



**La oratoria en José Martí:
su intervención en los debates del
Liceo de Guanabacoa y el periódico
satírico *Don Circunstancias***

Jorge Camacho, Ph.D.
University of South Carolina



En este ensayo me interesa abordar un aspecto poco explorado en la obra martiana: el impulso oratorio tanto en su crítica literaria como en su presentación oral ante el público, ya que como se sabe Martí fue un gran orador, y como decía Anderson Imbert “usaba de todos los latiguillos de la persuasión de que era capaz nuestra lengua” para convencer a su público. Sin embargo, pocos ensayos han abordado el tema o discuten su interés en lo que Imbert, llamaba una prosa con “arquitectura de sermón, de discurso, de proclama, de oración” (116). El motivo de tal olvido, sugiero, es la importancia que ha puesto la crítica en los aspectos formales del modernismo, que significó una renovación en la literatura hispanoamericana y por tal motivo puso el acento en el trabajo sobre la escritura, y la descripción detallada, no en la grandilocuencia oratoria. En lo que sigue por tanto quiero destacar esta característica y discutir su participación en el debate que tuvo lugar en el Liceo de Guanabacoa en marzo de 1879. Mi objetivo es ahondar en la idea que tenía Martí del *performance* oratorio, y los reparos que le pusieron sus críticos a su forma de presentarse ante un público.

En los planteamientos de una parte de la crítica hispanoamericana el modernismo se ha definido por su concepción formal, una reacción contra la elocuencia, y su adopción de las técnicas literarias heredadas de la literatura francesa (el parnasianismo, el simbolismo, el decadentismo). Por este motivo los críticos literarios han prestado poca atención a la pervivencia de elementos retóricos altisonantes en la obra de estos escritores y no han discutido sus opiniones acerca del tema. No obstante, en medio del auge parnasiano, tanto Julián del Casal como Rubén Darío escribieron poemas con énfasis declamatorio, lo que pudo llevar a Max Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo*, a decir, que el modernismo fue una reacción a los excesos del “retoricismo pseudoclásico” (10) no del romanticismo que tuviera una “honda emoción lírica y de sonoridad verbal” (12). Esto explica que el mismo Darío le dedicara un poema a Díaz Mirón en *Azul...* (1888), y que en su prefacio a *Prosas profanas*, justificara el estilo en el cual escribió su “Oda a Roosevelt” diciendo que “a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños” (*Poesía* 246).

La escritura rubendariana, muy similar en este sentido a la de Martí, se caracterizaría por una especie de lector en fábula al cual estaría dirigida la poesía y no respondería únicamente a la sensibilidad del poeta. Sus palabras estarían condicionadas por la presencia del otro, rey o presidente, a quien iba dirigido sus versos. Conforme con esta tradición, muchos textos martianos están dirigidos a un lector específico, atento al discurso del poeta, y están marcados por la cadencia “natural” de la voz, y una urgencia que se transmite a través de actos del habla. Es decir, están dirigidos a un receptor específico o un grupo de ellos, que imaginariamente estarían escuchando la arenga del poeta (Camacho 19-22). Digo imaginariamente porque es obvio que ninguno de sus interlocutores estaba frente a él en la realidad. Será un discurso, sin embargo, marcado por su presencia, y



pautado por la cadencia de la voz, y por una urgencia que en el caso de Martí se trasmite con un estilo marcadamente agresivo.

A esto agrego el hecho de que en varios poemas y crónicas de Martí perviven cláusulas repetitivas y signos ortográficos que responden a su deseo de persuadir al lector. Estos elementos, a no dudarlos, son propios del arte oratorio del siglo XIX y aparecen en las notas sobre la oratoria que Martí escribió cuando fue profesor en Guatemala (Álvarez 1995). Su fama como orador fue tan notable que las primeras referencias que se hacen a él lo distinguen por este talento. Viviendo en la España como desterrado, Martí frecuentó las sesiones de las Cortes donde escuchaba los discursos de los mejores oradores del momento, y más tarde, fue maestro, político, y abogado, cargos que demandaban también cierto tipo de performance ante una audiencia. Gabriela Mistral en su conferencia “La lengua de Martí,” habla al igual que Imbert de la importancia del arte oratorio en su prosa, afirmando que las fuentes principales de su originalidad era el “tono natural” y su fibra de “orador nato” (67). Aunque a continuación desecha este género por encontrarlo “odioso”. Decía:

Género odioso si lo hay, la oratoria carga con una cadena de fatalidades. El orador comienza por ser el recitador que recita en un vasto espacio y para una masa. Lo primero lo fuerza a alzar la voz cuanto la voz da, vale decir, a gritar; la mucha carne escuchadora lo obligue a hacer concesiones halagándole si no todos los gustos, los más de los gustos. // La voz tonante, de una parte, y de otra el apetito de dominar, le sacan los violentos; los dos imperativos de voz y gesto le obligan a la expresión excesiva mejor que intensa, y a los conceptos extremos. (67)

Esto lo dice Mistral en la década de 1930 cuando ya la oratoria había perdido gran parte del reconocimiento que adquirió en el siglo XIX, y había sido criticada también por escritores cubanos como José Antonio Ramos, Carlos Loveira y Nicolás Guillén por servir de pantalla a la política republicana. Pero, difícilmente Martí hubiera estado de acuerdo con Mistral en su calificación de este género, porque incluso señaló su presencia en la poética de varios autores que alababa, como José María Heredia y Walt Whitman y no lo hizo para criticarlos. En la crónica que le dedicó a este último, introduce por eso la dicotomía de poeta-orador para darle al lector una idea mejor de sus versos y de la familiaridad “olímpica” con que el norteamericano se comunicaba. En esta crónica Martí compara Whitman con el político inglés William Gladstone cuando éste daba una arenga en el parlamento de Inglaterra a favor de la independencia de Irlanda. “Parecería él como un mastín pujante, erguido sin rival entre la turba, y ellos a sus pies como un tropel de perros. Así parece Whitman con su ‘persona natural’” (OC 13, 132).

No es extraño entonces que la elocuencia tanto política como literaria, jueguen un papel central en su vida, y que Martí anotara con frecuencia los nombres de los oradores que participaban en los debates en los Estados Unidos, y se apoyara en su habilidad tribunicia para llevar la libertad a Cuba. Esta habilidad le canjearon fama en Cuba después que regreso



de su primer exilio en 1878, tras haber firmado los independentistas y el gobierno español el Pacto del Zanjón. Martí regresó a su país desde Guatemala con el objetivo de rehacer su vida y participar en las discusiones artísticas y políticas que ocurrían en aquel momento. El 15 de diciembre de ese año fue elegido secretario de la Sección de Literatura del Liceo Artístico y Literario de Guanabacoa, y unas semanas más tarde, el 29 de enero de 1879, se convirtió en miembro de la Sección de Instrucción tras dar un emotivo discurso en las exequias del poeta Alfredo Torroella.

Además del discurso de Torroella, Martí participó activamente en varias actividades que se celebran ese año en el liceo, lo cual no solo marca su vínculo con la institución, sino que lo proyecta como un interlocutor fundamental en las polémicas culturales de la época. Particularmente revelador fue su participación en los debates sobre el Idealismo y el Realismo en el arte, celebrados en marzo de 1879. En dicha oportunidad Martí defendió con fervor las premisas del Idealismo, enfrentándose en tres ocasiones consecutivas a figuras relevantes de la intelectualidad cubana de la época como José Ramón Leal, Enrique José Varona y Juan A. Dorbecker. Estos intercambios no fueron meras disputas teóricas, sino un campo donde se cruzaron concepciones filosóficas y sensibilidades políticas, que configuraron un espacio donde lo estético se entrelazaba con lo ético. De aquellos debates sobreviven apuntes dispersos de Martí, en los que bosqueja sus argumentos y recoge las críticas de sus adversarios. En estas hojas, Martí expresa su molestia de que sus adversarios confundieran su posición con todo cuanto llamaban idealismo, esto es, “con todas las vulgaridades metafísicas, idealizaciones teológicas, religiosas, y teorías antropocéntricas” (19: 425). También se queja de que los positivistas, liderados por Dorbecker y Varona, le asignaran a esta doctrina un carácter redentor, desestimando la capacidad del idealismo para aspirar a fines similares. Por eso afirmaba:

¡Conque es necesario ser positivista para ser abnegado, para ser noble, para ser bueno, para ser héroe, para ser mártir!- ¡Conque el positivismo, fulmina anatemas, decreta excomuniones, flagela a los déspotas, y crea un nuevo infierno!- ¡Conque, en nombre de la libertad del pensamiento se condena a los que tienen la osadía de pensar de un modo distinto al del fundador de la filosofía positivista!-, ¡Oh, mártires de todos los derechos, soldados de todas las libertades, desterrados que habéis comido pan amargo,- alzaos de vuestras tumbas, salid de vuestros hitos, venid de nuestras playas, a registrar nuestros espíritus en el libro fulminador y sancionador de los adversarios positivista.- (OC 19: 426).

Martí clarifica que su defensa del Idealismo no radicaba en ninguna de estas corrientes sino en la “superioridad del arte en q. domina la personalidad. ---” (OC 19: 414), negándose a identificar la belleza con los objetos externos y situándola, en cambio, en el “grado de desigualdad de las personalidades” que era lo que producía las grandes obras de arte. Esta postura lo llevó a invocar figuras arquetípicas que sintetizaban su visión: Prometeo, el héroe mítico que roba el fuego divino para entregarlo a los hombres, y Harpagón, el avaro



personaje de Molière que simboliza el materialismo vulgar. En este contraste, Martí delineaba no solo una teoría estética, sino una ética del arte que permea su obra poética. Afirma Martí:

El espíritu realista hizo nacer la parodia. ¿Qué eleva más: Prometeo o Harpagón. Harpagón existe ¿a cuántos no nos ha de lanzar de algunas simas? Prometeo también ¿quién no se siente un poco devorado por el teatro? Harpagón, ser copiado, nos hace cambiar de objeto y mirar a otro. Prometeo --personificación idealista-- nos hace mirar a lo hondo de montes y llevar luego los ojos a lo hondo de los negros cielos. ¡Oh! Rían los hechos para reír: y copien los que sólo saben copiar; ¡que yo amo más ver un hombre en lucha con el cielo, como Ismael de Grecia, que ver apagar una luz para que no se consuman dos, vulgar usurero de todas partes! (OC 19:427).

Estas ideas, que aparecen desconectadas y repetidas en estos apuntes, y que seguramente discutió con sus adversarios, son, no obstante, esenciales para entender no solo la forma en que pensaba sobre este tema, sino también para comprender el entramado filosófico, simbólico y ético de sus textos. Empezando por su primer libro de poemas *Ismaelillo* (1882), cuyo personaje bíblico Martí vincula erróneamente con Grecia en estos apuntes, y culminando con *Versos libres*, en los que destaca la figura idílica del fundador, del héroe mítico que lucha contra la adversidad en beneficio de los demás. Es por esta razón que en su reflexión elige al héroe griego, Prometeo, en lugar del burgués, Harpagón, pues mientras el primero encarna el idealismo, el segundo representa el materialismo vulgar. De hecho, en varios de sus poemas, Martí se presenta como otro titán encadenado por su desafío al poder colonial y condena las ansias de riqueza de la sociedad moderna. Todo lo cual traza una línea que recorrerá su obra.

Llama la atención de que a pesar de que este debate no es sobre política, de todas formas, la política se filtra en varios de sus apuntes y suponemos que en las discusiones del Liceo a través de la noción del “espíritu” y de la influencia de la historia o de la cultura. Así, por ejemplo, Martí habla del “espíritu utilitario e invasor de los sajones” que predominaba en el Norte, algo que vendría a coincidir con la imagen de Harpagón que había descrito un poco antes. El otro ejemplo es cuando se refiere a los países hispanoamericanos después de independizarse de España y habla de los “pueblos ex-hispanos, separados de su caduca y torpe madre por todo género de justas soberbias, justos desprecios, y de desemejanzas radicales” (OC 19: 427). Por un lado, Martí ve que estos ex--pueblos hispanos pueden contrarrestar o “estorbar”, el espíritu utilitario sajón con su “caballeroso y descuidado espíritu” y cómo en el caso de los cubanos estos tienen que desprenderse de todo “precedente de la conquista” porque de lo contrario permanecerían encadenados. Dice:

--- No sé qué tienen las tierras que saturan a los que en ellas nacen de un espíritu que les es completamente propio; como que la sangre de los indios sacrificados y de los mártires ahorcados, atados a las colas de los caballos y descuartizados, nos crea; --- y como que al



nacer entinta nuestros pañales de este color de repulsión y de justicia. ---En tanto que no nos desliguemos de todo precedente de la conquista, flotará matador sobre nuestros hombros este insufrible manto de cadenas. (19: 427)

En el caso de los cubanos no es la cultura de la metrópolis la que dominaba en su comportamiento sino la tierra, que impregna el espíritu de los cubanos de un calidad nueva por las injusticias a las que fueron sometidos los antiguos aborígenes. Las personas, según él, no solo nacen en un espacio determinado, sino que también heredan un sentido espiritual y cultural de espacio. Los sufrimientos y las injusticias cometidas contra los pueblos originarios, que llama “mártires”, dándole con esto un significado religioso a sus muertes, forman parte del tejido que define a las generaciones posteriores y deja una huella indeleble en el carácter colectivo. Esta forma de pensar, sugiero, es el resultado de su creencia en la influencia que ejercían las civilizaciones (la historia, la raza y la cultura) en los pueblos conquistados, y, sobre todo, un profundo sentimiento nacionalista, que recurre a los indígenas cubanos para mostrar su identidad, como había hecho José Fornaris desde la década de 1850. En el caso de Martí esto lo llevó a decir en *La América* de Nueva York en 1884: “El espíritu de los hombres flota sobre la tierra en que vivieron, y se le respira. ¡Se viene de padres de Valencia y madres de Canarias, y se siente correr por las venas la sangre enardecida de Tamanaco y Paramaconi [!]” (8: 336).

No hay que decir que manifestarse de esta forma en un acto público durante la colonia, un año después de terminada la Guerra de los Diez Años, era una de osadía política que debió llamar la atención del público presente y de las autoridades del régimen colonial, que después de escuchar sus intervenciones en los homenajes al violinista Rafael Díaz Albertini y al periodista Adolfo Márquez Sterling, decidió deportarlo a España el 25 de septiembre de ese mismo año. Por esta razón vale señalar la recepción de este debate en la prensa satírica de la época donde no por casualidad se menciona su nombre.

La mención, que hasta donde sé no ha sido señalada por la crítica, apareció en la edición dominical del semanario *Don Circunstancias*, el 13 de abril de 1879. Este semanario era dirigido por el peninsular J. M. Villergas, que tenía como caricaturista al vizcaíno Víctor Patricio de Landaluze. Era un semanario partidario de la causa integrista y en él aparecían con asiduidad criterios mordaces sobre los cubanos independentistas, los chinos, los negros y en general cualquiera que no fuera español o no abrazara la “Cuba española”. Pues bien, en su edición dominical, Landaluze publicó una caricatura que refleja los debates sobre el Idealismo y el Realismo en el arte, en que menciona directamente al cubano (Fig. 1). El personaje principal de la caricatura es un orador marcadamente exaltado, que hace gestos desesperados mientras le habla a la audiencia. La caricatura se titula “Oratoria epiléptica” y está compuesta por seis cuadros.

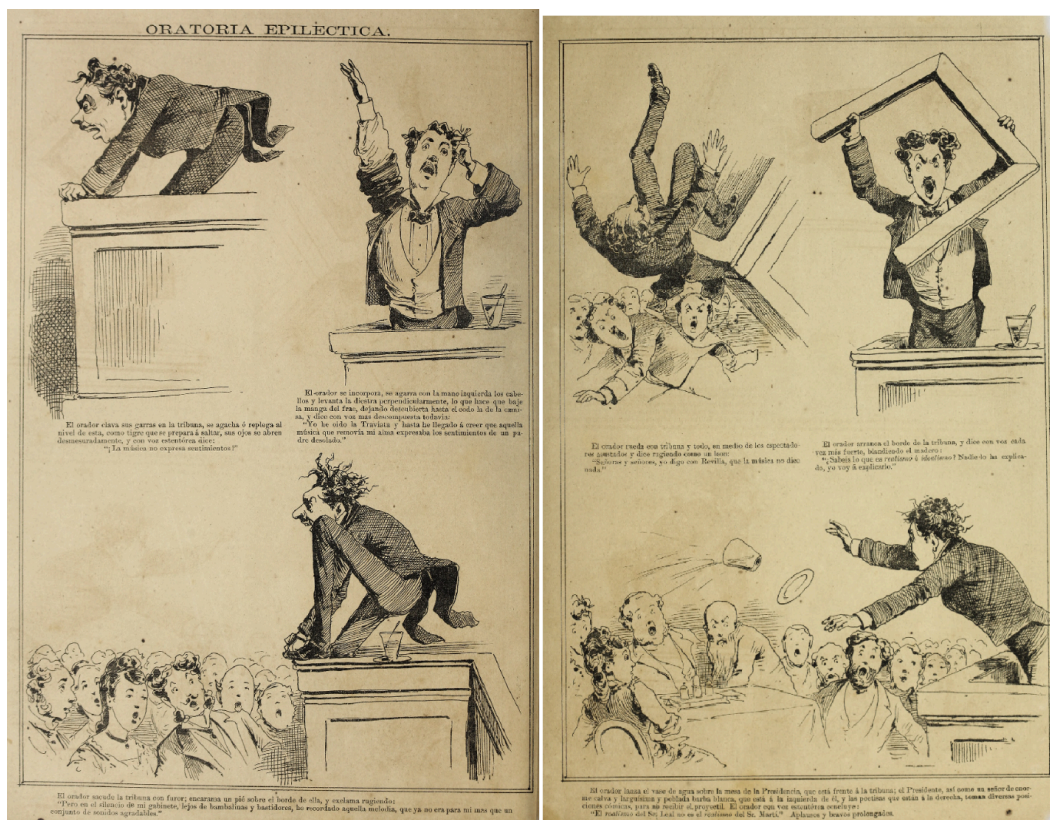


Figura 1. Oratoria Epiléptica, caricatura de Víctor Patricio de Landaluze para el semanario *Don Circunstancias*, 13 de abril de 1879.

Estos seis cuadros presentan diversos detalles de los debates y nos brindan una imagen visual del evento, del cual no tenemos ninguna fotografía. Gracias a esta caricatura podemos ver como estaba dispuesto el auditorio, la tribuna y la mesa presidencial, además del comportamiento del orador. Combina el dibujo caricaturesco con el humor escrito lo que amplifica el efecto deseado: mostrar su burla de aquellas discusiones y el carácter sumamente performático del orador. Así, en el primer cuadro, Landaluze retrata a un orador que se aferra a la tribuna como un tigre que “clava en ella sus garras”, y con los ojos desmesuradamente abiertos y una voz estentórea, afirma: “La música no expresa sentimientos.” En el segundo, el mismo orador, con la mano izquierda sujetándose los cabellos y la derecha alzada, proclama: “Yo he oído La Traviata y hasta he llegado a creer que aquella música me removía el alma y expresaba los sentimientos de un padre desolado” (16). En el tercer, el orador, más emocionado aún, sube un pie al borde de la tribuna y exclama rugiendo: “Pero en el silencio de mi gabinete, lejos de bambalinas y bastidores, he recordado aquella melodía, que ya no era para mí más que un conjunto de sonidos agradables” (16). A continuación, en la cuarta escena, cae al suelo junto con la tribuna y exclama: “Señoras y señores, yo digo con Revilla que la música no dice nada.” En el quinto cuadro, el mismo orador, aún exaltado, arranca un borde de la tribuna y dice: “¿Sabéis lo



que es realismo e idealismo? Nadie lo ha explicado. ¡Yo voy a explicarlo!” (17). Finalmente, en la sexta y última escena se lee:

El orador lanza el vaso de agua sobre la mesa de la Presidencia, que está frente a la tribuna; el Presidente, así como un señor de enorme calva y larguísima y poblada barba blanca, que está a la izquierda de él, y las poetizas que están a la derecha, toman diversas posiciones cómicas, para no recibir el proyectil. El orador con voz estentórea concluye: “El *realismo* del Sr. Leal no es el *realismo* del Sr. Martí.” Aplausos y bravos prolongados. (17)

¿Qué nos comunica esta historia más allá de representar a un orador “epiléptico” en pleno ataque de nervios? En primer lugar, hay en ella una referencia directa a Martí, que como dijimos anteriormente, inició aquella serie de debates enfrentándose a José Ramón Leal. Landaluze menciona a los dos por sus nombres, de modo que la caricatura se centra en ellos, planteando que ambos tenían una idea diferente de lo que era el realismo y que por esa razón no se entendían. El periódico se burla por tanto de ambos oradores al exagerar sus gestos y tacharlo de “oratoria epiléptica”, un término médico, que vendría a caracterizar a un conferenciante con una energía extrema, con cambios súbitos en el tono, ritmo y la emoción, comparable con un individuo enfermo, que es atacado repentinamente por una crisis nerviosa.

¿Retrató Landaluze a Martí en este dibujo? Difícil de saber porque este no lo señala directamente. Es decir, no identifica a la persona retratada, como sí hace con el presidente del liceo, Nicolás Azcárate, quien se distingue en la caricatura por la barba que le colgaba a ambos lados de la cara. Es probable que delante de Azcárate estuviera sentada Mercedes Matamoros, quien también participó en el evento. Pero es difícil señalar si el orador “epiléptico” era Martí, aun cuando el cuadro que lo muestra alzando el borde de la tribuna eufórico nos recuerde sus fotos de joven con el pelo hirsuto, el traje negro y los bigotes.

Hay, sin embargo, una característica que sí era definitivamente martiana: la de ser un orador “nervioso”, exaltado, o como dice el semanario satírico “epiléptico”, ya que según Jorge Mañach, quien se apoyó en los reportes periodísticos que aparecieron en la época para escribir su famosa biografía, el cubano introdujo en Cuba, “un modo de oratoria distinto del usual: una elocuencia nerviosa, brillante, difícil y embriagadora” (147). Este tipo de elocuencia se apoyaba en la pasión, las referencias eruditas, la poesía, y como decía Cintio Vitier, el “espectáculo” (67), ya que la oratoria es intrínsecamente performativa. La voz del orador, sus gestos, expresiones faciales y lenguaje corporal contribuyen al impacto general que busca causar en el público, a lo que contribuye el tono, el ritmo y la cadencia con que habla el orador. Si leemos sus notas sobre el arte tribunicio, escritas en Guatemala, donde vivió poco antes de llegar a Cuba, y le apodaron Doctor Torrente, vemos que en su definición del orador Martí resalta los mismos aspectos que mencionamos: La oratoria, dice, “debe ser ora acre como la sátira, ora patética como el dolor; [...] y ser ya ardiente



rueda aligera, ya temible sentencia flageladora, ya desmayada y tenue voz de llanto” (OC 20, 283). En estos apuntes Martí no habla de las ideas sino de la forma en que el orador debe hacer llegar su mensaje y para ello escoge un estilo exaltado, adolorido, “patético”, que es el mismo incluso que aparece su representación del poeta /orador cuando le habla a los héroes de mármol en su famoso poema de *Versos sencillos* (1891).

Hablo con ellos, de noche!

Están en fila: paseo

Entre las filas: lloroso

Me abrazo a un mármol:

(PC 1: 282)

En este poema, el hablante poético se dirige a un grupo de personas reunidas. Habla con ellos de la patria, y les lanza numerosas injurias a los héroes para despertarlos, lo que hace que uno de ellos lo agarre del cuello y parezca ahorcarlo.

Échame en tierra de un bote

El héroe que abrazo: me ase

Del cuello: barre la tierra

Con mi cabeza: levanta

El brazo, ¡el brazo le luce

Lo mismo que un sol!:

(PC 1: 282)

Todo lo cual convierte este poema en una escena llena de patetismo, en que el hablante recurre a la oratoria, las emociones, la agresividad del estilo, y el vituperio para despertar a su auditorio y pedirles que regresen a luchar (Camacho 22). Ante estos héroes de piedra está el poeta/orador, frágil y lloroso, quien, además, muere por atreverse a desafiar a estos hombres y poner en duda la valentía de los cubanos. En tales circunstancias su muerte es de carácter sacrificial. Sabe que morirá en el intento, pero admira tanto a estos soldados que aun cuando es arrastrado por el suelo y uno de ellos lo alza, se detiene para alabar la fortaleza de su brazo que en esos momentos luce “[i] Lo mismo que un sol!” (PC 1: 282). El poema en consecuencia describe una escena teatral, violenta, que se corresponde con el tipo de actuación o espectáculo ante el público que anota en sus apuntes de Guatemala.

No por gusto varios críticos de la época, como Manuel Sanguily y Manuel de la Cruz, se apoyaron en estos mismos rasgos de su arte tribunicio para criticarlo. De la Cruz decía de él, que era “un artista de la palabra, de temperamento romántico, de tono doliente,



sensitivo, neurópata” (77) y Manuel Sanguily, que el autor de *Ismaelillo* tenía una “fantasía inagotable” y una “originalidad enfermiza”. Otros epítetos eran igual de violentos: “metaforista delirante”, “histérico pictórico”, “desequilibrado” y “cerebral” (Vitier 71). Motes que siempre recalcan la forma de expresarse, y se apoyaban para ello en el discurso de la enfermedad que era tan típico de finales del siglo XIX, como aparece en *Degeneración* (1892), del judío Max Nordau, para quien muchos escritores modernos no eran más que “neuróticos” y “degenerados”.¹

Aun así, creo que no deberíamos desechar estas burlas como simples equivocaciones, o injurias de gente que se le oponía o que no compartía sus ideas políticas ya fuera porque estaban a favor de España o porque preferían la anexión de Cuba a los Estados Unidos, como José Ignacio Rodríguez, quien decía que para los que no eran sus seguidores, Martí lucía “como si fuese víctima de un desequilibrio mental” (280). Al menos cuando se trata de la oratoria Martí debió cultivar una manera dramática con que encandilar a la audiencia, un diapasón de emociones que iban de la “sentencia flageladora” a la “desmayada y tenue voz de llanto” (OC 20, 283).

En realidad, no era algo inusual en los Estados Unidos y especialmente entre los pastores religiosos, este tipo de oratoria exaltada. El propio Martí utilizó el mismo adjetivo para describir a un orador religioso en este país, Talmeg [sic], cuando decía que este era “elocuente, aunque epiléptico” (OC 9: 106). Las obras completas no aclaran quien era este personaje, pero seguramente se refería a Thomas De Witt Talmage, uno de los líderes religiosos más influyentes de su tiempo en los Estados Unidos, y de quien la revista *Boston Medical and Surgical Journal*, del 16 de abril de 1874, decía, sobre su “oratoria poderosa”, que una joven en aparente buen estado de salud, que escuchaba uno de sus sermones sobre el castigo eterno, se desmayó y murió antes de llegar a casa (396).

Con esto quiero decir que, si aun Landaluze no tuviera la intención de retratar a Martí en estos cuadros, sí estaba retratando su tipo, el tipo de oratoria que el introdujo en Cuba, haciéndolo de una forma exagerada, por supuesto, con el fin de burlarse de los cubanos. En tal sentido la imagen del orador que lanza el vaso a la audiencia como un proyectil significaría la “realidad” del discurso oratorio, las imágenes metafóricas y la propia actitud del orador agresivo ante y contra la audiencia en la cual se incluiría el propio caricaturista.

Antes de terminar debo agregar que, en uno de los cuadros de la caricatura, Landaluze pone en boca del orador la frase: “Señoras y señores, yo digo con Revilla que la música no dice nada”, una frase con la que estaba refiriéndose al crítico español Manuel de la Revilla (1846-1881), quien en efecto abordó en varios ensayos al tema del realismo y el idealismo en el arte. Martí no menciona a Revilla en sus notas para el debate, ni en ninguna de sus obras por lo cual es posible que no estuviera al tanto de sus ideas y no lo haya mencionado en la discusión. El crítico español abogaba por una síntesis que combinara las virtudes que tenían ambos movimientos sin caer en exageraciones. Es decir, criticaba el idealismo



absoluto por su desconexión con la realidad y también atacaba el realismo extremo por su vulgaridad. Este último que asociaba con Francia. Landaluze debió anotar esta referencia (más aún por ser española) y la puso en boca del orador ya que Revilla dijo, en efecto, algo similar sobre la música y el idealismo en un artículo publicado el año anterior en la revista *La ilustración española y americana* y recogido en sus *Obras* de 1883: “la pintura y la escultura, que, al cabo, aunque en estrechos límites, también son artes ideales expresivas; no así en la música; eternamente incapacitada para expresar pensamientos definidos y sentimientos concretos” (138).

En conclusión podemos decir que, a pesar de existir pocos ensayos sobre la oratoria en Martí, esta jugó un papel esencial en su vida, no solo por las diferentes profesiones que ejerció, sino también porque se apoyó en ella para llevar a Cuba “la guerra necesaria”. Tras su regreso a Cuba en 1878, Martí se incorporó activamente a los círculos intelectuales y culturales de la isla, entre los que estaban los debates del Liceo de Guanabacoa. En estas discusiones, Martí defendió apasionadamente las premisas del Idealismo, subrayando la supremacía del arte que exalta la personalidad y rechazó la identificación de la belleza con los objetos externos. A través de figuras como Prometeo y Harpagón, trazó un contraste ético y estético entre el idealismo heroico (el suyo) y el materialismo vulgar (de los otros), elaborando una visión del arte que incorporaba de forma decisiva la política redentora. Como he explicado aquí, estos debates no pasaron inadvertidos ni para los periódicos autonomistas ni para el semanario pro-español, que describió su estilo oratorio como “epiléptico”, caracterizándolo de exagerado, nervioso y excesivamente emocional. La caricatura publicada en abril de 1879, aunque no identifica directamente a Martí, ridiculiza la intensidad de estos debates y, por extensión, el tipo de elocuencia que él introdujo en Cuba. Todo lo cual confirma que su oratoria generó admiración en algunos y rechazo en otros, especialmente en las autoridades peninsulares que lo deportaron nuevamente a España ese año.



Bibliografía:

- Álvarez Álvarez, Luis. *Estrofa, imagen, fundación. La oratoria de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.
- Camacho, Jorge. "El discurso ante la estatua: Oratoria y poética en José Martí". *Explicación de Textos Literarios*, 29. 2, 2000, pp. 17-25.
- Darío, Rubén. *Los Raros*. Buenos Aires: Tip. La Vasconia, [1896].
- _____. *Poesías*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1994.
- De la Cruz, Manuel. *Obras. Literatura cubana*. vol. 3. Madrid: Biblioteca Calleja, 1924.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de cultura económica, 1962.
- Imbert, Anderson. "La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad Funesta*". *Antología crítica de José Martí*. Ed. Manuel Pedro González. México: Editorial Cultura, 1960, pp. 93-131.
- Landaluze, Víctor Patricio. "Oratoria Epiléptica". *Don Circunstancias*, 13 de abril de 1879, pp. 16-17.
- Mañach, Jorge. *José Martí*. La Habana: Ediciones Nuevo Mundo, 1960.
- Martí, José. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975.
- _____. *Poesía completa*. Edición crítica. 2. Vols. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1985.
- Mistral, Gabriela. "La lengua de Martí". *Gabriela anda la Habana...A medio caminar el olvido y la memoria*. Lom Ediciones, 1998, pp. 65-82.
- "Powerful oratory". *Boston Medical and Surgical Journal*, vol. 40, n. 16, 16 de abril de 1874.
- Revilla, Manuel de. "La tendencia docente en la literatura contemporánea". *Obras*. Madrid: Impr. central a cargo de V. Saiz, 1883, pp. 137-146.
- Rodríguez, José Ignacio. *Estudio histórico sobre el origen, desenvolvimiento y manifestaciones prácticas de la idea de la anexión de la isla de Cuba á los Estados Unidos*. La Habana: Impr. La Propaganda literaria, 1900.
- Vitier, Cintio. *Temas martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional de Cuba, 1969.