneciente a una estructura socioeconómica del pasado monárquico, para hacerle decir una verdad oculta de la estructura laboral de la modernidad finisecular.

Podemos vincular este anacronismo con una de las preguntas que formula Jacques Derrida en *Espectros de Marx*: ¿Qué hacer con los espectros? Para el filósofo, los muertos interpelan a los vivos a través de la exigencia de la acción y la reparación. "No se deja de cargar, desde el nacimiento, con una responsabilidad, aunque sólo sea para tener que reparar un mal en el preciso momento en que nadie sería capaz de hacerlo" (2012: 35), expresa el autor. El anacrónico paje-esqueleto del poema XI viene del pasado, de otra estructura socioeconómica en la que oficiaba de criado, y se proyecta al presente de la enunciación. En la composición aparecen en posición evidenciada todas las acciones que competen al personaje espectral en conexión con el sujeto poético en el presente. Esto se observa en la selección de verbos –salvo en la cuarta redondilla, donde aparece el sustantivo "cama"– que se ubican al final de todos los segundos y terceros versos de las cinco redondillas y en todos ellos se produce una rima consonante: "gruñe/bruñe", "duerme/verme", "aparece/ofrece", "cama/derrama", "castañetea/chispea". ¿Por qué motivo la actuación del personaje esqueleto adquiere tanta relevancia en el poema? Pensamos que esto se debe a que la figura cumple dos objetivos: por un lado, a través de las acciones que realiza, demanda a la sociedad finisecular una revisión de las transformaciones en la distribución laboral que operan en el proceso de modernización y, por el otro, parafraseando a Walter Mignolo (2010) y en forma más general, muestra la "cara oculta de la modernidad".

El análisis del poema XLV de *Versos sencillos* permite ampliar y precisar la hipótesis que venimos desarrollando a partir de la lectura de Rama en diálogo con Rimbaud. Si, como propone Rama, la gravitación rimbaudiana –condensada en la fórmula "Je est un autre"– introduce una escisión constitutiva del sujeto que habilita una percepción ampliada y visionaria, en "Los héroes de mármol" esa misma lógica se desplaza hacia una dimensión histórica y colectiva. Los espectros ya no operan únicamente como figuras de la interioridad escindida, sino como presencias que retornan desde el pasado para interpelar al sujeto y exigirle una respuesta frente a una deuda que lo precede. De este modo, la escisión del yo, lejos de agotarse en una fisura perceptiva, se configura también como una escena de responsabilidad ética: el sujeto visionario –tal como lo piensa Rama a la luz de Rimbaud– no solo ve más, sino que se ve obligado a responder por aquello que esa visión le revela. La inclusión de este análisis permite, así, mostrar que la espectralidad

en Martí no solo estructura una forma de percepción, sino también una relación conflictiva y ética con la memoria, la herencia y la acción política.

Como explica Ángel Rama en "La modernización literaria en América Latina (1870-1910)" (1983b), mientras gran parte de Hispanoamérica logró su independencia entre 1810 y 1825, Cuba y Puerto Rico permanecieron como colonias españolas. El poema XLV de *Versos sencillos* puede comprenderse en el contexto de las diversas etapas que alcanzó la lucha independentista cubana. Para Mónica González García y Sarah Moody, la composición pone en "contacto fantástico" (2023: 11) a los artífices de la primera independencia cubana con el iniciador de la segunda.[6] En el "Prólogo" al poemario, el autor se refiere a la agonía en que vivió durante los días de la Conferencia Internacional Americana celebrada en Washington en invierno de 1889-1890, suceso por el cual lo "echó el médico al monte" donde compuso *Versos sencillos*.

El poema XLV introduce al lector en una atmósfera onírica en la que se produce la visita del sujeto poético a un panteón de héroes de mármol a los que convoca a la vida a través de la palabra y de un beso en sus manos. Una vez que logra despertarlos, en la segunda estrofa les expresa algunos discursos de otros que sostienen que el heroísmo ha desaparecido. En la tercera estrofa, estos héroes revividos castigan al sujeto poético por su desconfianza; es decir, por pensar que el heroísmo ha sido eclipsado y por rehuir a su deuda. En consecuencia, lo arrastran por el suelo como una forma de humillación. Finalmente, los "héroes" saltan de su pedestal y se transforman en "hombres", se humanizan.

Para Jacques Derrida, los espectros cobran deudas en representación de los que ya no están: reclaman justicia. Quien hereda esas causas se transforma en un "enderezador de entuertos" (2012: 35). Sin embargo, esta condición genera la carga de la responsabilidad y lleva a que "no se hereda nunca sin explicarse con *algo del* espectro" (2012: 35, la cursiva pertenece al texto de Derrida). Proponemos que el poema XLV dramatiza el momento en el que el sujeto poético enfrenta y se enfrenta a esa responsabilidad que leeremos en el contexto de la formulación de Julio Ramos de "la relación problemática entre el intelectual y la guerra" (Ramos, 2021: 358). En ese marco, analizaremos el vínculo entre el sujeto poético y los "héroes" de mármol a lo largo del poema.

[6] La "primera independencia" cubana o "la Guerra de los Diez Años" (1868-1878) fue liderada por Carlos Manuel de Céspedes e Ignacio Agramonte. Aunque el movimiento fue derrotado con la Paz de Zanjón (1878), dejó la semilla ideológica y política que emergería luego en La Guerra Chiquita (1879-1880). Finalmente, en la Guerra de Independencia de 1895, encabezada por José Martí, se completó el proyecto relativamente. Este enfrentamiento logró derrotar al colonialismo español, pero no consiguió la independencia plena por la que tanto bregaron José Martí y los revolucionarios cubanos.

Como ha señalado la crítica, se trata de una composición atípica en el marco del poemario. Son tres estrofas construidas en octosílabos, verso empleado en el resto de los poemas. No obstante, las estrofas no son cuartetas ni redondillas, sino que poseen un largo variable.[7] El escenario para la vuelta a la vida de los héroes remite al espacio de un templo. En la primera estrofa impera un "silencio divino" (2004: 350). En esa atmósfera sacra, el poema comienza a desplegar sus ambigüedades y tensiones. Son tres las acciones que realiza el sujeto poético en primera persona en la estrofa inicial: "hablo", "paseo", "beso" (2004: 350). Estas tres operaciones producen el despertar de los héroes, es decir, el pasaje de la muerte a la vida. Mónica Bernabé expresa que "el sueño del poema martiano debe analizarse desde un tiempo histórico en que se concibe a los procesos oníricos no como el lenguaje del inconsciente, sino como revelación: un puente entre la vida y el más allá" (2001: 112). Agregamos a sus dichos que, en el sueño del sujeto poético, la palabra es la que produce ese pasaje y es tan poderosa que provoca la resurrección. No obstante, hay una paradoja en el uso del habla pues en la misma estrofa se expresa que la entrada a los "claustros de mármol" provoca la mudez del sujeto que sueña. A ese vaivén vocal se le oponen las acciones de los recién vueltos a la vida que, si bien ejercen movimientos, estos son limitados, aunque ocupan un lugar destacado en la estrofa.

La engañosa sencillez que habíamos analizado en el poema XI se reitera bajo otra modalidad en el poema XLV. En la primera estrofa se establece una "distancia respetuosa" (González García y Moody, 2023: 12) entre el sujeto poético y los "héroes de mármol". En las primeras tres líneas hay un tono calmo y la pausa coincide con el límite versal; sin embargo, en el resto de la estrofa, la acumulación de verbos al final de cada línea y el particular uso de los dos puntos colocados en el centro del verso genera un ritmo vertiginoso, aspecto ampliamente analizado por la crítica. Martí realiza un uso especial de la puntuación y así se desmarca de las normas de uso de los dos puntos que indican que estos signos deben emplearse para cerrar una enumeración o cuando a una o varias proposiciones las sigue otra que es causa o consecuencia, entre otros usos (Cfr. García Negroni, Pérgola, Stern, 2004: 40-41). En cambio, en la primera estrofa del poema XLV, los dos

[7] Con respecto a la versificación del poema XLV, Susana Zanetti señala el carácter excepcional del uso del octosílabo, en tanto se aparta de las formas estróficas fijas y habilita otras agrupaciones a partir de la sintaxis, la puntuación y el ritmo (2025: 29-30). Por su parte, Beatriz Colombi destaca la intensidad del encabalgamiento y la irregularidad de la rima, que introducen una lectura forzada y una dinámica que, según Darío, remite al movimiento musical de Beethoven (2006:11). Las consideraciones corresponden a clases teóricas dictadas en el marco de la asignatura Literatura Latinoamericana I-A de la Universidad de Buenos Aires.

puntos, ubicados en el centro de la línea versal, producen un quiebre. En cuanto a los verbos, al ubicarlos como última palabra del verso, ofician de inicio sintáctico de la oración encabalgada y generan un movimiento acelerado.

A través del análisis realizado en los dos párrafos previos queremos argumentar que en la primera estrofa se observa un fuerte trabajo de la forma con el objetivo de poner el foco en la puja entre la palabra y la acción o, en otros términos, entre las armas y las letras. En esta instancia es posible concluir parcialmente que en la primera estrofa se observa una paradoja: la palabra es poderosa –es decir, vuelve a la vida a los muertos; en un nivel metatextual, hace un uso desviado de la puntuación y del ritmo–, aunque reverencial de aquellos que simbolizan la acción. En la segunda estrofa se introduce el estilo directo para expresar que quienes hablan lo hacen desde la podredumbre y el oprobio de la palabra: "que hablan la lengua podrida/de sus rufianes! Que comen/juntos el pan del oprobio" (Martí, 2004: 350). Quienes hablan no son capaces de acciones heroicas, sino todo lo contrario: son traidores. ¿Quiénes son los que hablan la lengua podrida y comen el pan ensangrentado?

Proponemos que quienes señalan que el heroísmo ha muerto son los que traicionan a los héroes de mármol que en esta estrofa se figuran en términos filiales: "dicen que beben tus *hijos*/Su propia sangre en las copas/venenosas de sus dueños!" (Martí, 2004: 350, la cursiva nos pertenece). En la cita se produce una deriva entre la inscripción nacional y la familiar. Esta asociación también se encuentra presente en el poema XXVIII de *Versos sencillos*, en donde un enunciador en tercera persona del singular narra en forma sintética el antagonismo entre un padre patriota que revive para dar muerte a su hijo que ha traicionado a su tierra y se ha unido al invasor. En la composición XXVIII se deduce que si se rompen los compromisos de filiación se quiebra la continuidad de la nación. En el poema la respuesta es ética: el padre debe matar a su hijo antes que permitir que traicione a la patria.[8]

[8] Nuestra lectura dialoga con la efectuada por Beatriz Colombi, quien ya había leído en clave familiar los lazos nacionales: la investigadora relaciona a los que "hablan" y "dicen" del poema XLV con el segundo párrafo del ensayo "Nuestra América", en donde Martí se refiere a los sujetos débiles, los "sietemesinos que nunca tendrán valor": los cubanos que querían la anexión de Cuba a Estados Unidos en lugar de luchar por su independencia (clase 17, 6.10.2004: 12-13). Otros críticos han delineado diversos adversarios: Susana Zanetti ve en estas líneas "alusiones a la situación de opresión colonial" (2025: 32). Mónica Bernabé lee en estos versos resonancias al ensayo "Vindicación de Cuba" de 1889, en donde observa una contradicción entre la palabra y la espada y cita de dicho documento: "(…) nuestros mestizos y nuestros jóvenes de ciudad son generalmente de cuero delicado, locuaces, corteses, ocultando el guante que pule el verso, la mano que derriba al enemigo, ¿se nos ha de llamar, como *The Manufacturer* nos llama, un pueblo 'afeminado'?" (Vindicación de Cuba, Martí, t. 1: 67, en Bernabé 2001:113).

Retornando al poema XLV, el sujeto poético se distingue con claridad de la tercera persona del plural que se reitera en la segunda estrofa, es decir, pone en escena discursos ajenos. Si bien esta mediación enunciativa introduce una distancia entre el yo lírico y esas voces colectivas, al mismo tiempo activa una tensión que se resolverá en la última estrofa bajo la forma de una reacción violenta por parte de los héroes de mármol: lo aferran del cuello y barren la tierra con su cabellera. Finalmente, la piedra cede y los cuerpos saltan del zócalo: ya no se trata de los "héroes de mármol" de la primera estrofa, sino que el poema los nombra como "hombres"**.** En el pasaje de los "héroes" de mármol a los "hombres de mármol" puede leerse un proceso mediante el cual el sujeto poético ajusta cuentas con algo del orden espectral, en términos de Derrida (2012). Aunque los héroes avanzan sobre el cuerpo del sujeto poético, el poema despliega simultáneamente un trabajo específico con la sonoridad del fonema sibilante /s/ en los versos "(…) buscan el cinto / las manos blancas: del soclo / saltan los hombres de mármol" (Martí, 2004: 351), cuya reiteración fricativa no solo intensifica la escena de asedio y desprendimiento del monumento, sino que activa una lectura metapoética: al enfatizar la materialidad sonora del verso, el poema vuelve visible su propio trabajo formal y afirma la forma poética como espacio de elaboración simbólica frente a la violencia de los cuerpos y de la historia.

En el poema XLV, la espectralidad adquiere una dimensión colectiva. Los héroes de mármol regresan como presencias que asedian al sujeto poético y le exigen una respuesta. El poema dramatiza aquello que Derrida (2012) denomina la lógica de la herencia: no se hereda un pasado pacificado, sino una deuda que compromete al presente. La violencia ejercida por los héroes sobre el cuerpo del sujeto poético puede leerse como una figuración de esa exigencia ética, en la que el heredero no puede sustraerse a la responsabilidad que le es impuesta por los espectros de la historia.

Leídos en conjunto, ambos poemas permiten advertir que en Martí se pone en juego un mismo problema: la configuración de un sujeto escindido, atravesado tanto por una percepción que lo desborda como por una deuda histórica que lo interpela. El análisis de los poemas XI y XLV de *Versos sencillos* nos permite afirmar que lo espectral constituye en Martí una modalidad privilegiada de problematización de las tensiones de la modernidad finisecular. Las figuras espectrales –el paje-esqueleto y los héroes de mármol– operan como figuras críticas que hacen visible aquello que la modernización tiende a borrar: la fragilidad del trabajo intelectual, la crisis del heroísmo y la dificultad del poeta para encontrar un lugar en un orden histórico regido por la racionalización y la violencia.

En el poema XI, el espectro adopta la forma de un doble íntimo y anacrónico que acompaña al sujeto poético en su vida cotidiana y laboral. El paje-esqueleto encarna una presencia insistente que, desde su estatuto liminar

entre la vida y la muerte, exhibe el costado oscuro de la nueva división del trabajo cultural. Su retorno reiterado y su tenaz crueldad ponen en escena una verdad que el sujeto poético no puede o no quiere asumir plenamente: la marginación del poeta en una modernidad que ha desplazado la palabra poética hacia los bordes de la vida social. Paradójicamente, la misma composición que exhibe el desacomodo del poeta en la sociedad moderna lleva al extremo el trabajo formal (adjetivación, puntuación, uso de los tiempos verbales, anacronismo) y hace visible la persistente eficacia de la palabra poética.

En el poema XLV, en cambio, lo espectral se desplaza del ámbito íntimo al espacio público y monumental. Los héroes de mármol regresan del pasado como figuras que reclaman, interpelan y castigan. El poema dramatiza una relación conflictiva con la herencia heroica: los espectros no consuelan ni legitiman al sujeto poético, sino que lo enfrentan a una deuda histórica que no puede eludir. En términos de Jacques Derrida (2012), no se hereda sin responder a los espectros, y esa respuesta implica siempre una carga de responsabilidad.

En este recorrido hemos analizado de qué forma la lectura de Ángel Rama sobre la modernización poética latinoamericana permite repensar parte de la obra de José Martí respecto de una temprana reconfiguración del sujeto poético. Lejos de formularse como una unidad estable, el sujeto poético martiano se presenta como una instancia escindida, atravesada por visiones, desdoblamientos y –desde nuestra perspectiva– retornos espectrales. En diálogo con la tradición de Arthur Rimbaud, la fórmula "Je est un autre" permite concebir esa escisión como condición de posibilidad de una percepción ampliada, capaz de captar la complejidad de la experiencia moderna.

Luego hemos señalado que el funcionamiento de la visión se complementa con la noción de espectralidad elaborada por Jacques Derrida. En algunos poemas de *Versos sencillos*, el "otro" no solo ve, sino que retorna, asedia e interpela, configurando una subjetividad atravesada por temporalidades heterogéneas y por una deuda que no puede ser clausurada. De este modo, la escisión del sujeto no se refiere únicamente a una transformación de la percepción, sino que se formula también como una instancia ética en la que el sujeto se ve obligado a responder por aquello que la visión le revela.

Asimismo, a partir del análisis de la poesía y la crónica, hemos propuesto que estas formas de desestabilización del sujeto no son exclusivas de la vanguardia, como ha sostenido parte de la crítica, sino que encuentran en el modernismo –y en particular en algunas composiciones poéticas de Martí– una formulación específica, ligada a las condiciones históricas y culturales de la modernidad latinoamericana. En este sentido, la figura del

poeta visionario, tal como la lee Rama, permite postular a la literatura como una forma de conocimiento que, a través de la visión, la alucinación y –agregamos nosotros– la espectralidad, hace evidente aquello que los discursos hegemónicos tienden a ocultar.

Bibliografía

BATTILANA, CARLOS y RODRIGO CARESANI. "José Martí: la sensibilidad y el pensamiento de América Latina", en *Nuestra América*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2019, 11-32.

BERNABÉ, MÓNICA. "Todavía tiene oficio la palabra (José Martí, la obra, la política, la poética)", en *El abrigo del aire. Ensayos sobre literatura cubana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001, 103-117.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

COLOMBI, BEATRIZ. "Clase teórica 17", Literatura Latinoamericana I, 6 de octubre de 2004. Buenos Aires: SIM, 2004.

---. "Clase teórica 20", Literatura Latinoamericana I, 1 de noviembre de 2006. Buenos Aires: SIM, 2006.

COLOMBI, BEATRIZ. "La crónica modernista. Para una arqueología de su crítica", *Textos Híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, vol. 7, núm. 2, 2020, 6-17

DERRIDA, JACQUES. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 2012 [1993].

FREUD, SIGMUND. *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo Editor, 1976.

FRIEDRICH, HUGO. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

GARCÍA NEGRONI, MARÍA MARTA; LAURA PÉRGOLA; MARTA STERN. "Dos puntos (:)", en *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006, 39-42.

GÓMEZ, FACUNDO. "Ángel Rama", *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, núm. 5, 2018, 296-312.

GONZÁLEZ GARCÍA, MÓNICA y SARAH MOODY. "Introducción", en González García, M.; Moody, S. y A. Santana Fernández de Castro (coords.), *Las fracturas del mármol. Heroicidades latinoamericanas a contrapelo*. Buenos Aires: CLACSO / Universidad de La Habana, 2023, 9-27.

GRIMAL, PIERRE. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949 [1945].

JÁUREGUI, CARLOS. *Espectros y conjuras: Asedios a la cuestión colonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2020.

LARA RAMOS, LUIS FERNANDO. *Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México, 1996.

MARTÍ, JOSÉ. *Obras completas*. *Edición crítica*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2010-2016.

---. "Cuadernos de apuntes núm. 18", en *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. XXI.

---. *Versos sencillos*, en *Poesía 1*. *Obras completas*. *Edición crítica*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2004 [1891], t.14, 316, 350-351.

MIGNOLO, WALTER. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad", en *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010, 39-49.

MISTRAL, GABRIELA. "Los Versos sencillos de José Martí", en *Cuadernos de Cultura*. México: Secretaría de Educación, 1939, 6-40.

---. "La lengua de Martí", *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 89, 1953, 97-116.

MOLINER, MARÍA. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 2000.

MONTELEONE, JORGE. *El fantasma de un nombre: Poesía, imaginación y modernidad*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2016.

RAMA, ÁNGEL. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.RAMA, ÁNGEL. "Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados en *Versos sencillos*)". *Revista Iberoamericana* (112-113) 46, 1980.

---. "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud", en *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983a.

---. "La modernización literaria en América Latina (1870-1910)", *Hispamérica*, núm. 36, 1983b, 3-19.

RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

---. "El reposo de los héroes: poesía y guerra", en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2021 [1996], 357-370.

RIMBAUD, ARTHUR. *Cartas del vidente*. Buenos Aires: Ediciones del Zorzal, 2009 [1871].

ROTKER, SUSANA. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

---. "Intérprete de dos mundos: Las crónicas de José Martí y la prensa norteamericana", en *Fundación y sentido de la crónica*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

ZANETTI, SUSANA. "Versos sencillos de José Martí", en Sancholuz, Carolina (ed.), *Enseñar a José Martí*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral / Vera Cartonera, 2025, 13-36.