

## ¿Cómo escribe una mujer? *Adelaida Ral* en José Martí

**Catalina Rodríguez**  
Northwestern University

“y él, en la mujer, veía más el símbolo de las hermosuras ideadas que un ser real”

José Martí, *Amistad Funesta*.

En 1885, el periódico neoyorquino *El Latino Americano* (1884-1886) publicó una corta novela por entregas titulada *Amistad Funesta* (1885) y firmada con el pseudónimo “Adelaida Ral”. La novela se escribió después de que el director del periódico le pidiera a la cubana Adelaida Baralt y Peoli (1850 – ?), quien antes había colaborado con traducciones y otros artículos, una novela hispanoamericana romántica. La cubana entregó una novela que se publicó sin llamar la atención y después se perdió en la doble condición efímera de un nombre autoral desconocido y un periódico “bien olvidado, del cual es imposible conseguir hoy un solo ejemplar” (Zacharie 52). No fue sino hasta años después cuando Gonzalo de Quesada y Arostegui (1868-1915) encontró algunos números de *El Latino Americano* anotados y con correcciones que los lectores asociarían a *Amistad Funesta* con la pluma del héroe hispanoamericano José Martí (1853-1895). La novela se publicó en forma de libro y con la firma de Martí en 1911. Las dos publicaciones del mismo texto, la de 1885 y la de 1911, se ubican para la crítica en lugares casi opuestos. *Adelaida Ral*, el pseudónimo femenino que usa Martí, desencadena una primera incipiente recepción de la novela que es después, cuando se incluye en el corpus de obras martianas, ratificada, reinventada, salvada, citada y sobre todo releída por la crítica. *Amistad Funesta* aparece renovada una vez que se asocia al nombre de Martí y las preguntas de los lectores empiezan a dirigirse hacia preocupaciones de tipo estilístico y autobiográfico.

En este artículo propongo una lectura de *Amistad Funesta* que se enfoca en tres aspectos particulares: la forma en que la recepción de la obra cambia cuando el seudónimo se reemplaza por el nombre de autor; el punto de vista que posibilita la mujer “ficticia” que se crea como personaje-escritor; y el potencial desestabilizador que se adscribe al uso de un seudónimo femenino. El enfoque de esta lectura pretende resaltar e interrogar la clasificación de la novela como un texto “femenino” que Martí y posteriormente parte de la crítica adscriben a un lugar secundario y alternativo frente al resto de la obra. Las categorías que el autor pretende adjudicar a los textos, las divisiones rígidas que construye para que su prolífica obra política no se lea junto con el folletín romántico, determinan una lectura de la crítica que borra varias complicaciones adscritas a las transgresiones que el mismo Martí propone en otros momentos de su obra. La intención de este ensayo es leer en esas transgresiones una complicación de sus propias categorías autorales y de su clasificación de los géneros literarios. Propongo que el seudónimo *Adelaida Ral* le otorga a José Martí la posibilidad de construir una autora que no solo

redime su escritura de una novela "femenina" sino que también edifica una voz autoral que transgrede las categorías impuestas en otros momentos de su obra precisamente para hablar acerca de los "temas de las mujeres".

*Amistad Funesta* cuenta la historia de Lucía Jerez, una mujer de un país latinoamericano indeterminado cuyos celos excesivos resultan en un asesinato. Lucía está enamorada de su primo Juan Jerez, "una noble creatura" (22) que trabaja por los pobres y los viejos, no se entromete nunca en negocios corruptos y asemeja a un héroe. El amor de Lucía y Juan está asegurado desde el principio de la novela. Sin embargo, el narrador pronto presenta a Sol del Valle, una hermosa mujer cuya familia ha caído en desgracia. La novela presenta este triángulo de amor en el que las figuras principales y más activas son Lucía y Sol. Juan aparece siempre distante de la trama romántica. La narración adjudica los celos a la inseguridad y la envidia que caracterizan la personalidad de Lucía Jerez. El desenlace de la trama llega cuando Lucía, en lo que parece un ataque de nervios, asesina a Sol del Valle en medio de una fiesta. Juan llora la pérdida de ambas mujeres, una en manos de la otra, y la novela termina con Lucía desfalleciendo en los brazos de su mejor amiga Ana.

La trama de *Amistad Funesta* se configura alrededor de personajes femeninos que no parecen estar nunca a la altura del héroe Juan Jerez. Tanto Lucía como Sol del Valle son personajes de un folletín romántico preocupado por explorar las pasiones femeninas. La novela se enfoca en contar una historia "femenina" en la que el heroico personaje Juan Jerez tiene una función instrumental que da continuidad a la trama, pero no la determina con sus propias acciones. *Amistad Funesta* se interesa en representar relaciones entre distintos tipos de mujeres que se desarrollan mayoritariamente en espacios privados. La doble y complicada relación de amistad y celos que la novela construye alrededor de Lucía y Sol del Valle permite incluso reconocer tempranas manifestaciones de deseo. Las mujeres que aparecen en *Amistad Funesta* son personajes complejos con relaciones sugestivas que invitan al lector a entender de diferente forma la amistad femenina.

En 1911, la primera publicación en libro de la novela fue acompañada por un proemio al lector en el que José Martí construye una relación ambigua con el texto. A lo largo del proemio se pueden reconocer algunos sentimientos que persisten y complejizan la renovada lectura de la novela, entre ellos la vergüenza, la culpa, el pudor y el arrepentimiento: "Quien ha escrito esta *noveluca*, jamás había escrito otra antes ... ni escribirá probablemente otra después" (Mi énfasis 191). La misma designación del texto como una *noveluca* lo relega a un lugar secundario y a la misma vez propone el acto de la escritura de la novela como excepcional y único. El autor que firma con el nombre José Martí quiere dejar claro que se trata de un ejercicio no recurrente de su pluma y por eso niega la posibilidad de recaer en la escritura de otra novela. El proemio continúa:

En una hora de desocupación, le tentó una oferta de esta clase de trabajo: y como el autor es persona trabajadora, recordó un suceso acontecido en la América del Sur (...) puso mano a la pluma, evocó al correr de ella sus propias

observaciones y recuerdos, y *sin alarde de trama ni plan seguro*, dejó rasguear la péñola durante siete días, interrumpido a cada instante por otros quehaceres, tras de los cuales estaba lista con el nombre de *Amistad Funesta* (Mi énfasis 192).

El autor relata el proceso de escritura de la novela siguiendo el mismo tono avergonzado con el que designa el texto como una "noveluca". *Amistad Funesta* se gesta precisamente en una "hora de desocupación" y tras sucumbir a una tentación de "esa clase". La novela aparece como oficio, como quehacer, y así se opone a la supuesta genialidad que precede la escritura de otro tipo de textos. No hay un plan que la anteceda, no hay una trama que la delimite, surge al ritmo de la pluma intermitente del autor. La creación de la novela se propone como un ejercicio desconsiderado en el que el pensamiento y la reflexión no tienen lugar. El autor invita al lector a imaginarlo usando recuerdos y dejándolos llegar al papel en un ejercicio casi de flujo de conciencia. Martí escribe la "noveluca" en siete días de trabajo constantemente interceptado por quehaceres más importantes. El resultado, que aparece sin esfuerzo, no puede ser entonces una obra maestra sino necesariamente un texto de algún modo insuficiente.

Frente a la publicación en libro, el proemio continúa: "Se publica en libro, porque así lo desean los que sin duda no la han leído. El autor, *avergonzado, pide excusa* (...) Lean, pues, si quieren, los que lo culpen, este libro; que el autor ha procurado *hacerse perdonar* con algunos detalles; pero sepan que *el autor piensa muy mal* de él. Lo cree *inútil* y lo lleva sobre sí como una *grandísima culpa*" (Mi énfasis 192). El proemio se convierte en un paratexto diseñado para pedir excusas, para enfatizar la relación de desagrado y desapego que José Martí siente frente a la novela. La vergüenza es constitutiva de la publicación en libro de un texto secundario que después se hace parte del amplio y laudado corpus de obras martianas. El hecho de que la novela se asocie al resto de sus textos desemboca en una sensación de culpa que el autor asemeja a un pecado: "Pequé, Señor, pequé, sean humanitarios, pero perdónenmelo. Señor: no lo haré más" (192). Así, la única novela que escribe Martí se relega a una posición compleja e interesante. Se enmarca bajo la sombra de la vergüenza, la culpa, el pecado, la irreflexión y sobre todo la inutilidad. El proemio, como inescapable paratexto, predetermina la lectura de una novela que ejemplifica un tipo de escritura distinta. *Amistad Funesta* se convierte en una representación de un corpus alternativo del que el mismo autor quiere insistentemente desmarcarse.

La idea de que la novela es un texto inútil es a su vez característica de la culpa, la vergüenza y el distanciamiento que proyecta el autor. A la hora de describir a Juan Jerez en su proemio Martí asegura que no pudo darle los destinos que merecía, que tuvo que relegarlo a ser un "mero galán de amores". La designación casi peyorativa del personaje habla también de su posición en la trama de la novela, al narrador no le interesa incluir demasiado a su héroe en la relación ni en el desarrollo de las pasiones "femeninas". Al declarar que el protagonista había nacido para "más grandes empresas y hazañas", Martí remarca el lugar al que quiere inscribir la trama de su novela, un lugar alternativo que no tiene relación con las grandes e importantes

hazañas y discusiones políticas de la época que se enmarcan, por oposición, en una idea restringida de lo masculino.

Más adelante, en el mismo proemio, Martí reflexiona acerca de las particularidades del género novelesco: "Menos que todas, tienen derecho a la atención novelas como esta, *de puro cuento, en las que no es dado tender a nada serio*" (Mi énfasis 192). La novela que es un ejercicio de ficción le parece inútil precisamente porque no puede hablar de nada ni "verdadero" ni "serio". *Amistad Funesta* y todas las novelas románticas aparecen como insustanciales y triviales porque no pueden decir nada acerca de los problemas políticos que interesan al autor. La noción de banalidad se vuelve característica entonces no solo del tema de la novela, una reflexión acerca de varias relaciones entre mujeres, sino también del género literario del texto.

La crítica literaria latinoamericana ha revisitado a *Amistad Funesta* desde diferentes ángulos, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX. El surgimiento de una preocupación por la prosa modernista despertó el interés de los críticos por la única novela de José Martí. Como bien señala Olga Uribe, las lecturas que predominan son por un lado las que alaban el estilo de la prosa poética martiana y por el otro las que la consideran una novela para mujeres, una novela esencialmente romántica, o una novela deliberadamente femenina (25). Los críticos que estudian el estilo de la novela evalúan el lugar y la disposición del narrador, la posibilidad de que la novela pertenezca a la corriente naturalista en vez de romántica, o su viable adscripción al modernismo. Entre los críticos también predomina una lectura autobiográfica de la novela en la que los personajes coinciden con Martí, su esposa Carmen Zayas Bazán, y la niña de Guatemala María García Granados. La asociación de *Amistad Funesta* con un relato autobiográfico propone una lectura que parte del desdén hacia la ficción que caracteriza la presentación de la novela en el proemio. La lectura autobiográfica trata de rescatar la novela mediante los mismos preceptos martianos, *Amistad Funesta* se vuelve importante porque tiene una relación con hechos verídicos y reales. Una gran parte de la crítica se ha encargado de redimir las "fallas" de la novela. El pedido de perdón y la confesión del pecado que atraviesan el proemio encuentran una respuesta en las lecturas que escudriñan el estilo, su condición autobiográfica, la narratología o la correspondencia con corrientes literarias reputadas del fin de siglo latinoamericano.

La otra respuesta de la crítica, aquella que habla del carácter "femenino" de la novela, es justamente la respuesta que teme el autor, de la que trata de desmarcarse. La asociación de *Amistad Funesta* con una idea de lo femenino corresponde al señalamiento de inutilidad y banalidad que propone el mismo Martí. Pero también resuena con una larga tradición que construye un discurso sobre la novela a partir de formas disfrazadas de discursos acerca de la mujer (Danahy 2). Las divisiones binarias de género creadas y transmitidas por la cultura encuentran su correspondencia en la categorización de los géneros literarios. La novela, y sobre todo la novela romántica, se caracterizó como un género subordinado a los demás géneros literarios, un tipo de texto escrito explícitamente para un público femenino. Michael Danahy propone en *The Feminization of the Novel* que los consensos acerca de lo que es o pretende representar una novela han sido determinados por

los estereotipos negativos que culturalmente se han construido alrededor de la noción de "mujer" (96). Asimismo, el valor literario disminuido que se asignó a la novela es el equivalente al estatus ideológico y económico de la mujer en una sociedad patriarcal (97). Las nociones de pasividad, banalidad, pasiones exacerbadas y desapego de los temas "serios" largamente asociadas con el estereotipo femenino decimonónico, y también posterior, se utilizan para caracterizar a las novelas y los folletines románticos. La caracterización estereotípica de lo femenino recae del mismo modo sobre la novela y la relega a un lugar alternativo y secundario. Lo que avergüenza a Martí, entonces, no es haber escrito una obra de pura ficción sino haber publicado una novela "femenina" que trata temas banales y que, además, había sido concebida bajo el nombre autoral de una mujer.

### **Adelaida Ral, ¿Cómo escribe una mujer?**

El nombre que Martí usa como seudónimo refiere a Adelaida Baralt y Peoli, una cubana residente en Nueva York que hacía parte del círculo de José Martí. La evidencia que existe de que la cubana le comisionó la novela a Martí ha servido para que muchos críticos rediman la prosa "femenina" martiana. Por ejemplo, en la biografía *Martí, El Apóstol*, Jorge Mañach comenta: "Cuando el Latinoamericano le pidió a la señorita Adelaida Baralt una novelilla al gusto de la colonia, como ella no logró vencer su timidez y acabó por trasladarle la encomienda a Martí, escribió este *Amistad Funesta*, la publicó bajo el seudónimo de 'Adelaida Ral' y le mandó a la amiga la comisión con unos versos graciosos" (Mi énfasis 177). La Adelaida Baralt que aparece en el texto de Mañach es una mujer tímida, desacostumbrada a la publicación y sin capacidades para escribir. Sin embargo, Blanche Zacharie de Baralt desmiente las afirmaciones de Mañach al relatar su versión de los hechos en el libro *El Martí que yo conocí*:

Un conocido de mi marido y de su hermana Adelaida Baralt, soltera a la sazón, era el director del periódico *El Latino Americano*. (...) Mi cuñada lo ayudó con algunas traducciones del francés y otros artículos. El amigo se empeñó en que ella le escribiera una pequeña novela original. En vano protestó que *había nunca hecho esa clase de trabajos*; el hombre insistió ofreciéndole una cantidad, si no crecida, apreciable. Adelaida, acordándose de Martí, íntimo amigo de la casa, que andaba siempre en busca de cualquier trabajo que le proporcionase un decoroso pasar, le propuso que escribiese él el cuento, y *si tenía reparo en firmarlo, que lo enviara con un pseudónimo*" (Mi énfasis 53).

Gracias a *El Martí que yo conocí* podemos saber que Adelaida Baralt era una colaboradora asidua del periódico *El Latino-Americano*. El editor le pedía constantemente artículos y traducciones que se publicaban con su nombre propio. Entonces, la timidez que tan de tajo identifica Mañach se muestra inverosímil. La representación que construye Mañach de la mujer a la que se le comisiona la escritura es precisamente la de aquella que es incapaz de escribir. En palabras del biógrafo parece evidente que para la mujer resulta

más fácil trasladar la encomienda a una pluma masculina, acostumbrada a la publicación de sus textos, que vencer el silencio y la timidez propia.

Zacharie, por su parte, presenta los detalles de la encomienda con un tinte diferente al que construye Jorge Mañach. La decisión de no escribir la novela no viene de la timidez sino del desconocimiento, de la falta de experiencia escribiendo ficción. Es interesante que Adelaida Baralt misma reconociera la posibilidad de que Martí tuviera reparo en firmar una novela "para mujeres", un folletín romántico, con su nombre. En la cita de Zacharie el seudónimo aparece como una sugerencia envuelta en el mismo pedido de la comisión. Parece haber una consciencia de que asociar el nombre del reputado autor masculino con una novela romántica es motivo de vergüenza para un escritor.

La idea de la escritora adscrita al nombre *Adelaida Ral* aparece a partir de la mujer real que le da su nombre de pila al seudónimo. José Martí y Adelaida Baralt mantenían una relación de amistad cercana. Martí era muy amigo del hermano de la cubana Luis Alejandro Baralt y asistía a las tertulias literarias que organizaban en su casa Baralt y su esposa Blanche Zacharie. En las obras completas se conservan algunas cartas cortas que Martí intercambió con Adelaida (OC: 20: 356, 441) en las que le pide que se una a un grupo de beneficencia y que interceda para que su esposo le pinte un cuadro. Las cartas hablan de la relación de familiaridad que existía entre ambos. Además, como parte de la obra de Martí se conservan tres poemas que él le dedica a Adelaida Baralt. La relación de amistad entre ambos fue la que motivó la encomienda y también, posiblemente, la decisión de escoger un seudónimo tan cercano al nombre propio de la cubana. Hoy el nombre Adelaida Baralt y la poca información que se conserva acerca de su vida aparece siempre unida a la persona de José Martí.

El nombre *Adelaida Ral* no constituye la primera vez que José Martí usa un seudónimo para publicar sus textos. En la *Revista Universal* de México, Martí colaboró con artículos políticos y boletines en una serie titulada "Escenas Mexicanas" (1875) bajo el seudónimo *Orestes*. En ese momento, José Martí no era todavía un escritor reputado, sino que recién empezaba a incursionar en los círculos literarios mexicanos. Sus boletines presentaron preocupaciones constantes con temas como la representación indígena y obrera, y los diferentes establecimientos educativos de la ciudad de México. En las "Escenas Mexicanas", Martí hablaba constantemente de sus afiliaciones políticas y criticaba abiertamente las decisiones de los gobernantes. Después de que la *Revista Universal* fue censurada en el régimen de Porfirio Díaz, Martí publicó dos colaboraciones en el periódico *El Federalista* firmadas con su nombre propio. En la segunda de estas dos colaboraciones, publicada en diciembre de 1876, se refiere directamente al tema del nombre propio, la firma y la autoridad:

Es conveniente que cada hombre *autorice* sus pensamientos. Un pensamiento y una firma son un pensamiento y un hombre. Y sin firma, es un pensamiento. Firmando lo que se escribe, se obtienen grandes ventajas; se deslizan promesas, que obligan a consecuencia; se respetan las personas, lo que ensancha el espíritu; *se fortifica la*

*personalidad*, se contrae el hábito de la responsabilidad, se acostumbra el que escribe a la verdad, a la firmeza y al valor (Mi énfasis. Martí, OC 6:360).

Es interesante que decida empezar su artículo hablando precisamente de la falta de autoridad que reside en un texto sin firma. El pensamiento que aparece sin firma deja de tener legitimidad, no es más que “un pensamiento”. La figura retórica funciona para introducir el momento en que él mismo reclamará la autoría de los textos publicados anteriormente con el seudónimo de Orestes. Hacia el final de este artículo, Martí reconoce que tomó “la pluma de la indignación entre [sus] manos y escribió *La Situación*, y otros artículos anteriores, y otras cosas más (...) Eso fue mío y sería mío cuanto flagela al que flagela, y avergüenza a los hombres mis hermanos” (OC 6:362-363). Sin embargo, además de reclamar la autoridad de las “Escenas Mexicanas”, lo que aparece en esta cita es una condena a la falta de responsabilidad, firmeza y valor que se adscribe al uso de un seudónimo. Martí condena su propia práctica y demuestra que es capaz de hacerse cargo de sus palabras y afrentas. El cubano cierra el artículo diciendo “para la lisonja, siempre extranjero; para el peligro siempre ciudadano” (OC 6:363) y así enfatiza su participación activa en la defensa de los pueblos que a partir de ese momento inscribe a su nombre propio. Añadir su nombre propio en este texto expande su reconocimiento y otorga “credibilidad, firmeza y valor” a los textos anteriores. La seudonomía se presenta como una práctica reprochable que se relaciona directamente con la mentira y la cobardía. El texto firmado con seudónimo aparece desautorizado, “sin hombre”, y por tanto como incapaz de fortificar la “personalidad del autor”, conforme con las palabras de Martí.

En octubre de 1875, Martí publica, bajo el seudónimo de Orestes, un texto titulado “Un artículo indigno –Donaire y desvergüenza– artículos con firma”. Aquí se refiere a una polémica anterior que envuelve a un texto que él considera infame. El castigo que aplaude es el de “la notoriedad”. Martí cierra su colaboración con una frase que resulta muy interesante para repensar su propia relación con la seudonomía: “Fuera, si, conveniente que no se permitiera dar a la prensa nada que no se publicase con la firma del que escribe, para que luego, si ponía fango en la punta de su pluma, oyese perpetuamente, como un golpe en la conciencia y una herida en el decoro: ‘Ese, ese ha sido’” (OC: 6 350-351). El nombre propio asegura que habrá un responsable por los textos indecorosos, que se podrá señalar al dueño de los pensamientos. Después de condenar la autoría sin firma y de reprochar la falta de honestidad y trascendencia que se concede a los textos Martí continúa usando seudónimos en su escritura. En 1879 cuando acepta un cargo en el Club Revolucionario Cubano, por ejemplo, elige el seudónimo de *Anahuac*<sup>1</sup>.

Si bien las razones detrás de los usos de cada uno de los seudónimos son diferentes, la decisión de esconder la persona autoral detrás de un nombre fingido o alegórico refiere a una estrategia similar. El seudónimo distancia el

<sup>1</sup> Estudios críticos acerca de este cambio de seudónimo han mencionado que el paso de *Orestes* a *Anahuac* señala una búsqueda de una identidad americana acompañada de un intento por descolonizar la escritura (Ette 143).

nombre Martí, y las implicaciones de recepción que carga, de los textos; los relega a un lugar alternativo, a un tipo de lectura distinta. Como señala Keja Valens respecto de *Amistad Funesta: the use of the pseudonym distances Martí from the genre and the content of the novel, literally preventing readers from knowing that he wrote it* (28). La imposibilidad, al menos momentánea, de saber que detrás de las "Escenas Mexicanas", el "Club Revolucionario de Cuba" o la novela romántica *Amistad Funesta* reside la pluma de José Martí reconfigura las posibilidades de lectura y recepción crítica de las obras. También el seudónimo le permite regular la consecuencia de determinado texto y de las ideas que él mismo promueve. Entonces, el seudónimo no importa solo porque dificulta la identificación de la persona detrás de los textos, sino porque permite que esas obras en su particularidad no ensanchen ni fortalezcan el corpus martiano ni mucho menos la persona autoral adscrita al nombre José Martí.

El destino de recepción y lectura de los textos que se firman con seudónimo es distinto. Los artículos y la novela crean una nueva persona autoral que existe solo gracias a la publicación. *Orestes* aparece y se yergue como autor posteriormente a la aparición de los artículos en la *Revista Universal*. En cada colaboración la voz autoral crea y ensancha la "personalidad" de *Orestes*. El seudónimo hace evidente el hecho de que no es el autor el que crea el texto sino más bien el texto el que crea al autor.

Propongo que la distancia que se establece entre el nombre propio y el seudónimo es diferente dependiendo del tipo de autor que pretende o puede crear el mismo seudónimo. En otras palabras, el tipo de autor que puede representar *Orestes* es radicalmente diferente al tipo de autoría que se crea con el seudónimo *Adelaida Ral*. La clase de distancia que aparece entre el nombre José Martí y *Orestes* es diferente a la que se visibiliza entre las firmas *Adelaida Ral* y Martí. Esta distancia proviene además de la misma clasificación paratextual que Martí otorga a ambos nombres de pluma. Mientras que *Adelaida Ral* se desmarca insistentemente, a *Orestes* lo reclama y lo usa para expandir su propio reconocimiento autoral.

De otra parte, suscribir el seudónimo a una asignación de género sexual específica, altera las posibilidades de escritura y recepción del texto. Así pues, en el caso de *Amistad Funesta* es el folletín romántico el que acaba constituyendo lo que Martí imagina sería la escritura de una mujer. La autora aparece para reclamar la novela que lo avergüenza y también para proponer una idea de lo que significaría utilizar la pluma de una mujer. La seudonomía le otorga la posibilidad de reconstruir el sujeto autor y de responder de forma activa a la asignación de ciertas características asociadas rígidamente con su persona.

Cuando la selección de un seudónimo también delimita un cambio de género aparecen otro tipo de posibilidades en la construcción del sujeto que escribe. La nueva adscripción al "otro" género resuena con la práctica de travestirse que responde a la caracterización supuestamente definitiva de un sujeto. Pensar en el uso de un seudónimo del "otro" género en relación a las dinámicas de *cross-dressing* funciona para entender la manera en que este nuevo seudónimo problematiza, diversifica y desdice de la persona

autoral y su pertenencia a un género específico. Como señala Leonard Koos: *Pseudonyms and transvestites both participate in a linguistic reconstruction of the self* (200). La posibilidad de reconstrucción del yo autoral por medio de la idea del otro le permite a Martí no solo diversificar y problematizar su propia voz autoral sino, más importante, utilizar el seudónimo como un instrumento que vuelve disponible el punto de vista del otro, en este caso el de la mujer. El seudónimo se convierte en una posición ficticia instrumental para escribir acerca de las políticas de lo femenino. *Adelaida Ral* le permite imaginar la forma en que escribiría una mujer, de algún modo ser una mujer detrás de la pluma, y a la misma vez prescribir el contenido y la forma de la escritura femenina. Martí construye a una mujer mediante el seudónimo, performa esa feminidad desde la autoría y la usa para escribir una novela dirigida a las mujeres. Así, en la construcción de la mujer escritora y su obra se hacen visibles diferentes estrategias de feminización: la primera es imaginar a la mujer como personaje autor, la segunda es crear y reforzar un ideal de la autoría femenina, y la última viene de usar su autoridad como escritor para poner en práctica el ideal anterior y “feminizar” su quehacer, el de la escritura.

La insistencia en la banalidad, la irreflexividad, la falta de pensamiento y dedicación que destaqué en la lectura del proemio son una parte importante de una lectura que pretende entender la manera en que se caracteriza a la mujer autora a través de la novela. Si se traslada la caracterización de manera directa se encuentra a una autora que o escribe sin pensar, como en un flujo de conciencia, o es necesariamente inferior a la pluma masculina porque puede ser representada sin ningún esfuerzo. Mejor dicho, o la mujer que escribe no piensa suficiente ni dedica tiempo sustancial a su texto, o a pesar de que lo hace el texto que aparece como resultado es siempre igual a un texto que un hombre podría escribir desde la falta de atención, el desconocimiento de la trama y la irreflexividad. La escritura de las mujeres se ubica en una posición inferior y secundaria que refiere al mismo binario comportamental de género que está presente a lo largo de todo el siglo XIX en América Latina. La escritura de mujeres aparece imposibilitada de hablar acerca de temas serios y su terreno se reduce al lugar de la banalidad y la intrascendencia.

## Las mujeres de la novela

*Amistad Funesta* es una novela que se enfoca en la relación de amistad, envidia y celos entre un grupo de mujeres. La representación de las pasiones y de la psicología femenina es el motor principal de la trama y de las largas descripciones que los críticos han reconocido como prosa poética. El centro de la narración está siempre en las pasiones desbordadas de Lucía Jerez que se oponen a la sensibilidad contenida de Sol del Valle y la sabiduría pasiva de Ana. Dentro de la construcción de los personajes las flores se convierten en un símil constante para describir las particularidades de las mujeres. La constante comparación de los personajes con flores visibiliza la mirada prescriptiva que caracteriza a la voz narrativa. La voz autoral de *Amistad Funesta*, disfrazada de *Adelaida Ral*, utiliza las flores como metáforas de contención, control y fragilidad.

En la primera escena de la novela los adornos de flores blancas y puras anteceden la aparición del grupo de amigas que conversa en el patio. La única de esas mujeres que no usa una flor es Lucía porque “no se conocía aún en los jardines la flor que a ella le gustaba: ¡la flor negra!” (18). Desde el segundo párrafo se hace evidente el tipo de personaje que se propone con Lucía Jerez, una mujer que se sale de los ideales comportamentales femeninos, no hay siquiera una flor que funcione para simbolizar su personalidad. La voz narrativa lo hace explícito más adelante: “Lucía, como una flor que el sol encorva sobre su tallo débil (...); que como toda naturaleza subyugadora necesitaba ser subyugada” (29). La urgencia de someter la naturaleza descarriada de Lucía, una flor que a pesar de ser subyugadora sigue siendo débil, es inminente para el desarrollo de la trama. A partir de esta descripción la novela presenta a la protagonista como un personaje independiente y caprichoso que sucumbe a los deseos y las pasiones como único motor. Entonces, la mayor amenaza es permitir que Lucía tome control de sus acciones de una manera individual.

Más adelante en un pasaje de la mitad de la novela uno de los personajes masculinos comenta lo siguiente: “Ana: yo sí que te recogería a ti, con tu raíz como una flor, y en aquel gran vaso indio que hay en mi mesa de escribir, te tendría perpetuamente para que nunca se me desconsolara el alma” (51). La mujer en este pasaje se representa como una potencia ornamental al servicio de los deseos de los personajes masculinos. La mujer sabia, enferma y hermosa que representa Ana es aquella ideal para adornar y calmar el alma masculina. La constante comparación entre las mujeres y las flores adquiere diferentes tintes a lo largo de la novela y no es nunca cuestionada por ninguno de los personajes femeninos. El símil se hace parte del tipo de caracterización de los deseos de las mujeres que presenta la novela. Las personajes desean ser contenidas por el amor o el entendimiento de los personajes masculinos. El deseo de control, individual y en manos de otro, es precisamente el que construye el arco narrativo de la protagonista Lucía Jerez. El fin último de la narración es mostrar cómo la incapacidad de controlar las pasiones, el amor, los nervios y los celos desemboca en un crimen irremediable e injusto. A pesar de que Lucía lucha con sus excesos pasionales, el desborde se sobrepone a sus capacidades para demostrar las consecuencias del descontrol femenino, de no lograr “subyugar a esa naturaleza subyugadora”.

Pero no son solo modelos de comportamiento ideales, deseos de control masculinos o ejemplos de lo que no debe ser una mujer lo que se reconoce en *Amistad Funesta*. Con la complicada amistad entre Sol del Valle y Lucía Jerez aparece una nueva representación de las relaciones entre mujeres:

Prefería ella [Sol] que Lucía la mirase, a que la miraran los jóvenes menos conocidos en la ciudad (...) Pero Lucía se había entrado por el alma de Sol, desde la noche en que le pareció sentir goce cuando se clavó en su seno la espina de la rosa. Lucía, ardiente y despótica, sumisa a veces como una enamorada, rígida y frenética en seguida sin causa aparente, y bella entonces como una rosa roja, ejercía por lo mismo que no lo deseaba, un poderoso influjo en el espíritu de Sol (Mi énfasis 111-112).

Sol del Valle se presenta como una admiradora de la belleza, el lujo y la inteligencia de Lucía Jerez. No es sino hasta después de establecer una relación de admiración hacia Lucía que Sol del Valle se percata de la presencia de Juan Jerez y del deseo que le produce. Es por medio de su relación con Lucía que surge el deseo por Juan, como encaminado por “el poderoso influjo” que Lucía ejercía sobre su alma. La relación entre estas dos mujeres propone ciertas ambivalencias que invitan a una lectura de la homosociabilidad que sigue la propuesta de Eve Kosofsky Sedgwick. Los celos y la admiración se convierten en una representación del deseo que luego se transmite al tercer término del triángulo amoroso: Juan Jerez. Para Sol del Valle el primer cuerpo deseado es el de Lucía Jerez, la rosa que le regala Lucía se clava en su pecho y le produce gozo y placer. Entre las dos mujeres se construye un deseo ambivalente que habla de otro tipo de representación de lo femenino crucial en la construcción de la trama e incluso en el título original de la novela. *Amistad Funesta* refiere a las consecuencias negativas y desagradables de una amistad demasiado íntima, una amistad descontrolada, independiente de lo masculino y permeada por la vanidad y los celos.

La lectura en conjunto de la trama de la novela permite asociar su representación de los personajes femeninos con recurrentes temas que interesaban a los hombres escritores de fines del siglo XIX: mujeres que no pueden controlar sus pasiones, mujeres monstruosas y a la vez hermosas que parecen escapar el control masculino, mujeres asesinas, entre otras. Es decir, al leer la novela sin tener en cuenta un nombre de autor, ni el seudónimo ni el real, es más fácil asociarla con el tipo de narración de una pluma masculina en la América Latina de fines del siglo XIX. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la primera recepción de *Amistad Funesta*, sus primeros lectores, llegaron a ella a partir de una expectativa particular: leer una novela escrita por una mujer.

La trama de la novela construye una narración con moraleja que pretende que las mujeres lectoras teman del descontrol de sus pasiones. La escritora-personaje *Adelaida Ral* advierte acerca de los peligros de dejar que las pasiones exacerbadas y los caprichos, siempre presentes en la naturaleza femenina, controlen las acciones. También presenta a los personajes femeninos como figuras ornamentales constantemente comparadas con las flores, los sombreros y los vestidos; e inscribe la posibilidad del deseo homosocial femenino en el contexto de una amistad “demasiado” íntima. La escritora-personaje *Adelaida Ral* presenta mediante una pluma femenina un discurso de contención y control, una historia motivada por las ansiedades masculinas del fin de siglo y, además, estereotipos respecto de las mujeres y sus pasiones exacerbadas. *Adelaida Ral* ejemplifica, desde el tipo de texto ficticio que se firma con su nombre, una escritura femenina ideal. En su novela se contienen tanto las ideas transgresoras como a las personajes y se reafirma, por medio de performar la escritura de las mujeres, el lugar secundario de lo femenino en el terreno público de la literatura.

## Martí y lo andrógino

Las memorias de Blanche Zacharie de Baralt buscan proveer una perspectiva individual distinta de la vida de Martí. Se publican después de otras

biografías y hablan del tiempo que Martí pasó en Nueva York y de su relación con los cubanos en el exilio. Zacharie comenta que a su texto lo distingue el hecho de que va "a alejar[se] de la senda trillada y a abordar el asunto desde el punto de vista femenino, personal, casi íntimo" (37). Así, sus recuerdos sobre Martí se enmarcan en un lugar diferente que interesa por referir a la categoría que el mismo Martí asigna a su novela. Su intención no es desdecir de los recuentos biográficos que destacan la heroicidad de Martí sino proponer una nueva historia que abordando al héroe desde el punto de vista femenino pueda dar luces de otros aspectos de su personalidad. Blanche Zacharie comparte varias anécdotas de la vida íntima que ella y su esposo compartían con José Martí en Nueva York. En una de ellas habla de la fascinación que su *trousseau* de matrimonio causó en Martí, quien le pidió una audiencia en privado para verlo antes del gran día: "Llegó [Martí], y con mi madre y mis hermanas estuvo examinando, como un chiquillo, ropa, vestidos y sombreros, haciendo un fino comentario y poniendo nombres a muchas cosas (...) Esto confirma lo que, con gran acierto, dijo Gabriela Mistral: que 'Martí era hombre, mujer y Niño en uno'" (44). La curiosidad y fascinación de Martí sorprenden a Zacharie y reconstruyen al héroe latinoamericano que ahora aparece fascinado con las minucias "banales" del *trousseau* femenino. Zacharie cuenta que en adelante Martí reconoce cada una de las prendas y comenta al respecto al verlas en uso. Es interesante que este recuerdo haga a Zacharie traer a colación la cita en que Gabriela Mistral habla de la confluencia de tanto la infancia como ambos géneros en la persona de Martí. La asociación del cubano con una noción de lo andrógino interesa porque permite repensar la rígida adjudicación de características femeninas y masculinas a su obra y su persona. Las fascinaciones con los detalles de la construcción textil de un tipo específico de feminidad importan porque se relacionan con el motor detrás de la escritura de *Amistad Funesta* y del uso de un seudónimo femenino. Lo femenino aparece no solamente en el lugar del reproche por irreflexivo, secundario y banal sino más bien a partir de un tipo específico de curiosidad, del deseo de aprehender.

La mirada curiosa, la fascinación que señala brevemente Zacharie, resuena con lecturas críticas de la obra de José Martí. Sylvia Molloy en su libro *Poses de fin de siglo* trae a colación la perspectiva ambivalente de Martí acerca de la extravagancia de Oscar Wilde. Molloy señala que a pesar de que la presentación afeminada de Wilde se interpone en el juicio de Martí, él no la descarta después de una primera descripción, sino que "no cesa de volver sobre ella, a la vez fascinado e intentando disculparla para sus lectores, para sí mismo" (Molloy 19). La misma ambivalencia es constitutiva de la relación de Martí con la autoría femenina, las pasiones femeninas, la psicología femenina y los textos "femeninos" como la novela romántica *Amistad Funesta*. Por su parte, Ana Peluffo propone una lectura del Martí que está detrás de la revista infantil *La Edad de Oro*. En el discurso infantil, asociado con el aspecto doméstico y femenino en el fin del siglo XIX, Peluffo reconoce una intención distinta: "Escribir sobre y para niños era para el sujeto masculino una forma de desafiar el discurso bipolar de las esferas que le asignaba a la mujer el rol de cuidar, amar y atender las necesidades de los niños" (Peluffo 126). Este análisis propone nuevamente una irrupción ambivalente de Martí en el terreno de lo "femenino" que en este caso le permite demostrar su capacidad de reemplazar a la mujer en este "su" lugar en la sociedad. Además, Jorge

Luis Camacho presenta una lectura cuidadosa de "Brazos fragantes", uno de los poemas que acompaña la publicación del *Ismaelillo*. Camacho analiza la representación y el uso del yo lírico de Martí. Su análisis distingue un nuevo tipo de transgresión del binario de género que le permite al cubano "postular un espacio utópico imaginario demasiado femenino" (Camacho 73). El artículo de Camacho destaca, asimismo, que la mayoría de las copias del *Ismaelillo* permanecieron en el escritorio de Martí y aquellos ejemplares que se enviaron estaban acompañados siempre de una carta en forma de disculpa (73). Se aprecia una especie de consciencia de la transgresión que obliga al escritor a pedir excusas. A pesar de que la vergüenza frente a las posibles interpretaciones del *Ismaelillo* no se compara con aquella que se hace evidente en el proemio que acompaña a *Amistad Funesta*, la similitud del gesto destaca e invita a prestar más atención a las transgresiones inscritas en diferentes momentos de la obra de Martí.

Tanto Molloy como Peluffo y Camacho señalan diferentes modos en que Martí excede sus propias categorías, en que el héroe latinoamericano transgrede la rigidez "masculina" creada para sus textos, la firmeza y honestidad de su firma. Estas lecturas críticas permiten repensar y enfatizar las consecuencias que el uso del seudónimo femenino tiene no solo para *Amistad Funesta* sino para la recepción de toda la obra martiana. La ambivalencia entre la curiosidad, la fascinación y el rechazo se vuelve constitutiva de la aparición del seudónimo como nueva persona autoral. En la creación de *Adelaida Ral*, y de su posterior novela, se encuentran la curiosidad, la transgresión y el deseo de ocupar, con una mirada prescriptiva, el espacio de las mujeres. Entonces, el nuevo tipo de virilidad que emerge es paradójica. Desde su yo lírico, periodístico y narrativo su heroicidad viril que parece tan rígida e indiscutible es contestada por constantes apariciones primero de lo andrógino como temática y después de lo "femenino" como fascinación. Así pues, el seudónimo *Adelaida Ral* se convierte en el extremo de esa paradoja de fascinación/identificación, aparece para apaciguar la recurrencia de lo andrógino en la construcción del poeta y a la misma vez para problematizar su propia representación de la masculinidad. El escritor de novelas, el narrador "femenino", construye una expresión exacerbada de lo que intuyen los críticos en algunos apartes de su yo lírico. Es por eso que lo esconde, que lo margina conscientemente de los límites de su propia obra, que lo relega al terreno de la seudonomía femenina.

El descubrimiento de que su pluma heroica y masculina es la que produce *Amistad Funesta* desemboca en la vergüenza autoral, el desdecir del proceso de escritura y la confesión del pecado. *Adelaida Ral* aparece, en primera instancia, para marginar la ficción, para desdecirla, y después para permitir una transgresión de los límites de la masculinidad impuesta. Pero el uso del seudónimo femenino no habla únicamente de Martí y de su intención por transgredir su posición en el nivel del texto, sino también de lo que significa para él y los lectores "escribir como una mujer" a fines del siglo XIX en América Latina. El seudónimo se convierte en ese instrumento que, desde un lugar de ficción/no-ficción, le permite al narrador ocupar el lugar de otro, escribir desde una perspectiva distinta. Desde un periódico transnacional publicado desde Nueva York que intenta construir una "patria latinoamericana", Martí proyecta dos niveles de representación de lo femenino: el de la ficción, con

la creación de las protagonistas y la presentación de las pasiones femeninas, y el de la mujer que escribe. Así, *Amistad Funesta* no solo caracteriza un nuevo modelo de comportamiento de lo femenino por medio de la ficción, sino que provee un influyente modelo de autoría femenina.

### Obras citadas

- Camacho, Jorge Luis. "Los límites de la transgresión. La virilización de la mujer y la feminización del poeta en José Martí". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVII, N° 194-195, Enero-Junio 2001, pp. 69-78.
- Danahy, Michael. *The Feminization of the Novel*. U. P. Of Florida, Gainesville, 1991.
- Ette, Ottmar. "Apuntes para una Orestiada Americana Jose Martí y el Diálogo Intercultural entre Europa y America Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 12, N° 24, Modernidad y Literatura en América Latina, 1986, pp. 137-146.
- Koos, Leonar. "Improper Names: Pseudonyms and Transvestites in Decadent Prose". *Perennial Decay. On the Aesthetics and Politics of Decadence*. U of Pennsylvania P., 1999.
- Mañach, Jorge. *Martí, el apóstol*. Espasa-Calpe. 1942.
- Martí, José. *Obras Completas*. Vol. 6. Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Vol. 20. Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Amistad funesta*. Editorial Trópico, 1940.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Peluffo, Ana. *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Prometeo, 2016.
- Uribe, Olga. "Lucía Jerez de José Martí o La mujer como invención de lo posible". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 15, N° 30 (1989), pp. 25-38.
- Valens, Keja. *Desire Between Women in the Caribbean*. Palgrave Macmillan US, 2013.
- Zacharie, Blanche. *El Martí que yo conocí*. Las Américas Publishing CO. 1945.