



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**COLEGIO DE LINGÜÍSTICA
Y LITERATURA HISPÁNICA**



**ANÁLISIS POÉTICO DE “Á CUBA” DE LAUREANA WRIGHT
DESDE EL EXISTENCIALISMO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA**

PRESENTA: MARISOL DE JESÚS RAMÍREZ CRUZ

DIRECTORA: DRA. ALICIA RAMÍREZ OLIVARES

JUNIO 2023

Contenido

Capítulo 1. Marco Histórico	4
Comentarios Generales	4
1.1. Sobre el Siglo XIX	4
1.2. La Poesía del Siglo XIX	9
1.3. Desarrollo de la Poesía Escrita por Mujeres	16
1.4. Poesía Escrita por Mujeres en México	21
1.5. Contexto Sociocultural de Laureana Wright de Kleinhans	28
1.6. Tópicos Abordados en la Obra de Wright de Kleinhans	32
Capítulo 2. Marco Teórico y Metodología	37
Comentarios Generales	37
2.1. Antecedentes del Existencialismo	38
2.1.1. <i>El existencialismo es un humanismo</i>	39
2.1.2. <i>La filosofía de la existencia</i>	43
2.2. Corrientes del Existencialismo	46
2.2.1. El Existencialismo Cristiano	48
2.2.2. El Existencialismo Ateo	52
2.3. El Existencialismo de Simone de Beauvoir	56
2.3.1. La Libertad y la Otredad	59
2.3.2. Sobre <i>El segundo sexo</i>	60

2.4. El Existencialismo en México	63
2.5. Metodología de la Investigación	68
Capítulo 3. Análisis Poético de “Á Cuba”	75
Comentarios Generales	75
3.1. Sobre el Poema	76
3.1.1. Estructura Formal del Poema	81
3.1.2. Discurso del Poema	87
3.1.3. Intención Lírica	98
3.1.4. Los Sustantivos, Adjetivos y Complementos Nominales Como Referentes y Referencias	105
3.1.5. Uso de Figuras Retóricas	123
3.2. Del Poema y la Teoría: La Actualización	161
3.2.1. La Otredad	164
3.2.2. Interpretación del Poema Desde la Relación España-Cuba	172
3.2.3. Reinterpretación del Poema Desde la Relación Hombres-Mujeres	178
3.3. El Poema Como Alegoría	190
3.3.1. El Temprano Pensamiento Filosófico de Wright de Kleinhans	191
3.4. Conclusiones Generales	195
Referencias Citadas	199

Capítulo 1. Marco Histórico

Comentarios Generales

El objetivo principal de este capítulo es describir los ámbitos económico, social y cultural del contexto histórico del siglo XIX para determinar de qué manera influyeron estos aspectos en la creación artística del periodo de estudio, enfocándonos principalmente en el área de la literatura y, a partir de ella, en el de la poesía. Para esto, se describen de manera panorámica los aspectos ya señalados, primero, en la literatura europea, con relación al nacimiento de movimientos como el Romanticismo, el Realismo y el Costumbrismo para situar el desarrollo literario del siglo XIX en países como España, por ejemplo. Posteriormente, se describen estos mismos factores en la literatura mexicana, partiendo desde la creación de la denominada “literatura nacional” y, de forma subsiguiente, en la producción literaria —tanto narrativa como poética— hecha por mujeres, destacando a partir de lo anterior la figura de la escritora guerrerense Laureana Wright de Kleinhans, quien es la autora del objeto de estudio seleccionado —el poema “Á Cuba”— para este trabajo de investigación. De esta forma, este capítulo recupera los elementos principales del contexto histórico general al contexto particular de Wright de Kleinhans, con la intención de abordar distintas perspectivas sobre la literatura de los años que abarca el siglo de estudio en los países europeos en los que se desarrolló, poco a poco, la literatura hecha por mujeres y cómo este mismo acontecimiento se fue dando en México tras su liberación de la Corona Española.

1.1. Sobre el Siglo XIX

Los años que abarca el siglo XIX, que van desde 1801 hasta 1900, pueden verse como un periodo de transformación fundamental en la historia de la humanidad, ya que en ellos ocurre una doble revolución que fue desencadenada desde finales del siglo XVIII y que se centra,

fundamentalmente, en el margen económico y político. Si bien en el periodo anterior a éste, en el siglo XVIII, se habían realizado descubrimientos importantes que eran tanto demográficos como materiales, así como culturales y científicos, no fue hasta el siglo XIX que se pudo consolidar el proceso conocido como revolución industrial, el cual fue concebido en Occidente en una etapa temprana del siglo XVI y que se manifestó con mayor fuerza a finales del siglo XVIII.

La industrialización fue un proceso de cambio que puede verse a través de distintas fases dentro de las cuales es posible establecer que ocurrió una profunda transformación en la estructura económica del mundo y que ésta se ve asociada directamente al ámbito industrial y a sus efectos inmediatos en relación con el aumento de productividad, modificación de la calidad de vida y en la aplicación masiva de los avances tecnológicos dentro del proceso de producción de bienes y mercancías. Además, en este periodo también se establece una marcada transición entre la sociedad rural y artesanal a una sociedad más urbanizada y diversificada que tendrá un papel significativo en el ámbito artístico por ser uno de los acontecimientos más importantes del siglo.

Como señalan Ramón Villares y Ángel Bahamonde en su obra *El mundo contemporáneo: Del siglo XIX al XXI* (2012) y, citando las palabras del historiador David Landes, “la revolución industrial fue un acontecimiento que acercó a todos los países del mundo, aunque también lo empequeñeció y lo homogeneizó” (Villares y Bahamonde 11), ya que el mundo se hizo más accesible y globalizado, dando como resultado “la gran transformación” asociada a las revoluciones económicas y políticas que comenzaron a finales del siglo XVIII. Por tanto, no debe verse a este siglo —el XVIII— únicamente como un periodo de espera a los avances que traería el siglo XIX, pues en él tiene lugar —y, más específicamente, en Europa Occidental— una diversificación económica que, de algún modo, se encarga de preparar el posterior proceso de industrialización y que se desarrolla de manera especial en dos sectores económicos: el de

intercambios comerciales —realizados sobre todo en Francia e Inglaterra y, posteriormente, en Holanda, cuando fue superada la hegemonía que había alcanzado como potencia comercial— y el de la aparición de una potente economía agraria, generalmente de carácter doméstico, que recibió la denominación de “protoindustrialización”, es decir, una industria rural.

Según Villares y Bahamonde, la esencia de la revolución industrial consistió en la división social de las actividades laborales, pues ésta supuso una progresiva sustitución del trabajo humano por el de las máquinas, la energía animal por la mecánica y, además, la utilización de nuevas materias primas provenientes, principalmente, de elementos inorgánicos como los minerales en lugar de los orgánicos o vegetales (Villares y Bahamonde 16). Por otro lado, el área científica tuvo como avance principal la aplicación de las innovaciones en los procesos de producción que albergaron, principalmente, los artesanos y fabricantes con técnicos e ingenieros, por lo que la cantidad de innovaciones técnicas del periodo refleja el mayor número de patentes registradas en Inglaterra, que a principios del siglo XIX era superior a cien por año.

Además, los principales cambios tecnológicos tuvieron lugar en el sector de la energía, destacando el famoso invento de James Watt: la máquina de vapor. También cabe mencionar que la tecnología de la fuerza motriz fue la que le permitió a Occidente su superioridad en el avance industrial en comparación con el resto del mundo, además de otras innovaciones técnicas como la metalurgia —con el uso del coque en los altos hornos o el pudelado de hierro, por ejemplo— y en la industria textil, dentro de la cual se concentraron los inventos más famosos de la revolución industrial.

De esta forma, el siglo XIX estuvo puntuado por revoluciones de ámbito político, cultural e industrial, entre las que se encuentran no sólo la industrialización propiamente establecida, sino también la de la lucha de trabajadores, la de mujeres y la de los pueblos indígenas por la libertad

y la igualdad. Así, la influencia que instauraron todos estos movimientos en el pensamiento de la sociedad decimonónica puede verse plasmada en las artes plásticas de la época, pues estuvieron marcadas indeleblemente por la agitación, el cambio y la insurgencia. A propósito de las artes, es importante señalar que la forma y la estructura en la que se fueron desarrollando durante este periodo fueron condicionadas por la irrupción de clases e intereses que previamente habían sido excluidas del dominio de la cultura de las diferentes naciones.

Dentro del campo de la literatura, es posible señalar que los autores fueron empíricos —en el sentido de que basaban sus métodos de investigación en el modelo aplicado a las ciencias naturales—, es decir, procedían por la inducción, recopilando datos de la historia del arte y esa información la relacionaban con el empirismo en “largas cadenas de razonamientos deductivos” (Eisenman y Crow 10), como bien mencionan Stephen F. Eisenman y Thomas E. Crow en su obra *Historia crítica del arte del siglo XIX* (2001), pues el empirismo había dominado los estudios del arte en el siglo XIX, aunque rara vez había sido explícitamente reconocido como una metodología. Por ende, uno de los objetivos principales que mantenía el empirismo era apartar de la vista las grandes fuerzas sociales, económicas y políticas que determinaban la producción del arte, mientras que permitía —a su vez— el paso de los pequeños factores formales, biográficos y de mecenazgo.

La ideología del siglo XIX, esto es, los cuerpos característicos de pensamiento, creencias, imagería y expresión que crea una determinada sociedad y sus clases en un momento determinado de la historia, se ven plasmadas en el arte como una imagen coherente de la relación que mantienen con la realidad social. De este modo, las ideologías pueden ser vistas como obras de arte miméticas debido a su dualismo de lo ilusorio y lo real, ya que representan la realidad de un modo convencional e históricamente contingente, lo que se ve plasmado en la literatura ya que, hasta cierto límite, la escritura se encargaba —y aún ahora— de reflejar la realidad y permitía

dilucidar qué clase de relación entablaba el texto artístico con el mundo en el que era producido, en otras palabras, buscaba ver si se trataba de un acto pasivo o creativo-dialéctico.

Según Mercedes Rivas, en su obra *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX* (1990), el autor decimonónico se encarga de seleccionar un elemento de su realidad para analizarlo de forma aislada en relación con el proceso que define su entorno, lo que muestra una literatura dinámica del mundo ya que contempla la realidad y efectúa sobre ella un acto de descubrimiento y no sólo una simple descripción que permita descifrar el sentido último de lo real. Es decir, cuando una obra literaria descubre lo complejo de una causa social, o bien, desenmascara los puntos de vista que los dominan, describen —desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se encuentra una sociedad humana específica— el momento de desarrollo de ese contexto particular y posibilita, al mismo tiempo, lo concreto y lo abstracto de esa realidad y de esa obra ficcional.

De esta forma, es posible entender el progreso no sólo económico y social que acontece a lo largo del siglo XIX en diferentes zonas del mundo, sino también su desarrollo ideológico y artístico que tiene como fundamento entender la realidad en que se encuentran y plasmar, a su vez, los problemas y acontecimientos relevantes de la época a través de la expresión ficticia de las obras. Así, es posible apreciar que, dentro de los tópicos centrales que se abordan durante estos cien años, se encuentran el progreso, la ciencia, la metodología, la lógica, la esclavitud, la libertad y las luchas de diferentes índoles: sociales, económicas, raciales e ideológicas —por mencionar sólo algunas de ellas—.

1.2. La Poesía del Siglo XIX

Desde la Revolución Francesa ocurrida en 1789, se materializó un espíritu renovador en Europa que propició un panorama cambiante en los distintos terrenos de la sociedad —como el político y el cultural— y, para ello, se había necesitado del racionalismo de los intelectuales del siglo XVIII para realizar la superación de los anteriores parámetros sociales y culturales. Sin embargo, a finales del mismo siglo, el prerromanticismo ya cuestionaba la preponderancia del racionalismo y, en consecuencia, cuando inicia el siglo XIX, aparecen nuevas actitudes vitales e intelectuales tales como la rebeldía, la intención de renovar tanto los esquemas sociales como la forma de vivir, la observación analítica de la realidad a través de la naturaleza y, sobre todo, la cuestión del ser y actuar del individuo.

A finales del siglo XVIII, inicia el movimiento romántico en Inglaterra y Alemania, dentro del cual se definen estos ideales de rebeldía y cambio, mismos que encuentran en España un panorama marcado por enfrentamientos entre distintos sectores de la sociedad y del mundo intelectual a principios del siglo XIX, desarrollando así la dualidad que había iniciado anteriormente sobre los valores patrióticos después de la Guerra de Independencia ocurrida de 1808 a 1812. Sin embargo, el nacimiento transformador del Romanticismo aconteció al mismo tiempo que la Revolución Industrial, primero en Inglaterra y luego en el resto de Europa, dando como resultado la aparición de dos nuevas clases sociales: el proletariado urbano —formado por los trabajadores— y la burguesía industrial —formada por los empresarios—.

En el ámbito de la literatura, se desarrolló también una dualidad entre dos grandes corrientes que tuvieron una producción significativa a lo largo del siglo: el Romanticismo —que había comenzado a extenderse por Europa— y el Realismo —que posó su atención en el análisis de la sociedad contemporánea—. Las bases de la primera corriente quedaron sentadas por distintos

autores, como los alemanes Johann Goethe y Friedrich Hölderlin, los ingleses Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y Mary Wollstonecraft y, con su obra tardía, los españoles Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro, José Zorrilla y el Duque de Rivas, por mencionar algunos.

El objetivo principal que mantenía el Romanticismo era el deseo de romper con los convencionalismos, la búsqueda de la libertad y la expresión subjetiva de los sentimientos y las emociones. Esta libertad —de carácter formal— se ve reflejada en la polimetría y la mezcla de géneros, así como en la utilización de un yo poético que permitía desarrollar la subjetividad del autor; dicho rasgo propicia el desarrollo de la poesía y de la narrativa en primera persona, que en algunas ocasiones adoptó una forma epistolar. Este yo poético reconfigurado en la poesía romántica se establece como el héroe de las narraciones y es, frecuentemente, un personaje atormentado, emocionalmente extremista y que, en ocasiones, llega a ser intimista, además de que siempre enfrenta un entorno y normas que lo condicionan. De esta manera, para su desarrollo como personaje es primordial la libre expresión de sus ideas y sentimientos.

Por otro lado, entre los temas que se abordan mayormente dentro de la poesía romántica aparece de forma constante el del deseo de escapar del “mundo mediocre” que busca con sus convencionalismos al genio creador, por lo que también es habitual la presencia de la naturaleza, pues se encarga de reflejar el sentimiento íntimo del poeta y, además, se desarrolla un gusto por el exotismo y el misterio. Sin embargo, a la actitud romántica acabó imponiéndose la necesidad de analizar la época contemporánea desde una perspectiva objetiva, realista y crítica. De esta forma, a partir de la obra de los franceses Honoré de Balzac y Gustave Flaubert, surgió la corriente realista, que encontró en España grandes figuras como Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas. En contraposición con el Romanticismo, el objetivo del Realismo era profundizar la representación

de la vida contemporánea, casi siempre desde un enfoque crítico y adoptando también corrientes científicas y filosóficas tales como el positivismo y el experimentalismo.

El Realismo, propiamente, se desarrolló en la segunda mitad del siglo, periodo en el que comenzaban a ser más claros los cambios sociales que impulsaron el rechazo al Antiguo Régimen, por lo que la sociedad que anteriormente se encontraba en plena transformación comenzaba ahora a mostrarse como un mundo que también tenía fallas y, de ese modo, el artista decimonónico reaccionó ante la situación sumergiéndose en su realidad y, en consecuencia, se encargó de abandonar la angustia, melancolía y rebeldía que caracterizaban al Romanticismo para centrarse en retratar su propia época y el conflicto que se presentaba entre ésta y el individuo. Por tanto, el Realismo —al preocuparse por retratar el ambiente y los personajes que lo inspiran— se opone también al subjetivismo porque aboga por un tono objetivo y descriptivo, evitando la grandilocuencia en el estilo literario para favorecer la sobriedad.

Por otro lado, cabe señalar que una de las características principales del Realismo se ciñe en su forma de expresión artística, la cual no se da por medio del género poético —como en el caso del Romanticismo—, sino por medio de la narrativa, generada especialmente en el ámbito de la novela, donde se retratan historias protagonizadas por personajes pertenecientes a la clase media y abordadas en su mayoría desde la perspectiva de un narrador omnisciente, quien se encarga de profundizar en la descripción física y psicológica de los personajes, describiendo —a su vez— los ambientes en los que se desarrolla la historia y propiciando tanto la verosimilitud como el retrato de la sociedad burguesa, haciendo —al mismo tiempo— una crítica de ésta.

Sin embargo, en el siglo XIX no se desarrollan únicamente estos dos grandes movimientos artísticos, pues también tienen nacimiento otras corrientes, tales como el Naturalismo y el Costumbrismo. El primero de ellos surge en Francia a partir de las ideas del escritor Émile Zola y,

pese a que esta corriente se encuentra vinculada muy estrechamente al Realismo, su objetivo general difiere del de este movimiento porque el Naturalismo busca ir más allá de una descripción objetiva de la realidad y se enfoca en la búsqueda de las razones del comportamiento humano, proponiendo para ello la aplicación del método científico —que se encuentra constituido por la disección, la observación y el análisis—. Así, pese a que tenga rasgos incidentes con el Realismo, el Naturalismo tiene algunas características particulares y fundamentales, las cuales son: 1) que sus descripciones se caracterizan —frecuentemente— en ambientes sórdidos y degradados, 2) que sus personajes están determinados por el entorno en que conviven, tanto en lo psicológico como en lo físico y 3) que la herencia genética y familiar constituyen un papel muy importante dentro de sus narraciones.

Por otra parte, el elemento costumbrista cobra especial importancia en España por autores pertenecientes tanto al Romanticismo como al Realismo con el objetivo de describir —desde una perspectiva intimista o desde un enfoque crítico— los tipos y escenarios que definían los ambientes populares durante esa época. Es decir, el Costumbrismo se enfocaba principalmente en reflejar, propiamente, las costumbres y el folclore de la sociedad de un país específico sin la necesidad de analizarlos o interpretarlos de manera crítica dentro de sus obras, por lo que en sus vertientes más populares —pintura y literatura— se limitaba únicamente a mostrar lo más aparente y colorista de la vida cotidiana. En Hispanoamérica, la novela costumbrista se desarrolló por medio de dos tendencias asociadas al criollismo y al anti-criollismo, donde es notorio el uso de elementos de la naturaleza con un contraste sentimental, además de que las costumbres, elementos populares y de amplia difusión, recrean localismos de las acciones y el lenguaje, generando un énfasis en lo pintoresco, conteniendo en ocasiones una sátira o una crítica social con el propósito de generar

una reforma, o bien, de generar una reproducción casi fotográfica de la realidad con escenas que llegaban a ser —en ocasiones— muy crudas.

Ahora bien, para hablar de la producción poética dada propiamente en el siglo XIX debemos retomar el movimiento romántico, pues es en él donde surge la mayor cantidad de obras líricas debido a los temas que los escritores abordaban, entre los que destacan, por ejemplo, los sentimientos de no plenitud como la inconsistencia o la fugacidad, el desacuerdo con el mundo que rodea al individuo como el desengaño y la rebeldía personificada a través de creaciones como el corsario, el bandolero o el conspirador, o bien, la evasión, que podía llevarse al extremo por el sujeto hasta el punto de cometer suicidio. Además, durante este periodo se entiende a la nación como un lugar común de nacimiento, por tanto, abre paso al concepto de hermandad entre todos los individuos pertenecientes a una nación, lo que genera a su vez la exaltación de los nacionalismos, es decir, el enaltecimiento de los valores nacionales, ya que los románticos pierden la fe en los valores absolutos tradicionales debido a que encuentran un asidero existencial en la revalorización de un espíritu comunitario que los relacione con su contexto sociocultural, donde se encuentren tanto su lengua como sus costumbres y su folclore.

En España, el Romanticismo apareció de forma tardía como consecuencia del exilio que padecieron muchos intelectuales durante el reinado de Fernando VII, quienes pudieron regresar hasta que concluyó en el año de 1833 y, con ello, estos autores llevaron consigo las corrientes renovadoras que habían florecido en Europa desde décadas anteriores y que tuvieron, casi inmediatamente, repercusión en el panorama estético nacional. De ese modo, el Romanticismo encontró su apogeo en el país entre los años treinta y cuarenta con la obra de autores como José de Espronceda, Ángel de Saavedra y Ramírez (Duque de Rivas) y Mariano José de Larra.

Sin embargo, es hacia mediados del siglo que aparecen las grandes figuras de la poesía española, con personalidades como Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, quienes son considerados como posrománticos debido a que emplean el concepto del ‘yo poético’ de una forma más íntima y debido a que el escritor tiende a preocuparse más por la emoción que por el virtuosismo, el cual era un elemento que se mantenía como parte importante del éxito de los creadores dentro del arte. Por su parte, los autores de la obra *Lengua castellana y literatura* (2016) señalan que, en general, el Romanticismo se caracterizó por el individualismo y la subjetividad, además de la curiosidad ante lo que se consideraba legendario y misterioso y, en suma, por el tema del conflicto del ser humano ante su libertad, su pasión y su necesidad emocional en conjunto con la sociedad que las constriñe (Mateos, Espí, González, Pantoja y del Río 382).

En México, por otro lado, también se iba consolidando —poco a poco— la escritura tanto poética como narrativa en sus distintas facetas, destacando mayormente la costumbrista. Sin embargo, el nacimiento de la literatura nacional no se enfocó únicamente en retratar las tradiciones o paisajes comunes del día a día de la población mexicana, sino que también se encargó de proyectar los sentimientos surgidos a partir de la República Restaurada, tales como la exaltación de los valores patrióticos, la búsqueda de la identidad personal —tanto dentro del país como en el mundo—, la necesidad e importancia de la educación, el progreso social y económico, los avances científicos, entre muchos otros. Sin embargo, de lo que más se puede destacar dentro de este nacimiento de la literatura propiamente mexicana es que cada vez más se conocían los nombres de mujeres escritoras que se encargaban de exponer las necesidades de sus congéneres, mismas que iban más allá del círculo familiar en el que se les encerraba. Así, en la literatura mexicana del siglo XIX surgen nombres que, hasta la actualidad, resultan significativos no sólo para las mujeres sino para todo el país, tales como Rita Cetina Gutiérrez, Gertrudis Tenorio Zavala, María del Carmen

Cortés y Santa Anna, Esther Tapia Ortiz de Castellanos, Josefina Pérez de García Torres, Laureana Wright de Kleinhans, Josefa Murillo, Refugio Barragán de Toscano, Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, por mencionar sólo algunas de ellas.

Cabe precisar que en el contexto nacional mexicano la estética romántica debe considerarse, al igual que en la literatura desarrollada en Europa, como uno de los factores esenciales para comprender las condiciones por las que varias mujeres comenzaron a sentirse autorizadas para afirmarse como sujetos, capaces de comenzar una producción literaria única en la cual dejaban de ser objetos de esta misma arte. De esta forma, el Romanticismo permitió favorecer el reconocimiento de la crítica literaria del siglo XIX, pues ésta les brindó atención a los textos escritos por mujeres por primera vez en la historia. Susan Kirkpatrick menciona que esta atención nace de las ideas de subjetividad e individualidad que fueron potenciadas a consecuencia del Romanticismo Liberal, además de la noción sobre el carácter sentimental asociado a las mujeres, a esas emociones sensibles y a la manera en que lo posicionarían dentro de su arte.

Por tanto, de manera general, es posible afirmar que la expresión romántica de la poesía se encargó de la búsqueda de la expresión subjetiva y la creación frente al concepto de la imitación, un principio básico en el Neoclasicismo, aunque separándose de éste porque esta nueva expresión poética perseguía la profundización en el interior del individuo. Así, la poesía del siglo XIX también se caracterizó por defender la libertad formal y enfocar los temas más significativos de la época, tales como el amor, la naturaleza y la intimidad desde una perspectiva apasionada, rebelde y, a veces, atormentada. La naturaleza, —por ejemplo— se abordaba siempre de forma subjetiva, convirtiéndose en una expresión externa del estado de ánimo o del sentir del yo poético, lo que determinó esta forma de expresión literaria.

1.3. Desarrollo de la Poesía Escrita por Mujeres

Hablar de la literatura del siglo XIX es hablar de la literatura hecha, en su mayoría, por hombres cuyos nombres eran conocidos en el círculo literario no sólo de sus países, sino de los movimientos a los que pertenecían, autores que destacaban conceptos especialmente particulares dentro del contexto en que las mujeres se encontraban viviendo, pues ellos hablaban de temas como la libertad pese a la falta de la misma en la sociedad para las mujeres, la constitución de las emociones vertiginosas de amor y pertenencia, así como de la integración del ser humano al mundo por medio de su manera de pensar y actuar, aunque las mujeres realmente se encontraban restringidas a tales privilegios pese a que se trataba de acciones tan humanas como el *ser*, y es que esa era la realidad de la sociedad del siglo XIX, que el término “hombres” —en cuanto a género humano— abarcaban únicamente a los seres varones, dejando hasta el último punto la realidad de las mujeres. Por eso todos los derechos de expresión oral y escrita, las oportunidades laborales para generar ingresos, la libertad de las formas de pensar y actuar era sólo para los varones.

Para Sandra Gilbert y Susan Gubar, autoras de *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998), es en este siglo donde se constituye la primera época en que la autoría femenina deja de ser anónima hasta cierto punto y da paso, a su vez, a conocer la posición social en la que se hallaban las escritoras decimonónicas y a las lecturas individuales que realizaron, comprobando que tanto en su vida personal como en el campo del arte, las mujeres se encontraban encerradas literal y figuradamente (Gilbert y Gubar 11). No obstante, estas limitaciones a la libertad de la mujer no se dieron únicamente por medios arquitectónicos tangibles que fueron contruidos dentro de una sociedad mayormente dominada por los hombres, sino también por lo que Gertrude Stein denominaría la “poética patriarcal”: el hecho de atrapar a las mujeres dentro de los constructos literarios específicos pensados por los hombres. Es decir, las

mujeres escritoras del siglo XIX no sólo se encontraban habitando las mansiones o casas de campo construidas por hombres y bajo su pertenencia, sino que también estaban constreñidas y limitadas por los “Palacios del Arte y las Casas de la Ficción” que escribieron los escritores bajo su ideal literario y masculino.

Para entender el desarrollo literario femenino del siglo XIX es necesario recuperar parte del contexto del siglo anterior, dentro del cual se había supuesto la irrupción de la mujer en los espacios que trascendían el ámbito de lo privado, lo que condujo que en el siglo XIX la mujer tuviera regreso a lo doméstico —espacio donde era recluida—, dejando de lado sus cualidades físicas y su capacidad para consolidar los valores del hogar y de la familia, lo que propició que pocas mujeres lograran escapar del paradigma que ya se había establecido, mientras que quienes pudieron hacerlo sufrieron “cierto desgarró en su vida afectiva y personal”, según señala la filóloga María Jesús Pérez Ortiz en su artículo “Identidad femenina en el s. XIX: La mujer en la literatura” (2017), haciendo —como consecuencia— que la mayoría de ellas se dedicara al periodismo y a la literatura.

Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XIX es posible decir que abundan las mujeres novelistas, poetisas y periodistas, ya que es a través de la literatura que las mujeres establecen una relación de lucha común para la búsqueda de la liberación del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, del arte y de la sociedad. Por lo anterior, Ellen Moers y Elaine Showalter explican que durante el siglo XIX sí existió tanto una literatura como una cultura que le fueron propias a las mujeres, ya que se abrió paso a una subcultura literaria femenina rica y claramente definida, además de una comunidad en la que las mujeres leían las obras de las demás y se relacionaban entre sí de forma consciente.

Así, existían rasgos comunes entre aquellas mujeres que, en su día, decidieron dedicarse a la escritura como —por ejemplo— que la mayoría de ellas era parte de la aristocracia o de la alta burguesía —lo que les permitía realizar continuos viajes al extranjero— y, a partir de eso, tenían la posibilidad de conocer diversos idiomas. De igual forma, tenían la posibilidad de conocer también a escritores de diferentes países, cuyos libros se encargaban de traducir a su propio idioma. Por otro lado, cabe mencionar que entre ellas también coincidían los rasgos que definieron la personalidad de la heroína romántica en la literatura: reveses económicos de los que eran víctimas, enfermedades —en su mayoría psicológicas—, amores desafortunados y destinos fatídicos que se desenvolvían como consecuencia de una vida triste, melancólica y solitaria.

Entre los nombres más destacados de escritoras del siglo XIX, se encuentran Louisa May Alcott, Emily Dickinson, Jane Austen, Mary Shelley, Cecilia Böhl de Faber —conocida bajo el seudónimo de Fernán Caballero—, las hermanas Charlotte, Emily y Anne Brontë, Emilia Pardo Bazán, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Amelia Fenellosa, Rosalía de Castro y Concepción Arenal —por mencionar sólo algunas—, quienes se caracterizaron por escribir sobre la situación de la mujer mediante obras que contenían tintes de comedia, drama, romance y sátira. Aunado a esto, plasmaban un interés constante en el progreso y la liberación de la mujer dentro de la sociedad para que fueran capaces de formar parte de los grupos literarios y económicos.

Además, se encargaban de situar una postura activa para recibir la educación necesaria, pues las normas que regían a la sociedad de su época reservaban un único papel para la mujer: el de la utilidad doméstica y las labores “propias del sexo” —como lo eran hacerse cargo de los hijos y apoyar a sus maridos—. En ese sentido, en el área de los derechos políticos las mujeres no tenían permitido votar ni presentarse a ocupar cargos públicos y también quedaban limitadas económicamente al no poder tener propiedades a su nombre ni poder pedir créditos. Sobre su

educación, quedaba marcada la diferencia de sexos en la presencia de menor número de niñas en las escuelas, lo que generaba un mayor analfabetismo entre ellas, negándoles —como consecuencia— el acceso a los estudios superiores.

A pesar de que a mediados de siglo se impuso la escolarización obligatoria para las niñas, los contenidos académicos que estaban destinados para ellas seguían una línea totalmente distinta a la de los niños, pues se enfocaban en las labores domésticas y las tareas “señaladas para las mujeres”. Incluso, hubo otros obstáculos que se presentaron en contra de ellas para recibir su educación, como el proyecto-ley de Sylvain Marechal, dentro del cual se establecía la prohibición de la enseñanza a las mujeres para aprender a leer, lo que generó que se mantuviera un sistema jerárquico dentro del núcleo social y familiar en el que las mujeres quedaban subordinadas al hombre con una diferencia muy establecida referente a los papeles sociales, que destinaban a la mujer a abandonar sus aspiraciones profesionales. Por esto, muchas escritoras no tuvieron más opción que educarse de manera autodidacta, consultando textos que les estaban permitidos, lo que consolidó la formación de un pensamiento de liberación de la mujer a través de la educación, ideas que apoyaban y difundían autoras como Emilia Pardo Bazán y Laureana Wright de Kleinhans a través de sus obras.

Sin embargo, la escritura femenina no inició con la poesía —como podría esperarse, tomando en cuenta que el romanticismo se encontró en auge durante un gran periodo del siglo—, ya que es la multiplicidad de publicaciones periódicas lo que va a permitirles —a las mujeres— acceder a esta área de manera más sencilla, porque les resultaba más fácil colaborar en la prensa que publicar libros. En el área periodística, muchas autoras europeas decidieron publicar bajo su nombre, aunque algunas prefirieron emplear o el apellido de sus maridos o un seudónimo masculino, por

ejemplo, en España hubo mujeres que ocultaron su identidad bajo un seudónimo con la intención de que esto les permitiera escribir y distribuir su obra.

En cambio otras, como Robustiana Armiño de Cuesta o Pilar Sinués de Marco, prefirieron añadir el apellido de su esposo tras el primero de sus apellidos con la intención de utilizar la preposición “de” para indicar que se trataba de un “modo directo pero seguro” a los posibles compradores que el contenido del libro escrito por una mujer casada no podía menos que responder a ideas de sana moral aunque se debiera a escritura femenina, según lo describe María del Carmen Simón Palmer en su artículo “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX” (2016), lo que señala también una preocupación constante de las escritoras por demostrar un rasgo de feminidad a la sociedad de su época.

Durante estos años, autoras de distintas nacionalidades —fuesen francesas, inglesas o americanas— daban testimonio en sus escritos de la protesta femenina referente a su situación económica y social, aparte de que luchaban por la emancipación de la mujer en distintos ámbitos culturales. A través de la poesía, hubo autoras que sorprendieron por su compromiso con sus congéneres dentro de la sociedad, ya que no se conformaron únicamente con escribir versos a la virgen, sino que también se encargaron de escribir poemas donde reclamaban un espacio propio y, sobre todo, donde reflejaban la necesidad del auto reconocimiento. De esta manera, la poesía femenina naciente en el siglo XIX se encargó de presentar temáticas que le conferían en demasía al género femenino por los temas que se trataban y hablaban, además de que presentaban —en cuanto a su estructura— elementos propios de la poesía romántica, los cuales permitían la reflexión no sólo en torno al contenido, ritmo o forma de los poemas, sino también sobre el espacio histórico y social en el que estas escritoras escribían y compartían su poesía.

1.4. Poesía Escrita Por Mujeres en México

Como bien se menciona al inicio del apartado anterior, dentro de la poesía del siglo XIX sobresalen nombres de autores románticos o realistas de habla inglesa, francesa o hispana que aún ahora —en la actualidad— resultan significativos para la literatura general por sus aportes al área lírica. De hecho, los nombres de estos escritores son citados y estudiados de manera continua por diversos investigadores con la finalidad de entender el periodo de desarrollo literario que comprende este siglo, sin embargo, el enfoque es dado precisamente a los escritores varones, quienes pasan a la historia como los desarrolladores de sus literaturas nacionales y de los cuales sus obras son grandes aportes a los movimientos desarrollados en los años que abarca el siglo XIX, mientras que los nombres de las mujeres que se atrevieron a tomar el papel y la tinta y comenzar una lucha compleja para la publicación de sus obras —además de la búsqueda de su separación del arquetipo femenino moldeado por la sociedad de su tiempo— son, lamentablemente, olvidados.

En México, el siglo XIX es el periodo en que los escritores comienzan a tratar de construir una literatura nacional que refleje la identidad de los mexicanos, separándolos por tanto de lo que los unía a España, dentro de la cual las tensiones sociales, políticas y de identidad se encargan de definir el México moderno en el arte. Citando a Belem Clark de Lara en su artículo “Siglo XIX: La construcción de la literatura nacional” (2014), Víctor García Esquivel menciona que es un grupo de criollos el que construye, a través de la lengua, raza, religión y costumbres lo que actualmente conocemos como la nación mexicana, ya que por medio de su expresión artística observan —en esencia— lo que es ser mexicano y entienden, por tanto, que los mexicanos pertenecen a un territorio diferente al de los españoles, lo que los sitúa a crear una tradición literaria, pues carecían de una.

No obstante, no fueron únicamente las situaciones social y política las que ayudaron a edificar la literatura nacional, sino también el impacto que generó el contexto mundial en el país porque fueron distintos aspectos los que potenciaron la literatura moderna a nivel mundial en el siglo XIX y que tuvieron —como consecuencia— gran influencia en los escritores mexicanos. Por ejemplo, el vínculo creado con el público mediante la novela de folletín publicada en los periódicos, en la cual Víctor Hugo logra un gran auge, pues al publicar sus historias en la prensa tiene una mayor grado de difusión. Esta forma de publicar permitía que el público buscara el periódico para continuar el relato, lo que constituyó que los lectores fueran un componente básico dentro de la literatura de este periodo porque los autores tuvieron una relación directa con ellos que antes no existía y es precisamente esta nueva relación entre escritor-lector que le da la capacidad a los primeros de ser independientes, pues comenzaban por primera vez a vivir de su trabajo, dejando de lado el patronazgo que los limitaba creativamente.

Entonces, cabe destacar que en América acontece el nacimiento de las repúblicas independientes, el cual se ve marcado por la profunda división entre conservadores y liberales, quienes se enfocan en la definición del estado y esta problemática también se ve plasmada en la literatura debido a los autores que incursionan dentro de la escena política. Si bien tras la Guerra de Independencia en México no existe una estabilidad debido a la desigualdad social, el analfabetismo y la proclamación de dos constituciones, es en ese contexto donde se desarrolla esta literatura nacional que se venía buscando y que es —en buena parte— moralizante, además de que presenta una faceta didáctica que corresponde con la necesidad de construir una nación.

Dicha conformación literaria ocurre por medio de varias fases en las que se observa que la poesía —como una primera etapa— tenía el objetivo de exaltar los ánimos patrios durante y después de la Guerra de Independencia, pero que tras ciertos eventos bélicos y políticos —como

la separación de Texas, la Guerra de Reforma o la Segunda Intervención Francesa— se buscaba, a través de ella, la unificación del polo liberal y del polo conservador. Después, tras el regreso de Benito Juárez, ocurre la segunda etapa de la literatura mexicana, en la que la novela llega a ser el medio principal para educar a las masas y, por tanto, se convierte en el género predominante en el país. Por su parte, en este medio narrativo se buscaba fijar el paisaje, las costumbres y el idioma del país, teniendo como objetivo principal civilizar a los ciudadanos.

Posteriormente, se desarrollaron de manera más prolífica la crónica y el ensayo, los cuales eran publicados en el periódico —al igual que lo que se desarrollará más tarde como el cuento— por su formato más corto. Finalmente, García Esquivel señalará a los autores que “se encargaron de construir la literatura nacional”, donde se encuentran Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera y Guillermo Prieto, pero —en ningún momento— señala la labor de las escritoras mexicanas, quienes también fueron parte de la creación de la literatura nacional y cuya lucha de liberación a través del papel sigue vigente.

Durante los años que abarca el siglo de estudio, la educación y la alfabetización en general se encontraban restringidas tanto por el género —pues sólo los varones tenían ese derecho— como por la clase social —ya que sólo la élite tenía acceso a esos recursos—, lo que generaba que únicamente escribieran los hombres y las mujeres de las clases sociales altas que se encontraban recluidas en sus casas o en los conventos, es decir, sólo aquellas mujeres que recibían cierta instrucción y que podían escribir lo que se les permitía. Entre la escritura del siglo XIX yace la escritura privada, conformada por los diarios, cuadernos de oraciones, cartas, confesiones y documentos íntimos que no veían la luz pública, pese a que no eran textos que fueran sólo para ellas, sino también para los confesores o los familiares.

Para Leticia Romero Chumacero —investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México—, la escritura de las mujeres mexicanas durante el siglo XIX puede verse como el espejo de un canon que no es inmutable ni atemporal porque obedece a ciertas valoraciones artísticas y sesgos interpretativos que son propios de cada época, lo que genera que ciertas obras sean recordadas y otras sean olvidadas, relacionando con ello el contexto y la ideología del país en un momento determinado. Sin embargo, estos cánones no son únicamente un conjunto de obras consagradas, sino que son constituyentes de valores sociales.

En su artículo “Frente al espejo de un canon: Poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX” (2015), Chumacero menciona que, hacia la segunda mitad del siglo, la escritura privada de las mujeres —que se encontraba mayormente en cartas y diarios íntimos—, fue desplazada por la escritura pública, la cual estaba destinada a la divulgación masiva a través de periódicos, libros y puestas en escena. De igual forma, esto fue novedoso para el contexto cultural del país, donde se pensaba que la escritora mexicana era —por encima de su labor literaria— únicamente mujer y la mujer en México estaba destinada exclusivamente al hogar, ya que permitió que las mujeres se dieran a conocer en el medio y a cosechar un poco de notoriedad.

Sin embargo, dicha notoriedad generó que en los círculos sociales se les acusara de degenerar su sexo con actividades que “no debían realizar”, pues carecían de la inteligencia y habilidad para hacerlo, empero, a tales opiniones se enfrentaron aquellas mujeres que decidieron divulgar sus trabajos creativos, aunque los compiladores tendieron a seleccionar aquella producción que resultaba más cercana al ideal de feminidad, es decir, la que hablaba del amor filial y el fervor patrio. De esta forma, la poesía femenina mexicana durante el siglo XIX fue parte de la expresión de un canon que iba más allá de lo literario, pues en ella se exhibe la tensión entre la creciente

participación de las escritoras en la esfera pública y la convicción de que su escritura debía abordar lo referente a la esfera privada porque “tal era su lugar natural” (Chumacero 11).

En relación con lo anterior, puede señalarse que la presencia de mujeres en el ámbito literario y, sobre todo, en la prensa decimonónica fue consecuencia de la actividad que éstas tuvieron en la defensa nacional referente a la constitución de un país independiente del imperio español, ya que con el desarrollo del liberalismo mexicano hubo —poco a poco— una mayor apertura al impulso educativo para las mujeres. No obstante, el objetivo principal que esto tenía era que las mujeres se convirtieran en mejores madres para que, de esa forma, generaran mejores ciudadanos —idea que se ve reflejada en la prensa literaria del país con la liberación de la voz femenina que generó, a su vez, un proceso de profesionalización de esta escritura femenina mexicana y que caracterizó gran parte de los siglos siguientes—. Asimismo, se comenzó con la dinámica cultural de “hombres que escriben por y para las mujeres”, la cual tenía la intención de hablar en lugar de ellas o de mostrar cómo se imaginaban estos escritores que debían ser las mujeres, constituyendo posteriormente el denominado “discurso de lo femenino”.

En Europa, en países como Inglaterra, Francia y España, los procesos de liberación de la voz poética femenina se ven asociados a las luchas antimonárquicas, a la Ilustración y a la Revolución Francesa, mientras que en México el proceso inicia tras la Independencia y se prolonga hasta el medio siglo. Esta voz poética nueva, femenina, es un acto de simulación, ya que es una dicción que expresa la noción de la feminidad que tiene el mundo masculino. Por tanto, la expresión poética de las mujeres del siglo XIX busca recuperar la dimensión imaginaria que tiene la sociedad de la mujer, pero —al mismo tiempo— busca aquilatar el peso moral de la literatura escrita por mujeres dentro de ella. De esta forma, el desarrollo de las mujeres en la poesía mexicana tiende a ser progresivo y un tanto lento, ya que va de la creación de lírica patriótica, nacionalista y de

resaltar valores domésticos —con versos que deberían denotar ingenuidad, dulzura o delicadeza— a demostrar la supeditación al mundo dominado por los varones, el menoscabo en la formación intelectual y, en general, da cabida de los rasgos que se asoman explícitamente en las críticas que los poetas hacen de la actividad literaria femenina.

En la obra *Una historia de zozobra y desconcierto: La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* (2015), Chumacero establece que a las poetas mexicanas les favoreció el “sesgo emotivo del Romanticismo” porque éste no impugnó necesariamente en la construcción ideológica relativa al concepto de feminidad, pues algunos términos que se empleaban dentro de la prensa del país —como, por ejemplo, “ángel del hogar” o “naturaleza femenina”— ayudaron a sintetizar la esencia de la mujer y de su escritura a su calidad de componente básico del espacio y pertenencia doméstica, donde éstas eran capaces de escribir sobre el matrimonio, la maternidad y su bienestar patriótica únicamente porque les estaba permitido hacerlo (Chumacero 50).

En ese sentido, la autora hace mención de que tales características —como la emotividad y la inclinación— si bien son propias de los autores románticos, les permitieron a las escritoras tener la oportunidad de hablar sobre las diferencias culturales de las mujeres, las cuales les fueron impuestas de manera social, por lo que a través de la expresión del movimiento romántico les fue dada la oportunidad de compartir todo lo relacionado a sus deficiencias formativas, a la falta de educación y, por supuesto, de sus experiencias personales. De esta manera, la organización masculina mexicana sobre la expresión de mujeres rebasa el concepto de clase para normarse por el de género, dado que la selección masculina acoge y favorece, publica y distribuye —de manera privilegiada— la poesía de ocasión femenina.

Esta poesía de ocasión, según nos dice Lilia Granillo Vázquez en su artículo “Escritura femenina y tiempo libre: Ocio literario y premiaciones de mujeres en el siglo XIX” (2005), está conformada por poemas compuestos a manera de elogio hacia otras mujeres u otros hombres considerados —durante la época— como mentes ilustres, además de que conmemoran acontecimientos sociales o civiles, tales como bodas, aniversarios e, incluso, eventos fatídicos a través de loas y necrologías. Así, las mujeres se fueron abriendo paso dentro del mundo lírico en el país, de forma que todas las escritoras mexicanas recopiladas en posteriores antologías ostentaron la justificación de la escritura como un medio de liberación ideológico.

Por su parte, el escritor José María Vigil hace acopio —posteriormente— de la tradición poética femenina con su obra *Poetisas Mexicanas: Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1893) para que pudiera exhibirse como parte de las muestras que México enviaría a la Exposición Colombiana con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América a petición expresa de Doña Carmelita Romero Rubio de Díaz, selección que pasa de temas católicos a temas monárquicos para instalarse —finalmente— en los tópicos republicanos, es decir, referentes a debates entre liberales y conservadores por medio de acordes y coros femeninos.

Para Granillo Vázquez, la escritura de las mujeres no es únicamente producto de una educación formal o un sustento asegurado ni mucho menos es resultado del tiempo libre —pues ésta dependía de la accesibilidad a los medios de publicación—, porque si bien ya muchas escribían, la minoría de ellas era publicada y estas mujeres que tenían la oportunidad de compartir sus obras lo hacían porque se habían ajustado al canon literario de la época y atravesaron la complejidad de la escritura misma y el tiempo libre entendido peculiarmente en México. En ese sentido, dicho tiempo libre —que se mostró a disposición de las mujeres—, permitió que estas escritoras indagaran nuevas formas de expresión que les permitiera crear, posteriormente, literatura de entretenimiento, de ocio

o recreación, de forma que a través de ella también les fuera posible asociar los valores, comportamientos y representaciones con los que la sociedad mexicana se iba construyendo a sí misma.

Por lo tanto, trazar una historia de la literatura hecha por mujeres en México durante el siglo XIX muestra la dificultad que se estableció en cómo la poética de una época forma parte del entramado social, de la construcción de la identidad de género y de una identidad nacional donde el ámbito de las letras se ve configurado como un espacio privilegiado para el diseño de los discursos tanto poéticos como sociales y culturales. Así pues, la presencia de la poesía de ocasión femenina, la de los aniversarios, festejos y ceremonias quedó reducida a críticas que consideraron esta lírica como expresiones simplistas y devaluatorias de lo “verdaderamente poético” —que era lo hecho por los hombres—, configurando dentro de la literatura una distinción meramente elitista que favoreció al grupo social dominante.

1.5. Contexto Sociocultural de Laureana Wright de Kleinhans

Laureana Wright nació en Taxco, Guerrero, el 4 de julio de 1846, a inicios de los enfrentamientos entre México y Estados Unidos, los cuales se conocerían más tarde como Intervención Estadounidense en México o simplemente Guerra México-E.E.U.U. Sus padres fueron el estadounidense Santiago Wright y la mexicana Eulalia González, quienes eran dueños de una mina, además de que se encargaron de proporcionarle a su hija una educación de tipo privada conformada por el aprendizaje de lenguas extranjeras, la enseñanza de lectura y redacción y demás temas que se regían de acuerdo con las posibilidades económicas de la familia y las costumbres de la época. Poco más se sabe de la infancia de Wright de Kleinhans a excepción de que residió en la Ciudad de México y que fue su padre quien tuvo una influencia muy marcada en ella, pues fue la figura que estimuló su gusto por la lectura y el estudio.

Hacia 1865, Laureana escribió sus primeros versos y empezó a destacar por sus dotes literarias, además de que su patriotismo se vio muy marcado dentro de su lírica, sentimiento que fortaleció de manera posterior durante la invasión europea y los sucesos imperiales encabezados por Maximiliano de Austria. Más tarde, en 1868, se casó con el francés Sebastián Kleinhans, lo que la hizo abandonar durante un periodo sus ocupaciones literarias para enfocarse en oficios domésticos y en el nacimiento y crianza de su primera y única hija. No obstante, la autora se reintegró más tarde a la vida profesional y comenzó a sumarse a diversas asociaciones culturales y científicas de la época. En el año de 1869, Wright de Kleinhans fue nombrada miembro honorario de la Sociedad Netzahualcóyotl a petición de Gerardo Silva y Manuel Acuña y, tres años después, ingresó a la sociedad científica El Porvenir y al prestigiado Liceo Hidalgo. Por último, la guerrerense también se incorporó como socia honoraria al Liceo Mexicano y al Liceo Altamirano en Oaxaca, nombramientos que, a palabras de Lourdes Alvarado en su obra *Educación y superación femenina en el siglo XIX: Dos ensayos de Laureana Wright* (2016), denotan el distinguido lugar que la escritora llegó a ocupar dentro de la comunidad académica literaria de la época.

Puede decirse que lo que más se rescata de Laureana Wright es su vocación periodística, en la que se encuentran sus colaboraciones poéticas en *El Monitor Republicano* y en la sección literaria de *El Bien Público*, periódico donde acontecieron los primeros incidentes de la autora motivados por su liberalismo referente al ámbito religioso, carácter que era reprobado socialmente en una mujer y, con mayor peso, por haber sido expresado de manera pública, lo que provocó que se le señalara como una autora que podía “contaminar” a alguna lectora. Por otra parte, durante la década de 1880, Wright colabora con el semanario *El Álbum de la Mujer*, que se encontraba dirigido por la española Concepción Gimeno de Flaquer. Poco a poco, Kleinhans se fue incursionando de manera profusa en el mundo periodístico, lo que le permitió conocer la función

de los diarios en el contexto del país, la recepción de las obras escritas y su influencia en la sociedad y en el contexto cultural, conocimientos que le sirvieron de manera posterior para la creación de su propio periódico y para la selección de sus futuras colaboradoras, lo que actualmente la hace parte de la historia del periodismo por haber sido dirigente, divulgadora y, en parte, fundadora del periodismo femenino en México.

Para Elvira Hernández Carballido —doctora en Ciencias Políticas y Sociales, además de haber sido parte de la primera generación del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer del Colegio de México en su boletín “Del siglo XIX, las primeras periodistas mexicanas” (2015)—, el periodismo femenino inicia con la creación del semanario *Las Hijas del Anáhuac*, el cual estuvo activo de 1873 a 1874 y que nació de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres, porque en él muchas de ellas empezaron su oficio como escritoras y como impresoras, medio en el que firmaban como “Princesas Aztecas” y que, si bien sólo tuvo una breve duración de cuatro meses, es el primero en el que se aprecian las características de prensa con textos que tienden a ser columnas y crónicas pero —sobre todo— porque este semanario se constituyó como un espacio en el cual las mujeres mexicanas podían manifestarse.

Por otra parte, cabe mencionar que la literatura fue un conector hacia el periodismo decimonónico, siendo la poesía uno de los mayores medios de expresión en la que las autoras se permitían hablar de sí mismas y de reproducir, por medio de versos, cuestiones de la vida cotidiana. Asimismo, —para Hernández— Laureana Wright fue una de las piezas referenciales de esta práctica comunicativa, ya que a través de su semanario *Las Violetas del Anáhuac* —que vio la luz en 1887 y que estuvo activo hasta 1889—, consideró al periódico como una tribuna que “pertenecía y servía a ellas” (Hernández 36). Sin embargo, los intereses de la guerrerense se centraron en el campo de la política, lo que la motivó a realizar críticas contra la administración de Manuel

González que publicaba en *El Diario del Hogar* y que le trajeron, como consecuencia, problemas que afectaron la opinión pública que se tenía sobre ella y pusieron en riesgo su permanencia en el país. Sin embargo, Wright se aleja posteriormente de este medio debido a problemas de salud que fueron comunicados por dicho medio y que le impusieron seguir desarrollándose a través de él.

Para la década de 1880, Wright de Kleinhans regresa a su ocupación intelectual y va ganando cada vez más el reconocimiento de sus colegas; es en esta etapa donde la escritora emprende el rumbo de la revista *América Literaria*, así como del semanario femenino *Violetas del Anáhuac*, que tuvo actividad durante el mes de diciembre de 1887 hasta el mes de junio de 1889 y que si bien tuvo muy poca duración, fue un avance importante para las posteriores publicaciones del mismo género debido al carácter liberal-femenino de sus contenidos, pues fue el medio por el cual Wright de Kleinhans y la mayor parte de sus colaboradoras —así como algunas lectoras— expresaran sus ideas sobre las cuestiones educativas para sus congéneres.

El semanario dirigido por Laureana Wright fue inicialmente llamado *Las Hijas del Anáhuac* e inició, originalmente, el 29 de enero de 1888 en condiciones que Lourdes Alvarado denomina “bastante ventajosas”, ya que durante ese periodo del siglo ya había una recurrente participación femenina en revistas y periódicos, lo que llevó a que gran parte del público de estos medios fuesen mujeres instruidas que tenían las mismas intenciones de hacerse escuchar de manera pública y de influir en la forma de pensar y actuar de sus contemporáneas (Alvarado 20). Por otro lado, debe mencionarse que *Las Hijas del Anáhuac* también mantuvo algunas características que pretendían conservar el estereotipo femenino de la época, aunque a diferencia de sus predecesores, mantuvo un sentido más progresista y que puede verse en la publicación de Laureana sobre el porqué del semanario y el porqué de la necesidad de crear un espacio que resultara adecuado para que las

mexicanas tuvieran la posibilidad de ampliar y difundir sus conocimientos para contribuir al crecimiento de lo que ella denominaba “el siglo del progreso” y, por supuesto, a la nación.

Así, el contexto profesional de Laureana Wright se encontraba inmerso en el mundo literario, pero sobre todo y, específicamente, en el mundo periodístico, ya que fue este medio el que le impulsó a crear su propio semanal en el cual cuestionaba de manera constante el modo de vida de las mexicanas y donde propuso —también— la educación como medio de libertad y transformación. Sin embargo, la poesía de Laureana se vio mayormente influida por su ideología nacionalista, aunque dentro de ella también se encuentran algunos versos de tinte liberalista, además de que la autora plantea su existencia como mujer en el contexto sociocultural de su época.

1.6. Tópicos Abordados en la Obra de Wright de Kleinhans

Como se ha visto en los puntos anteriores, la vida de las mujeres y su desarrollo intelectual en la sociedad fue uno de los temas a los que Laureana Wright le dedicó una gran parte de su atención y que le sirvió como un instrumento de carácter pedagógico que expresaría a través de sus ensayos. Gracias a este interés, Wright realizó una serie de biografías de mujeres mexicanas que —en comparación con la figura de las escritoras europeas— les servía como un modelo mucho más real a las lectoras contemporáneas que se encontraban en el régimen porfirista. Empero, la mayor parte de estas personalidades se encontraba constituida por escritoras y profesionistas que formaban parte del mundo editorial de su propio periódico, lo que señala que probablemente Laureana pretendía dar a conocer los avances humanísticos de estas mujeres y defender su postura en torno al quehacer intelectual de sus congéneres, el cual no tenía por qué ser atacado y juzgado con relación a sus labores domésticas tales como la crianza de los hijos.

Lourdes Alvarado esclarece la intención de la labor de Wright al realizar estas biografías y menciona que ésta muestra gran parte de las constantes ideológicas y literarias que caracterizan la obra de la escritora, como la amplia cultura, el conocimiento de fuentes disponibles y la utilización de algún otro recurso como la entrevista (Alvarado 27). En este trabajo se encuentran también poetas que combinaban sus actividades literarias con la docencia y el periodismo, así como profesoras y directoras pertenecientes a distintas instituciones del país, como la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres y la Normal de Profesores.

Sin embargo, otro de los temas más interesantes que Laureana Wright abordó fue la expresión de su liberalismo ideológico a través del ámbito religioso y, específicamente, por medio del simbolismo y la figura de Dios, pues lo utiliza para plantear y cuestionar la existencia del ser humano, un tema no tan abordado en el México porfirista. Para la época, su espíritu progresista fue medio de discusión pública, ya que escribir sobre la existencia de Dios era un tópico que demostraba, únicamente, atrevimiento. Este tema —que fue controversial para la autora, y a partir del cual volvió a ser objeto de críticas en los ámbitos literario, social y cultural— se ve reflejado en algunos de sus poemas, en los que hace una serie de cuestiones plasmadas por medio de una voz poética y hablándole a algo que está más allá del mundo terrenal.

Aunado a esto, Laureana aborda también dentro de su lírica un concepto característico del Porfiriato: el cientificismo. El avance social y académico por medio del rigor científico fue fundamental en los mexicanos contemporáneos a la guerrerense, pues todo hecho tanto social como cultural, así como religioso pretendía ser explicado por medio de la razón, es decir, por medio de pruebas que fuesen tangibles o medibles y que fueran objeto de carácter experimental. De esta forma, el pensamiento crítico tuvo un desarrollo superior al pensamiento subjetivo, lo que hizo que varias personalidades de la época pusieran en duda la veracidad de muchos conocimientos

del pasado. Sin embargo, entre la mayor parte de sus artículos y series, la escritora destaca cuestiones pertenecientes a la historia de México, dentro de los cuales hace estudios sobre intereses sociales, avances científicos, consideraciones filosóficas y artísticas, higiene doméstica y algunos temas de carácter político como la independencia cubana —tema central del objeto de estudio de esta investigación, su poema “Á Cuba” — o de la reivindicación civil de la mujer, específicamente la cuestión del voto, y de su postura sobre cómo la legislación debía ser más justa e igualitaria.

Sobre el ámbito político-histórico, lo que más interesó a Wright de Kleinhans fue la historia de la Conquista e Independencia de su país, temas que determinaron progresivamente su visión histórica y constituyeron su marcado nacionalismo, interés que se vio desarrollado en la serie de diecisiete artículos titulada “Algo sobre la conquista y la independencia de México” y que publicó entre los meses de enero y agosto de 1888. El propósito general de este estudio era el de abordar el pasado de manera objetiva, que entrara dentro de los parámetros positivistas de la época, además de analizar las apreciaciones del vulgo que, a palabras de la escritora, al ser dominadas por un excesivo amor patrio convertía sus debilidades en bajezas y, tales errores, en crímenes. Así, en la tendencia porfirista de la realización de la historiografía, Laureana también intentó concertar las posiciones de los indigenistas e hispanistas y comprender los intereses que se vieron enfrentados en la Guerra de Independencia.

Otro de los temas más interesantes que abordó la mexicana dentro de sus reflexiones teóricas, fueron las tendencias ideológicas que se encontraban de moda en el siglo XIX, tales como el organicismo y el darwinismo social y que Wright relacionó con el desarrollo de las clases sociales respecto a la consolidación de la identidad, aunque estas reflexiones tendían a ser escritas de manera despectiva, lo que puede verse cuando compara a los habitantes de la “moderna ciudad de

México” con los “infelices y abyectos indios” que eran descendencia de las tribus prehispánicas descritas en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara o Antonio Solís.

Por otro lado, hacia el final de su vida, Laureana retoma su afición por el área biográfica, pues a lo largo de los años la escritora se encargó de reunir un número considerable de semblanzas de mujeres que ofrecen, aún en la actualidad, una visión de la historia de México a través de sus palabras y sus acciones, mujeres que van desde el periodo prehispánico hasta el siglo que de aquí se hace estudio, el XIX. Con un total de 124 personalidades recopiladas, Wright constituyó la obra *Mujeres notables mexicanas*, misma que fue publicada de manera póstuma en 1910 y que evidencia un “doble interés por el tema femenino: el de la autora al realizar esa minuciosa y novedosa recopilación y el del gobierno porfirista, empeñado en integrar a su programa de celebraciones del centenario un texto sobre mexicanas sobresalientes de todos los tiempos” (Alvarado 30).

La educación constituyó también uno de los máximos intereses de Wright, motivo del porque desarrolló dos ensayos que son fundamentales en su obra, titulados *La Emancipación de la Mujer Por Medio del Estudio* (1891) y *Educación Errónea de la Mujer y Medios Prácticos Para Corregirla* (1892), dentro de los cuales aborda la necesidad de educar a las niñas mexicanas para darles no sólo conocimientos teóricos y prácticos, sino también para darles su libertad intelectual y personal, pues para ella la educación en distintas áreas permitía un mayor desarrollo del conocimiento de uno mismo y de su identidad en el país y en el mundo.

Finalmente, Laureana Wright de Kleinhans no sólo demostró sus intereses ideológicos a través de la palabra escrita, por medio de sus obras (fuesen éstas ensayos, poemas o redacciones periodísticas), sino que logró llevarlos a la práctica, hecho que aconteció en sus últimos años de vida, por ejemplo, cuando en 1891 junto con otras mujeres notables, Matilde Montoya y su madre

Soledad de Montoya, fundaron una especie de escuela y asilo para obreras, denominado “El Obrador: Luz y Trabajo”, cuyo objetivo inicial fue que la locación sirviera como apoyo a las obreras que eran madres, de modo que pudieran dejar a sus hijos durante sus jornadas laborales, donde de manera posterior y gradual se comenzaron a impartir lecciones de oficios prácticos relacionados al área textil como corte y confección, así como de tejido y otras labores de la misma naturaleza para que las mujeres desvalidas pudieran aprovecharlas como un nuevo recurso educativo, además de que se constituyera como una ayuda a sus labores domésticas y que fomentaban la preparación de sus compatriotas.

Cabe mencionar, sin embargo, que pese a todos los avances de pensamiento y acción de la escritora mexicana Laureana Wright de Kleinhans durante el siglo XIX, ni ella ni sus colaboradoras en *Violetas del Anáhuac* fueron capaces de romper de manera radical con las simbolizaciones del “género dominante” ni los papeles de la mujer mexicana en su época, aunque debe reconocérseles —a ella y a todas las mujeres ilustres contemporáneas— las propuestas que realizaron a lo largo de su vida, de su lucha a favor de la reivindicación civil de la mujer, su transformación, su emancipación y el inicio de varias formas de pensamiento tanto existencialista como feminista que se vieron plasmados a largo de toda su obra literaria.

Capítulo 2. Marco Teórico y Metodología

Comentarios generales

En este capítulo se explican los orígenes de la teoría del existencialismo —teoría que se empleará con el objetivo de complementar el análisis poético de la obra “Á Cuba” de Laureana Wright de Kleinhans y que se presentará en el próximo capítulo de este trabajo de investigación— y la metodología que se llevará a cabo, describiendo cuál fue el enfoque dado y el método seleccionado. Inicialmente, se explican los antecedentes de la teoría desde las nociones de la denominada “filosofía de la existencia” de Søren Kierkegaard y el posterior reconocimiento de lo que Jean-Paul Sartre establece propiamente como existencialismo en Francia. Además, se exponen las corrientes nacidas a partir de las ideas de los filósofos cristianos y los filósofos ateos que tuvieron impacto en el desarrollo del existencialismo en distintas partes del mundo y que ayudaron a desarrollar las cuestiones del ser, la nada y la libertad.

Por otro lado, se presenta un apartado que abarca, de manera más profusa, a la filosofía existencialista desde el enfoque de Simone de Beauvoir y su propuesta sobre los conceptos que estudia Sartre dentro de sus obras, con la finalidad de explicar la diferencia entre ambas posturas y determinar la importancia del trabajo filosófico de Beauvoir en la realización de nuestro análisis poético, en el que se emplearán sus ideas con relación a la libertad, la otredad y la identidad. Finalmente, el apartado de marco teórico también aborda la llegada del existencialismo a México, con el propósito de situar las condiciones que permitieron el desarrollo de esta teoría filosófica y su inmersión en el área literaria, de forma que sea posible conocer durante qué contexto histórico, social y cultural ocurrió y cómo esto ayudará a entender el temprano pensamiento existencialista de Wright de Kleinhans. Aunado a esto, en el apartado metodológico se explica qué es la metodología de la investigación —desde la definición dada por Manuel Cortés y Miriam Iglesias—

y el porqué de la elección del enfoque cualitativo, así como del método pragmático-hermenéutico para el análisis de los textos poéticos propuesto por Vivian Romeu, destacando cómo se llevará a cabo la relación entre el objeto de estudio y la teoría del existencialismo por medio de la metodología.

2.1. Antecedentes del Existencialismo

La teoría del existencialismo se extendió por varias partes del mundo, en las que se popularizó debido a las propuestas de los diferentes autores que la abordaron y quienes se encargaron de estudiarla desde diversas perspectivas. Sin embargo, cabe señalar que el término ‘existencialismo’ se utiliza, casi siempre, para denominar al movimiento francés de los años cuarenta iniciado por el filósofo Jean-Paul Sartre quien, con un discurso que después se consideraría el manifiesto de esta filosofía, dio paso a una nueva forma de analizar la figura del hombre y el mundo que habita, pese a que el estudio sobre la existencia humana no tiene precisamente sus raíces con Sartre.

Maurice Merleau-Ponty explica que, si bien lo que se conoce actualmente sobre el existencialismo se lo debemos a autores como Martin Heidegger, Gabriel Marcel y, por supuesto, al propio Sartre, es necesario conocer que el desarrollo de esta filosofía aconteció gracias a las ideas de varios autores anteriores a ellos, pues el existencialismo no es más que un “movimiento filosófico que tiene antecedentes que están ligados a toda una tradición de pensamiento filosófico” (Merleau-Ponty 230), tradición que se constituye en primera instancia con la filosofía desarrollada por el danés Søren Kierkegaard, misma que posteriormente se vincula con el trabajo del alemán Edmund Husserl y del francés Gabriel Marcel. A continuación, estos denominados antecedentes del existencialismo se explicarán con mayor profundidad y detenimiento en los apartados siguientes.

2.1.1. *El existencialismo es un humanismo*

Posterior a la Segunda Guerra Mundial —dentro del contexto europeo— existió una corriente filosófica que necesitaba ser afirmada como tal, ya que para un discurso como lo es actualmente el existencialismo, resultaba muy importante que se le considerara como un discurso propiamente “humanista” para que, de esa forma, pudiera formar parte de las reformas políticas de izquierda a las que su filósofo iniciador —es decir, Jean-Paul Sartre— pretendía participar, por lo que fue necesario insistir y hacer frente al totalitarismo ideológico que se desarrolló a partir de dicho acontecimiento histórico. Así, el 29 de octubre de 1945 en el Club Maintenant de París, Francia, se llevó a cabo una conferencia muy importante para los filósofos existencialistas de la mano de Sartre, quien la bautizó como *El existencialismo es un humanismo*. De esta forma, en la sociedad francesa, el existencialismo nació —finalmente— de manera oficial.

Dentro de lo expuesto en la conferencia *El existencialismo es un humanismo*, Sartre desarrolla su pensamiento sobre el hombre como una actividad continua, como un hacer interminable, además de que señala con vehemente afirmación la importancia de la elección personal, pues considera que ésta se trata de una especie de compromiso que involucra y afecta a toda la humanidad de forma individual o complementaria, así como también hace consideraciones sobre la angustia y la filosofía como instrumentos para hacer frente y entender al presente. Sin embargo, aunque esta conferencia ha sido considerada, desde el momento en que se celebró, como el manifiesto del existencialismo y como uno de los acontecimientos que forman parte del pensamiento occidental del siglo XX, inicia con una serie de acusaciones que Jean-Paul debe esclarecer.

Primeramente, el filósofo francés comienza declarando que quiere y pretende defender al existencialismo de una serie de reproches que se le han formulado, como aquel hecho por los

comunistas, quienes habían señalado que el existencialismo se encargaba de invitar a las personas a permanecer en un quietismo de desesperación porque, una vez que toda posibilidad ha sido cerrada, debe considerarse que toda acción en el mundo es totalmente imposible y conlleva, por lo tanto, a desembocar en una filosofía únicamente contemplativa que conduce, como consecuencia, a una filosofía burguesa. Por otro lado, la crítica católica les reprochaba el “subrayar la ignominia humana”, pues los existencialistas desatienden el “lado luminoso de la naturaleza humana” a través de la exposición que hacen de todo lo sórdido de la existencia humana (Sartre 17).

Así, pese a que ambas posturas critican la falta de solidaridad humana de los existencialistas debido a su defensa de que el hombre se encuentra aislado, Sartre finalmente decide darle una definición a su filosofía: “entendemos por existencialismo una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana” (Sartre 18). Además, complementa esta definición declarando que el existencialismo no hace hincapié en el lado negativo de la vida y que, lo que asusta verdaderamente a las masas, es que esta nueva filosofía se trata de una forma de elección del hombre, de una forma de tener acceso a la libertad por medio de uno mismo.

Por tanto, el existencialismo “ateo” que él representa, deja de lado la idea de que existe un Dios creador al cual el hombre le admite una voluntad de acción y, en consecuencia, ésta siga al entendimiento de todas las cosas, porque a través de razonamientos que realiza sobre un Dios que crea y que sabe con precisión cómo lo crea, el hombre sabe también cómo fabricar, producir o hacer productos tal como Dios lo hace a través de una técnica y una idea o concepción. Es decir, el hombre realiza —pues— algo del mismo modo en que Dios lo hace, algo que reside dentro del entendimiento divino. En consecuencia, Sartre declara que, si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, es decir, un ser que existe antes de poder ser

definido por ningún concepto y este ser es el hombre —o como definirá después Martin Heidegger: “la realidad humana”—.

Entonces, el que la existencia preceda a la esencia se refiere a que el hombre empieza inicialmente por existir, posteriormente se encuentra, surge en el mundo y, finalmente, se define. Sin embargo, el hombre —desde la concepción existencialista— no es, como tal, completamente definible, ya que empieza por no ser nada aunque, a diferencia de otras entidades, el hombre es el único ser que, si bien no es tal y como él se concibe, es tal y como él quiere ser: el hombre no es más que lo que él hace de sí mismo. De esta forma, el primer principio del existencialismo se fundamenta en la idea de que el hombre empieza por existir, por ser algo que busca un porvenir y de que es consciente —a la vez— de proyectarse hacia ese porvenir. Así, si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es.

Una vez que se ha establecido la idea fundamental del existencialismo, aquella que pone a todo hombre en posesión de lo que es y asienta sobre él mismo la responsabilidad total de su propia existencia, es necesario mencionar ya no sólo porqué el existencialismo es un humanismo, sino más bien recuperar la idea de ese humanismo dentro de él. Bolívar Echeverría, en su artículo “El humanismo del existencialismo” (2006), retoma a los “ismos” como una especie de modas intelectuales que pueden parecer fenómenos ajenos a lo esencial de una doctrina filosófica pero que, al analizarlos, pertenecen al núcleo de éstas, a su momento expositivo y sin los cuales dichas doctrinas filosóficas pueden no llegar a efectuarse completamente. Para él, el existencialismo fue el “ismo” por excelencia, además de haber sido el último de ellos, debido a que tiene su importancia en el escenario de la opinión pública, a diferencia de los “ismos” que aparecen de manera posterior a él, como el estructuralismo o el posmodernismo, que surgen cuando se ha privado ya este espacio de opinión pública y que fue sustituida por una instancia de autoconciencia

social instalada y reproducida de manera directa, algo a lo que Horkheimer y Adorno denominaron después la “industria cultural de la modernidad capitalista” (Echeverría 190).

Por lo anterior, los “ismos” —según Echeverría— son figuras de opinión pública, a través de las cuales los intelectuales tenían una importante repercusión en la vida social y política de los individuos que conformaban una comunidad por ser voces grupales. En ese sentido, después de que la Alemania Nacional Socialista fue vencida, estuvo en manos de las fuerzas resultantes ofrecer resistencia desde sus propias posiciones ideológicas, las cuales habían sido desarrolladas y mantenidas a lo largo de la guerra. Sin embargo, la ahora Francia liberada del dominio alemán se encontraba dividida entre los seguidores del general Charles De Gaulle —perteneciente a los denominados “demócratas burgueses”— y los seguidores del Partido Comunista —los llamados “demócratas populares”—. Cabe señalar, entonces, que tanto la ideología como el proyecto político racional eran el terreno en el que ambos bandos pretendían consolidar su legitimidad y su poder y, por tanto, aparecer con una propuesta discursiva distinta —como lo era el existencialismo, por ejemplo—, ya que era un hecho que estaba sobredeterminado a preservar la tensión dentro de ese campo.

Respecto a lo anterior, la necesidad de Sartre de descalificar todas las acusaciones que caían sobre el existencialismo no se debía únicamente al hecho de que la sociedad francesa —que recién había salido de la época del nazismo y del antihumanismo por antonomasia— necesitaba superar toda huella de ello al afirmarse como lo contrario a toda cuestión ideológica nazi, sino que se apegó —como consecuencia— a dichos acontecimientos, es decir, a lo humanista, por lo que le resultó fundamental esclarecer al existencialismo como un humanismo y no como una negación del mismo ya que éste era —durante esos años— un concepto de valor emblemático. Lo que Sartre pretendía entonces era encontrar una identidad común que fuera capaz de rebasar las diferencias entre ambas

partes de las disputas ideológicas en el país, las cuales se consolidaban con rapidez después de la victoria de los Países Aliados; una doctrina compartida que permitiera la coexistencia y convivencia pacífica entre ambas partes, pues de esa manera la identidad humanista que se proponía a través del existencialismo permitiría la aceptación tanto de los burgueses y los proletarios como la de los liberales y los socialistas.

En general, la defensa realizada por Jean-Paul Sartre ayudó al existencialismo a posicionarse como una filosofía compartida que sostenía la necesidad del ser humano y el mundo de lo humano de trascender todo aquello que los determinara “a ser”, todo esto al establecer que el ser humano es libre y su mundo —como tal— debe verse como fruto de esa libertad. De esta forma, dicha libertad se definiría, poco después, como la capacidad de fundar una necesidad distinta a la de las necesidades anteriormente establecidas, por lo que debían seguir otro orden, otro proceso basado en la nada. Es decir, tenían como objetivo la concepción de otras necesidades que no debían tener de manera inherente la carga física o metafísica cuya meta final fuera únicamente ser cumplida; necesidades y preocupaciones distintas a las que se tenían previamente porque ahora el ser humano ya sólo debía existir —desde la perspectiva de los filósofos existencialistas y sus seguidores— en la medida en que este ser humano fuera capaz de inventarse a sí mismo y no de la manera en que se le había ordenado vivir dentro del marco social e ideológico del Estado Alemán.

2.1.2. La filosofía de la existencia

Si bien el término “existencialismo” ha sido asignado al movimiento filosófico concebido en Francia posterior a 1945 bajo la mano de Jean-Paul Sartre, éste tiene sus raíces en toda una tradición de pensamiento filosófico que inicia principalmente con la llamada “filosofía de la existencia” del danés Søren Kierkegaard, así como las filosofías de Edmund Husserl, Karl Jaspers

y Martin Heidegger en Alemania y en Francia —incluso antes del propio Sartre— con la filosofía de Gabriel Marcel. Esta “filosofía de la existencia” se encarga de designar únicamente el ser del hombre pero, al ser redundante la noción de “la existencia del ser del hombre”, fue sustituida por la terminología actual con la que se conoce a lo establecido posteriormente por Sartre.

Inicialmente y, según Lev Shestov —o León Chestov— en su obra *Kierkegaard y la Filosofía Existencial* (1936), Søren Kierkegaard establece que el hombre no necesita comprender al mundo sino vivirlo, pero que esta acción tendrá que dirigirse, inevitablemente, a la repetición. Para constituir este pensamiento, Kierkegaard distingue el límite entre la filosofía especulativa y la filosofía nueva —que ahora abraza— a través de la historia de Job, por la cual declara que la filosofía no es como la establecen las ideas de Sócrates y Platón, sino que es más bien una repetición: el recuerdo. No obstante, la “auténtica repetición” —para él— sólo puede suceder en el ámbito religioso, al que se puede acceder únicamente en virtud de lo absurdo, pues desde su percepción religiosa en virtud de lo absurdo se le ha devuelto su hijo a Abraham y a Job la totalidad reduplicada de sus bienes, por lo que Kierkegaard aspira a la repetición como consecuencia del conflicto entre los intereses experimentados de manera individual y los experimentados de forma colectiva.

Ahora bien, una vez que abandona a la filosofía de Hegel, Kierkegaard comienza a construir un criterio propio en torno a la historia de Job, en la que explica que todos los demás han querido ver la encarnación del don de la resignación cuando, en realidad, Job únicamente se consolaba a sí mismo ante el tamaño de su tragedia. De esta forma, la historia se convierte en un elemento a través del cual el filósofo empieza por compararse a sí mismo con este personaje con relación a la genialidad que sus familiares percibían en él en contra de lo que él creía de sí mismo: que no servía para nada. Sin embargo, lo que es más destacable de la historia, lo verdaderamente

fundamental es —para Kierkegaard— la manifestación de la grandeza, que se da no a través de las palabras, sino por medio de la fe y la libertad.

De esta forma, lo que inicialmente cimenta Søren Kierkegaard con su “filosofía de la existencia” ayudará a desarrollar de manera posterior el pensamiento de Friedrich Nietzsche y lo esencial del pensamiento bergsoniano, así como lo de la llamada “filosofía de la vida”, además de que, una vez que aparezca en Alemania, llegará a tomar forma y conciencia del significado sustancial de la filosofía moderna que, según Hannah Arendt en su artículo “La filosofía de la existencia” (1968), ha llegado a un grado en el que todavía no ha sido superada, por ejemplo, con Scheler, Heidegger y Jaspers (Arendt 48).

Por otro lado, el cambio de un término por otro —de filosofía de la existencia a, únicamente, existencialismo— puede verse como la consecuencia de las corrientes filosóficas del siglo, especialmente las que resultaban modernas, tales como el pragmatismo y la fenomenología, esta última ejerciendo una influencia a la estructura intencional de la conciencia que Husserl tratará de restablecer a través de los conceptos del Pensar y el Ser y de la relación antigua que posicionaba al hombre dentro del mundo, argumentando que —por su esencia— cada acto de la conciencia tiene un objeto. Así, quedaba descartado el problema de la realidad y del Ser, ya que éste era consciente de poseer todo lo que es y, en relación con la conciencia, se era el Ser del mundo en forma humana. Es decir, lo percibido a través de los sentidos, como lo visto —por ejemplo— es un objeto en la conciencia del individuo que lo presencia y que esto, que ha sido presenciado, no es necesariamente algo real sino, en todo caso, es el objeto o acontecimiento real de la conciencia de este individuo.

Así, la aprehensión de la fenomenología parecía superar a los problemas que eran puramente teóricos y, retomando la descripción que en ella tenían de la conciencia, aquellas

separadas de la contextura funcional —como los actos de dicha conciencia— eran reunidos nuevamente en el hombre gracias al flujo de la misma. Husserl, entonces, afirma que el hombre es capaz de volver a crear al mundo, de reconstruirlo a través de su propia conciencia y por medio del captar de los contenidos que en ésta se presentan. En otras palabras, se trata de una idea de reconstituir al mundo gracias a la conciencia como una segunda creación, pero tomando del primero su carácter contingente, constituyéndolo como producto ya no de algo que le ha sido dado al hombre sino como algo ya creado por él mismo. Por su parte, Arendt establece que esta idea propuesta por Husserl se trata de una pretensión fundamental de la fenomenología que constituye la tentativa “más original, más moderna” del nuevo fundamento del humanismo de esos años, algo que Jean-Paul Sartre pretendió con su conferencia tiempo después (Arendt 49).

Por lo anterior, puede determinarse que el desarrollo del pensamiento que actualmente constituye a la filosofía existencialista ha sido un proceso demasiado complejo, que ha sufrido cambios y se ha dividido, estructuralmente, en distintas ideas, convirtiéndose en una amalgama ya de por sí complicada de opiniones que apuntan en torno a la existencia del hombre y su creación, así como el de su desempeño en el entorno que lo rodea. Por consiguiente, es así como la filosofía de la existencia —también llamada de la vida o, finalmente, el existencialismo— se ha visto como una filosofía dividida en dos escuelas fundamentales: el existencialismo cristiano y el existencialismo ateo.

2.2. Corrientes del Existencialismo

Como se ha visto en los apartados anteriores, el problema que interesa al existencialismo —el de entender la existencia humana y todo lo que ésta conlleva— se ha abordado desde diferentes autores y puntos de vista, los cuales pueden verse de manera complementaria o contradictoria según se entiendan las propuestas desarrolladas por los distintos filósofos. Régis

Jolivet menciona que definir al concepto de “existencialismo” resulta complejo debido a que no existe un solo existencialismo, sino que existen diferentes formas de éste que, si bien mantienen el mismo problema de análisis, proporcionan varios significados donde “lo esencial y lo accidental se encuentran mezclados de una manera aparentemente inextricable” (Jolivet 9). Es decir, lo que constituye al existencialismo como una teoría en sí misma son las diferentes perspectivas que se tienen sobre ella y la forma en que se complementan las unas con las otras pues, aunque existan argumentos contradictorios entre sus autores, éstas dan cabida a nuevas formas de abordar el problema de estudio y aportan, a su vez, nuevas ideas que dan paso a investigaciones futuras.

Por otro lado, cabe mencionar el problema de las etiquetas, el cual refiere a cómo deben nombrarse a los autores que, de alguna forma u otra, tocan el tema de la existencia humana como uno de los tópicos centrales en sus filosofías. Jolivet en su obra *Las doctrinas existencialistas (desde Kierkegaard a J.P. Sartre)* (1997) explica que hay divergencias dentro de la filosofía de la existencia —etiqueta que el autor recomienda se emplee para todos aquellos filósofos que toquen dicho tema en sus obras con el mismo sentido y valor— que se separan en tres grandes grupos.

Por una parte, aquellos que, como Jaspers, profesan que la existencia implica una negación de la filosofía como un sistema ya que para ellos el concepto de “filosofía de la existencia” no es más que un análisis de ésta de forma individual y concreta, es decir, no busca ser un elemento simbólico o indicativo. Por otro lado, filósofos como Heidegger mencionan que el existencialismo debe atenerse al análisis existencial y constituir a través de este análisis una ontología del ser que, para los anteriores, no es más que una filosofía sobre la existencia, pero de forma análoga a especulaciones abstractas. Finalmente, para filósofos como Gabriel Marcel resulta complicado elegir entre la dirección filosófica de Jaspers o lo sistemático del pensamiento de Heidegger, por lo que para ellos el análisis existencial debe admitir la posibilidad de establecer una filosofía

concreta que no es en sí una ontología, pero que sí considere las “exigencias esenciales del hombre partiendo de la necesidad de lo Absoluto” (Jolivet 11), noción que se considera su más constante y profunda característica.

Sin embargo, hay una división entre los filósofos existencialistas que deriva directamente del manifiesto hecho por Jean-Paul Sartre en *El existencialismo es un humanismo*: la de los filósofos cristianos y la de los filósofos ateos, dentro de la cual se engloban de manera más general a todos aquellos filósofos mencionados en las divisiones anteriores. En los apartados siguientes, se explicará esta división de manera más detallada.

2.2.1. El Existencialismo Cristiano

Para esta vertiente del existencialismo, éste es una estructura filosófica y teológica que se encarga de expresar un pensamiento apoyado en la vida íntima del pensador y que se manifiesta en cada instante bajo una forma distinta debido a que se trata de una filosofía vital que nace y tiene sus raíces en el fondo de la personalidad de cada ser humano, las cuales se “encuentran en el corazón y no en la razón”. De esta forma, lo novedoso del existencialismo cristiano y, en gran parte, del movimiento existencial es que ocurre el rechazo de los conceptos dados por el racionalismo clásico como un método eficaz para conocer la verdad.

Kierkegaard fue uno de los primeros que inició este razonamiento cuando establece que, basándose en la confusión y el caos, el individuo trata de racionalizar su propia existencia, pero que al emplear a la razón ésta implica un sistema en el que las contradicciones que conlleva su uso se armonizan en un sistema coherente. Sin embargo, el hombre vive, se mueve y tiene su ser en la esfera de los conflictos y las contradicciones. Es decir, el existencialista hace hincapié en el conocimiento de la condición humana a través de su preocupación sobre el lugar del hombre en el

mundo, dejando en segundo plano a los problemas de carácter ontológico o empírico. Así, el núcleo del hombre como filósofo de la existencia es, precisamente, conocerse a sí mismo y a su propia condición humana revelada por la angustia vital.

Robert Olson menciona que el existencialismo es, más que nada, una teoría de valores, una “axiología” que tiene como objeto de interés la preocupación humana, sin ser por eso la búsqueda de Dios, de ideas abstractas o de las leyes de la naturaleza, ni siquiera por el conocimiento empírico de los seres humanos, ya que el hombre debe esforzarse por conocer únicamente la condición humana. Para él, la condición filosófica de los existencialistas no se trata de la búsqueda del conocimiento de los rasgos generales de la existencia humana como la popularidad o la libertad, por ejemplo, ni tampoco de sus aspiraciones fundamentales —sean individuales o grupales— o de las formas básicas en las que un individuo se relaciona con el mundo o con otros seres humanos. Sin embargo, Sartre en *El existencialismo es un humanismo* declara que la división entre los filósofos existencialistas se debe a la diferencia de propuestas de aquellos de confesión católica y los ateos, ya que ambas partes únicamente tienen en común el fundamento de que la existencia precede a la esencia y que se debe partir de la subjetividad.

Así, Sartre complementa esta idea a través de un ejemplo en el que un objeto es fabricado por un artesano que se ha inspirado en un concepto y en una técnica de producción previa que forma parte del concepto. Por tanto, este objeto es uno que se produce de cierta manera y que tiene una utilidad definida y, en consecuencia, los hombres al no ser artesanos no pueden producir un objeto sin saber para qué va a servir de manera primaria. De esta forma, se concibe a Dios como creador, como una entidad que se asimila a un artesano superior que cuando crea, sabe con precisión lo que crea; así Dios produce al hombre siguiendo técnicas y una concepción de la misma forma en que un artesano fabrica un objeto siguiendo una definición y una técnica. Esto es lo que

define a los existencialistas cristianos, que al ser el hombre el producto de un artesano mayor, de un dios, los hombres tienen la voluntad que los lleva al entendimiento.

Sin embargo, cuando el hombre desarrolla una conciencia plena de sí mismo y de sus aspectos propios, es capaz de crear valores que lo dirijan al camino de una vida productiva e intensa, a pesar de tener el conocimiento de una muerte inevitable. Por tanto, ocurre el rechazo a los valores tradicionales y ahora cuestiones como el sufrimiento o la lucha tienen un valor positivo en la vida de los individuos, como una especie de *Amor fati* en el que estas circunstancias añaden un valor positivo a la existencia porque complementan la comprensión del sentido trágico de la vida. Así, los existencialistas se proponen a ser individuos que reconocen su finitud y que son capaces de afrontar la muerte de manera digna, ya que su existencia se reduce a un esfuerzo de tratar de ser más en el ámbito individual pero menos en el ámbito grupal, para que de esta forma se lleve a cabo la práctica de trascender la universalidad del hombre en favor de la individualidad, como Marcia Chaves en su artículo “Unamuno: existencialista cristiano” (1972), señala que, para los existencialistas, la auténtica vida es aquella que se hace viviendo y accionando con el Otro, pero con un continuo esfuerzo de mantener la individualidad personal (Chaves 63).

Por otro lado, hablar de las características que definen, de alguna manera, a la condición humana dentro de la concepción existencialista de esta vertiente, se encuentra la necesidad constante del hombre de creer en Dios, la cual es descrita por Kierkegaard como “una infinita pasión de la necesidad de Dios”, necesidad de la cual surge una constante lucha entre la objetividad y la subjetividad y, en consecuencia, de la razón y la intuición, que “tiende a ser resuelta con el concepto existencialista de la fe” (Chaves 63). Sin embargo, la necesidad de una búsqueda continua de Dios fue criticada por otros filósofos existencialistas, quienes declaraban que el cristianismo presentaba un problema dogmático referente a la creación y la figura de Cristo como una especie

de “Hombre-Dios” y que, de esta forma, contradecía a la razón. Por esto, Kierkegaard declara que, si su creencia en Dios es puramente subjetiva, se debe a que la verdad es, de hecho, la subjetividad y de ahí, propone dos distintas definiciones de lo que es la fe:

1. La fe como una creencia sobre todo aquello que es lógicamente posible.
2. La fe únicamente como el deseo de creer.

Según el danés, la fe es la contradicción entre la pasión infinita e interior de cada individuo y su incertidumbre objetiva, es decir, la verdad es dada como una subjetividad y la fe es la contradicción de ésta. De ahí que Federico Sciacca determinara que la filosofía existencialista se convierte, de manera progresiva, en una lucha constante de la fe contra la razón, ya que —si bien toda cuestión de carácter religioso tiene como objetivo llegar a la salvación— no necesita fundamentarse de respuestas racionales, por tanto, es decisión del filósofo existencialista entrar a la constante lucha de la objetividad y la subjetividad.

Así, para los filósofos como Kierkegaard, cuando el hombre tiene como objeto de contemplación a Dios es capaz de percibir lo infinito y lo eterno, sintiendo su propia finitud y la necesidad de la trascendencia, por tanto, se desarrolla un conflicto individual acerca de la comprensión de su propia existencia frente a esta entidad superior que es Dios, que pese a ser paradójico es la “vocación esencial del hombre” (Chaves 65), es decir, la tarea fundamental del hombre es comprender su existencia y su contradicción radical. La filosofía cristiana del existencialismo que él propone aborda nociones de carácter introspectivo que provocan la necesidad de un conocimiento sobre uno mismo, poniendo un énfasis significativo en la vida: existir es existir ante Dios.

Entre los filósofos cristianos más conocidos del existencialismo se encuentran los franceses Gabriel Marcel, Emmanuel Mounier, Paul Ricoeur y Pierre Boutang, los alemanes Paul Tillich, Rudolf Bultmann y Karl Jaspers, el español Miguel de Unamuno y los rusos Fiódor Dostoyevski, Nikolai Berdyaev y Lev Shestov, quienes hicieron aportaciones significativas a esta rama de la filosofía.

2.2.2. El Existencialismo Ateo

Para hablar del existencialismo ateo es fundamental retomar las obras más reconocidas de Jean Paul Sartre *El ser y la nada* (1943) y *El existencialismo es un humanismo* (1947) quien, a su vez, se basa en las ideas de los filósofos —también considerados esenciales dentro de la vertiente atea del existencialismo— Edmund Husserl y Martin Heidegger. Sin embargo, puede decirse que es a partir de las obras de Sartre que se empieza a reconocer la separación de algunos filósofos existencialistas de las ideas de Søren Kierkegaard, ya que desde el punto de vista del francés la fuerza moral del hombre no se ve limitada por su devoción a un ser creador, pues éste no busca un apoyo trascendental, sino que aspira a la superación de sus problemas por medio de sus propios recursos, con una libertad y responsabilidad individuales.

Desde la perspectiva sartreana, el núcleo de la filosofía existencialista es el ser del hombre, el cual está integrado esencialmente por una dimensión consciente que, según Mijaíl Málishev en su artículo “El existencialismo ateo de Jean-Paul Sartre: libertad, responsabilidad y angustia” (2017), es un atributo esencial de la existencia porque no se puede hablar del mundo que habita el hombre sin aludir, en primera instancia, a su conciencia (Málishev 23). Es decir, dado que el hombre es un ser consciente debe suponerse que esta capacidad no se adquiere a partir de otras cualidades, pues es ésta la que permite a todos los hombres reconocerse como seres independientes. Sin embargo, esta conciencia es inicialmente un “algo” que no es como tal conciencia, sino que es un “ser-en-

sí” que sólo adquiere su significado a través de su relación con la conciencia misma. De esta forma, Sartre deja de lado la concepción de un Dios como entidad creadora y dirigente de las acciones y razonamiento del ser humano que tenían, previamente, los existencialistas cristianos y da paso a la concepción de que el ser humano, por medio de su conciencia, es capaz de crearse a sí mismo.

De esta forma, el mundo del hombre es “una ausencia de cualquier cualidad correspondiente a las expectativas humanas” (Málishév 23) a través de la cual ser real se identifica ajeno a la conciencia, ya que el ser se aísla de sí mismo y no mantiene ninguna relación con lo que no sea él. Sin embargo, esta noción del “ser-en-sí” que retoma Málishév de la obra de Sartre tiene el defecto de la incapacidad de experimentar lo que es la carencia y, debido a que no puede ser derivado de la posibilidad ni ser reducido a lo necesario, ninguna cosa puede —por sí misma— ser plena e íntegra, pero esta sensación de carencia, de la nada, únicamente tiene sentido cuando existe una relación entre la conciencia del hombre y no con el mundo en sí. La conciencia es, entonces, lo que constituye el sentido de la realidad humana.

La realidad humana, por otro lado, se concibe por medio de la existencia como ser incompleto, ésta es la necesidad continua de trascendencia hacia un punto de coincidencia consigo misma que no ocurre nunca. Sartre entiende al hombre como un “ser-para-sí” que es, básicamente, la no aceptación de sí mismo como algo que ya está completo, ya que el hombre como existencia no es un “hecho acabado”, sino un ser que se hace por cuenta propia de manera constante. Por tanto, una tesis central de la filosofía de Jean-Paul Sartre es que, en la figura del hombre, la existencia precede a la esencia, es decir, no hay nada ni nadie que lo haya creado, anulando con esto a la idea de un Dios, lo que a su vez condena a todos los hombres a una orfandad ontológica que constituye la premisa de su libertad: “para una conciencia dependiente y sumisa es incómodo que Dios no exista

porque con su ausencia desaparece toda posibilidad de encontrar valores en un cielo inteligible” (Sartre 139).

De esta forma, al considerar que no existe un Dios como entidad creadora, no existe tampoco un plan determinado para ningún ser humano, lo que determina que la libertad del hombre dependerá, de manera exclusiva, de lo que éste haga de sí mismo, ya que la finalidad del ser humano, para los existencialistas ateos que siguen el pensamiento de Sartre, consistirá en que su conciencia —denominada anteriormente el “para sí”— sea fundamento de su propio “ser-en-sí”. En consecuencia, el hombre deberá ser capaz de alcanzar un estado ideal en el cual ese “para sí” se convierta en el “en-sí para-sí”, que es aquello que Sartre denomina —como tal— Dios. Por tanto, como menciona Mijaíl Málishev y, citando las palabras del francés, “el hombre es fundamentalmente deseo de ser Dios” (Málishev 26), de ahí que los existencialistas ateos se ciñan a la idea de que los problemas de Dios son problemas propiamente humanos.

Así, es posible decir que los filósofos que siguen esta corriente del existencialismo niegan la existencia de Dios precisamente para afirmar, a través de ello, al hombre como libertad absoluta. Sin embargo, en la obra *El ser y la nada* se establece que, sin la idea de Dios, el hombre no puede ser hombre, pero si Dios existe, tampoco. Por consiguiente, se busca la elaboración de una ontología del Ser a partir de un análisis fenomenológico de la existencia. Cabe mencionar, por otro lado, que esta obra de Jean Paul Sartre se basa en la fenomenología de Husserl, además de que rescata nociones de filósofos como Heidegger y Hegel y en ella se pretende estudiar, como tal, al fenómeno del ser y el ser del fenómeno, siendo el tema central de la obra la relación —o “tensión”, como la denomina Juan Stam en su artículo “El ateísmo existencialista de J. P. Sartre” (1979)— entre el “ser-en-sí”, el “ser-para-sí” y la nada que allegan al análisis del problema de Dios.

Entonces, es necesario aclarar los términos que se emplean a lo largo de las propuestas sartreanas para entender cómo se diferencian entre sí y qué aportan dentro del desarrollo de la explicación del ser en el mundo. Por un lado, el “ser-en-sí” debe entenderse como el ser del fenómeno o de la cosa —objetos inanimados, por ejemplo— que no poseen conciencia, es decir, que son esencia pura y que es “plenitud del ser” porque se encarga de realizar toda su esencia pese a que ésta sea fija o estática. Por otro lado, el “ser-para-sí” es el “ser propio de las conciencias” (Stam 38), es decir, el ser de los individuos. La conciencia es aquello que no es y no es lo que es, es —pues— aquello a lo que el hombre aspira y que siempre llega a ser lo que no es: es un deseo que expresa una falta en el ser dentro del “ser-para-sí” que lo motiva a la negación de lo que es y que busca siempre nuevas formas de realizarse. El “ser-en-sí” es carencia, falta de ser, es la nada “indigencia de ser” y que por definición se constituye como “ser-carente-de”. En otras palabras, el “en-sí” tiende a ser la nada que impulsa en los individuos buscar más ser sin nunca alcanzar un estado de plenitud.

A través de los conceptos anteriores, se plantea el problema ontológico de la existencia de Dios, que se cuestiona cómo podemos clasificar el ser de un Dios si el “ser-en-sí” es la plenitud del ser y se inserta, como tal, a las cosas no conscientes, mientras que el “ser-para-sí” es la carencia de ser que, a través de la nada, constituye el ser de la conciencia personal. Entonces, si tenemos en cuenta que Dios es una entidad absoluta, eterna e inmutable que tiene en sí mismo una plenitud de ser cuya esencia debe ser idéntica a su existencia, debe pertenecer como consecuencia al “ser-en-sí” pero, al ser personal y consciente, sólo podría serlo si se encuentra en el “ser-para-sí”. Sartre dice que no puede combinar ambos en un “en-sí-para-sí” debido a que los dos modos de ser son incompatibles entre sí y no pueden relacionarse excepto en el “en-sí” de la muerte. Por tanto, concluye, el concepto de Dios es contradictorio.

La búsqueda de los existencialistas ateos se basa, de esta forma, en la necesidad de definir al ser, al hombre y a su libertad ya no por medio de un ser superior como lo hacen los existencialistas cristianos, sino únicamente a través del hombre mismo como responsable de su libertad, de sus decisiones y de las acciones que lo afectan a sí mismo y, como efecto posterior, a los demás, aquellos con los que existe. Entre los autores más destacados del existencialismo ateo se encuentran Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche y Simone de Beauvoir.

2.3. El Existencialismo de Simone de Beauvoir

Es necesario hacer un apartado que distinga la filosofía de Simone de Beauvoir de la de sus contemporáneos debido a que, dentro de este trabajo, se retoman nociones fundamentales de su pensamiento con relación al ser y la otredad. Por consiguiente, es necesario definir de qué manera Beauvoir concibe los términos propios del existencialismo desde su perspectiva considerada, actualmente, feminista, pese a que también se utilizan —dentro de la elaboración de los posteriores análisis— los fundamentos de su compañero Jean Paul Sartre.

Beauvoir se constituye como filósofa a mediados del siglo XIX, específicamente con su obra *¿Para qué la acción?* (1944) —titulada originalmente *Pyrrhus et Cinéas*—, la cual fue seguida por *La Ética de la Ambigüedad* (1947) —traducida de *Pour une morale de l'ambigüité*— y, posteriormente, por *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos* (1948) —originalmente *L'existentialisme et la sagesse des nations*—, mismas que constituyen los comienzos de su escritura no ficcional. En la primera, Beauvoir se encarga de expresar sus posturas filosóficas, mientras que en la segunda se encarga de opinar respecto a las interpretaciones que los católicos y marxistas realizaron sobre el existencialismo y, por último, en *El Existencialismo* la autora recopila cuatro ensayos publicados durante 1945 y 1946 en la revista *Les Temps Modernes* que se enfocan

en reflexiones elaboradas sobre los problemas de carácter ético con relación al contexto de la época.

Según María Teresa López Pardina en su trabajo de investigación titulado *La hermenéutica existencial en Simone de Beauvoir* (1992), a través de su trabajo filosófico, Beauvoir explica que la filosofía existencial es la filosofía contemporánea, la filosofía de nuestro tiempo, ya que construye —a base de argumentos y contra argumentos— una postura en torno al existencialismo que estriba, como derivación, en las claves de su hermenéutica (López 15). De esta forma, pese a que el pensamiento filosófico de Simone de Beauvoir se ve estrechamente relacionado al trabajo de Jean-Paul Sartre, las ideas que expone en su primer tratado poseen inflexiones propias como, por ejemplo, la incorporación de la acción moral individual dentro de la “dimensión autrui” —a diferencia de Sartre quien sólo involucra este elemento dentro del ámbito de la situación—, además de que también se encarga de darle paso a la incidencia de la situación dentro del estudio de las acciones morales.

El existencialismo significó para Beauvoir una doctrina intelectual que le permitía al hombre la libertad de decidir y ser, así como de dar sentido a su propia existencia, lo que tuvo incidencia con el problema que —durante 1943— le preocupaba: la relación entre la experiencia individual y la realidad universal que es, en sí, el problema de la acción moral que nace de saber cuáles son los límites que tiene cada individuo al ser un humano y de entender, por otro lado, cuál es el sentido moral de cada una de las acciones que se realizan en contacto con los demás. De esta forma, Beauvoir plasma en su primera obra estas dudas que, a su juicio, contienen demasiada carga de subjetividad e idealismo pero que, a opinión de López Pardina, tienen en realidad el valor de manifestar por primera vez los fundamentos teóricos de la moral existencialista (López 17).

En base a lo anterior, Beauvoir se plantea otra cuestión acerca de cómo sería posible medir el alcance de los proyectos humanos, es decir, hasta qué punto se limitan las acciones humanas ya que considera que el hombre no es capaz de escapar de su propia existencia ni de su presencia en el mundo y lo que éste es capaz de revelar en torno a él. Así, el concepto de Dios es para ella, tal y como lo fue para Sartre, una problemática inherente al hombre que debe ser esclarecida con la finalidad de entender a la naturaleza humana. Por tanto, si se considera que la figura de Dios es tanto infinitud como plenitud de ser no existe —como tal— una “distancia” entre proyecto y realidad, es decir, no es entonces un ser singular sino —propiamente— lo universal. Sin embargo, debido a que esta figura no es de carácter particular no tendrá en cuenta las necesidades de cada hombre, lo que supondrá un obstáculo ante la necesidad de trascender, de forma que si el individuo desea dar un sentido a su conducta le será imposible si acude a este Dios de carácter impersonal.

Por consiguiente, la voluntad de Dios consistiría únicamente en una apelación de la voluntad humana, lo que abre la posibilidad de relación entre el hombre y Dios en tanto que éste no es más que todo lo que el hombre ha de ser. En otras palabras, se establece una constitución entre el hombre como situación con relación a Dios y a Dios como situación en relación con el hombre. En ese sentido, la existencia de Dios establecería una trascendencia sin fin, la cual el hombre por sí mismo no puede trascender porque su propia existencia implica una perpetua necesidad de trascenderse y solamente podría acompañar a dicha trascendencia sin trascenderla nunca. O bien, como señala Simone de Beauvoir “el hombre pretende transformarse en Dios, pero nunca se trasciende a sí mismo excepto dentro de la inmanencia” (Beauvoir 273), de forma que la concepción de Dios es meramente una proyección del hombre.

2.3.1. La Libertad y la Otredad

Por otro lado, cuando Beauvoir aborda el concepto de “situación” es necesario retomar la categoría que constituye Sartre dentro de su filosofía, la cual se encuentra relacionada directamente con el concepto de libertad, ya que para él no existe la libertad sin situación y no hay, como tal, situación si no es por medio de la libertad. Puede decirse que la libertad se concibe como la autonomía en cuanto elección que posee la realidad humana, mientras que la situación es resultado de la contingencia, según señala López Pardina, entre el “en-sí” —lo dado— y la libertad. Sin embargo, Sartre también determina la facticidad de esta libertad humana, que es básicamente el no poder ser libre, elemento que se manifiesta de formas diversas y que constituye las diferentes estructuras de la situación. Es decir, la situación es la posición que cada individuo tiene en el mundo.

En 1982, a través de sus dos primeros ensayos filosóficos, Beauvoir explica que —en torno al concepto de la libertad— difiere con Sartre porque él considera que ésta puede ser ejercida por los seres humanos, ya que es algo “total” en cada uno de ellos. Sin embargo, su postura es contraria a la de él ya que ella considera que hay situaciones en las que la libertad no puede ejercerse o es, meramente, un engaño. Además, la filósofa relaciona también las acciones morales y los valores de los individuos con la libertad, ya que determina que —para el análisis de la acción humana— es necesario tener en cuenta que si el hombre no está solo en el mundo debe considerarse el alcance de su acción moral y de la dimensión de la realidad humana. Por lo tanto, analiza tanto la noción de valor como la de moral y concluye que “el valor por excelencia es la libertad y el fin último de la moral es liberar la libertad” (López 39).

Si bien el ser del hombre consiste en hacerse ser, en la búsqueda contante de encontrar una meta absoluta cuya finalidad sea la plenitud, el cumplimiento de ese deseo supondría hacerse ser

en y para sí, es decir, supondría la búsqueda de la unión de los modos de ser que es, dentro del existencialismo, ontológicamente imposible: el hecho de hacerse Dios. De esta forma, Simone de Beauvoir determina que si, en dado caso, la existencia de un absoluto no se hace presente en nuestra cotidianeidad sí lo hace la presencia del Otro. Según ella, cada ser humano no es fundamento para la acción de los demás, sino que somos más bien instrumentos sobre los cuales los otros se fundamentan, destacando además que ahí reside un error fundamental de la noción de otredad, en el que se considera al otro como objeto y a partir del cual los demás son capaces de tomar en su facticidad —pero no en su trascendencia—, pese a que debe vérselo no como un objeto sino como una libertad.

De esta forma, es necesario definir cuál es nuestra situación individual ante los demás. Beauvoir señala que las acciones que realizamos son morales cuando la libertad que ejercemos en nuestros proyectos se encuentra justificada por la libertad de los demás y que únicamente somos capaces de comunicarnos con ellos a partir de los objetos que hacemos existir —por ejemplo, desde la perspectiva sartreana el hombre se introduce a sí mismo a una realidad de vacíos o de ausencia a partir del hacer de ciertas cosas. Así, cuando un objeto es creado, nace también una necesidad que debe ser satisfecha por medio de esa creación, de forma que las necesidades son creaciones hechas libremente por el hombre a partir de su existencia—. Desde esta perspectiva, los otros son los encargados de conferir tanto la fundamentación como la necesidad de nuestra existencia, pues con los proyectos que realizamos no creamos sólo objetos, sino que nos definimos a nosotros mismos.

2.3.2. Sobre *El segundo sexo*

A partir de lo anterior, podemos retomar una de sus obras más conocidas *El segundo sexo* (1949), en la cual aborda la problemática de la concepción del Otro como un medio por el cual una

parte de la humanidad se define y se distingue de la otra desde un marco de desigualdad y condiciones impuestas. A través de dicho ensayo, Beauvoir supone una nueva forma de ver la realidad, de ver al ser y, por supuesto, de abordar la libertad y lo ésta que implica, ya que como menciona López Pardina en su artículo “Beauvoir, la filosofía existencialista y el feminismo” (2009), era adecuado que, a través del existencialismo —filosofía de la libertad—, se analizaran las causas de su escasez social y de la falacia del “eterno femenino” y su carácter de construcción sociocultural en la que el hombre —no como un todo, es decir, como humanidad sino como un individual, entiéndase, el sexo masculino— es el único dador sentido y el único creador de valores (López 102).

En *El segundo sexo*, la filósofa se encarga de poner ante el ojo público sus observaciones sobre cómo el hecho de ser mujer es una construcción creada por los hombres, una mera noción dada y establecida dentro de los grupos sociales y, a través de sus argumentos, Beauvoir va formando conceptos que fueron constituyendo su propia hermenéutica existencialista, distinta a la de Sartre —algo que no fue aceptado ni valorado durante muchos años—, y por medio de la cual determina no sólo cómo el ser mujer influye en sus congéneres al momento de ser —propiamente—, sino también sobre saber propiamente qué es el ser mujer dentro del ámbito social ya que considera que ser hombre o ser mujer implica un modo de existir distinto y desigual que tiende a ser opresivo.

Por medio del existencialismo, Beauvoir entiende a los seres humanos como seres constitutivamente libres, pero que tal libertad sólo se da en ciertas situaciones y tales situaciones pueden favorecer o perjudicar nuestra actividad libre, de forma que nuestras proyecciones realizadas a partir de esa libertad no redefinen las situaciones en las que nos encontramos, sino más bien que éstas deben amoldarse a las posibilidades que las situaciones permiten. De esta manera, si no se hace uso del margen de la libertad que permiten las situaciones, no es posible que

los seres humanos realicen la trascendencia y, como consecuencia, permanezcan en la facticidad. Si bien hay circunstancias en las que no es posible realizar el ejercicio de la trascendencia, es responsabilidad de cada individuo evitar caer en la inmanencia —que es lo opuesto a trascender— aquello que Beauvoir catalogó como un “mal moral” al que llamó opresión.

Para autores como Michel Kail, la propuesta filosófica de Beauvoir en esta obra presenta tintes políticos debido a la naturaleza de su objeto de estudio —la opresión hecha hacia las mujeres— ya que se establece un sistema dado por la capacidad que tienen los seres “denominadores” de impedir a los seres “dominados” ejercer su trascendencia. No obstante, no debe verse al *Segundo Sexo* como un libro político, sino como lo que es: una obra filosófica que reflexiona en torno a la condición de la inferioridad femenina. Ante esta situación, Julieta Evangelina Cano también menciona que esta construcción que es la otredad femenina ocurre a partir del grupo nominador que marca y construye un signo que se encarga de señalar la inferioridad de condiciones que, en este caso, sería la diferencia genital y los roles sociales asignados a cada cuerpo sexuado, inventando como consecuencia al grupo signado como subalterno.

Para alcanzar la libertad, Beauvoir propone algunas vías de liberación, entre las que se destaca la educación de carácter igualitario, ya que ésta permitiría el alcance de un mundo de iguales donde las diferencias estén dadas únicamente por las características o habilidades de cada individuo y no por su sexo y todo lo que este término conlleva: roles, formas de actuar, de hablar, de comportarse o de ser. Sin embargo, tal objetivo no puede constituirse sino ocurre una reforma colectiva en la que el cambio tenga como núcleo a la sociedad, ya que la libertad no podrá verse realizada si no existe un verdadero compromiso que se dé por medio de comportamientos determinados.

Dentro del existencialismo, querer la libertad implica querer el desvelamiento del ser a través de una continua superación dada por medio de actividades constructivas que, según no dice

Pardina, se concretan como invenciones o descubrimientos, pero que en oposición hay hombres a los que la sociedad ha impedido la trascendencia precisamente porque se ejerce la opresión, misma que es hecha únicamente por otros hombres: la libertad individual requiere que los demás permitan que ocurra, pero si ellos lo impiden no es posible que se concrete la trascendencia, cosificando en consecuencia al individuo —lo que en *El segundo sexo* se ve reflejado en torno al pensar y actuar de los varones sobre las mujeres durante gran parte de su vivir como sociedad—. Así, Beauvoir señala que la opresión es lo que divide al mundo en dos partes, por un lado, están aquellos que buscan encontrarse en la humanidad y, por el otro, están los que infringen el actuar de los demás y que, si logran su trascendencia, se niegan a extenderla o a permitir que los otros la alcancen al negarles el libre reconocimiento, de forma que los oprimidos no tienen más opción que revelarse contra sus opresores pues la libertad es, ahora, una exigencia moral.

2.4. El Existencialismo en México

Diversas doctrinas filosóficas en México han sido vistas como meras adaptaciones de las corrientes de pensamiento europeo, ya que al fundamentarse en un continente distinto llegan al país con diversos autores y diversas opiniones que son estudiadas y que formarán parte fundamental en la constitución de un pensamiento filosófico propio. Sin embargo, hay doctrinas que, si bien se estudian y se implementan en el contexto nacional, no llegan a tener una repercusión significativa en la sociedad, pero pasa que con el existencialismo se originó —a palabras de Luis Villoro— “una reacción tan pronta e intensa, tan ágil y espontánea” (Villoro 233). Sobre esto, el filósofo mexicano Francisco Larroyo menciona que son diversas circunstancias las que determinaron el nacimiento y desarrollo de la filosofía existencialista en el país y que estaban estrechamente relacionadas con el esclarecimiento de la situación del hombre contemporáneo en su lucha contra el positivismo y sus características intelectualistas-cientificistas.

La aparición y aceptación del existencialismo en el país puede deberse, en parte, a lo que Villoro denominó “una doble dimensión temporal” dada por la proyección que se hace de ella hacia el futuro y su negación superadora del pasado, a partir de la cual no debe percibirse a la filosofía —ya no sólo en México sino en toda América— únicamente como un conjunto de doctrinas que llegaron de Europa y que no atendían a las necesidades del pensamiento de los habitantes del Nuevo Mundo ni a ellos mismos. Así, la aparición de una nueva doctrina filosófica debe buscar una posición ante la realidad tanto espiritual como social del lugar en el que se inserta, posición que, ante la situación, tendrá como propósito condicionar la actitud de los hombres sobre esta filosofía nueva.

El inicio del existencialismo en México ocurrió aproximadamente en 1910 tras las luchas ideológicas generadas contra el positivismo y su sistema centrado en la razón, motivo por el cual fue necesario hacer uso de las filosofías que tenían como objeto la libertad en cuanto a la acción creadora. Villoro en su artículo “Génesis y proyecto del existencialismo en México” (1949) señala que en la lucha contra el cientificismo se levantó a la metafísica y se dio valor a la acción moral, al humanismo y a los impulsos de la emoción y la voluntad con el objetivo de asimilar esta nueva filosofía y explicarla a partir de una conversión valorativa hecha desde la perspectiva del mexicano y su posición como responsable ante la realidad.

Según Larroyo, Samuel Ramos es el primero en intentar la elaboración de una doctrina filosófica que esté hecha en torno a la cultura mexicana y es quien encuentra en el existencialismo una forma que le permita a los mexicanos manipular su realidad al declarar que “uno es sí mismo y su circunstancia que, de no ser salvada, no permitirá la salvación de uno mismo”. Así, en su obra *El Perfil del Hombre y la Cultura Mexicana* (1934) Ramos intenta explorar la filosofía de la historia de México para explicar las características de la vida cotidiana y constituir una

caracterología del mexicano y su cultura, lo que lo llevaría al cumplimiento de la plena realización del hombre y la integración de una personalidad en base a su nacionalidad. Es decir, el propósito del mexicano será, a través del existencialismo, expresarse a sí mismo por medio de una libertad emancipadora que refleje el medio humano y sus contradicciones espirituales, así como los anhelos propios de la emancipación y la inversión valorativa que acontezcan por el análisis y el descubrimiento de la circunstancia misma.

Por otro lado, puede señalarse que las primeras ideas respecto al existencialismo llegaron al país a través de varios estudios que son poco introductorios a la teoría y a las problemáticas que aborda, mismos que se enfocaron superficialmente en el trabajo de Martin Heidegger y la perspectiva alemana, hasta que —en 1942— Juan David García Bacca imparte un curso sobre el existencialismo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, aunque es José Gaos quien —a través de una filosofía heideggeriana propiamente explicada— da paso al interés por la filosofía existencial en México, ya que ésta podía apreciarse como la culminación de la época anterior, es decir, como la “prolongación y superación de la actitud historicista” (Villoro 237).

Asimismo, el existencialismo fue entendido como una reflexión sobre la existencia concreta y la interrogación del hombre y su labor como filósofo, donde la existencia se concibe como una empresa destinada al existir por ser en sí y por sí en la razón que está destinada a fracasar por su objetivo de llegar a ser Dios, mientras que el hecho de filosofar conduce a la negación de la vida en comunidad y a la inmersión en la inmanencia del sujeto. En otras palabras, es una actitud de liberación frente a lo que se concebía como lo tradicional ya que el filósofo abarca más allá del existir en búsqueda de los principios del ser. En cuanto a la trascendencia, el mexicano lo hace en torno a meditaciones sobre la vida y la muerte, así como en la intimidad, pues existir manifiesta

opuestos —como la esperanza y el temor— o sentimientos que van en contra de la certidumbre racional porque la trascendencia trae consigo a la incertidumbre.

Para García Bacca, concebir lo humano se centra en la persona pues ésta es, ante todo, fuente de acción y ansia de sobreponerse, de vivir una vida superior que implique una existencia transfinita, entiéndase, que vaya más allá de las limitaciones que se le presenten, incluyendo su propia naturaleza. De esta forma, el existencialismo reivindica al ser racionalista de René Descartes a la figura que coexiste frente a la nada y que vive en una vida ritmada con la muerte, porque la realidad está dada por esa coexistencia: existir implica la búsqueda de otras existencias con el objetivo de complementarse a través de ellas. Sin embargo, a los filósofos mexicanos los persigue la necesidad de demostrar que estas doctrinas europeas pueden dar paso al entendimiento del hombre mexicano y su cultura, quienes declaran que esta filosofía es característica del momento histórico que se vive.

Dentro de la perspectiva del existencialismo en México, los conceptos de la vida y de la muerte son fundamentales para explicar el concepto del ser ya que es por medio de la lucha continua entre ellos que el hombre mexicano es capaz de construirse a sí mismo, de encontrarse: de ser. La muerte es fundamental para explicar a la vida, pues el fin que otorga sentido a la existencia de los hombres, mientras que la vida es —en sí— vida porque “está muriendo”, es decir, en algún punto debe concluir. Puede decirse que es una paridad entre conceptos, uno no puede ser sin el otro y es, por medio de esta lucha, que los hombres se encuentran a sí mismos. Villoro explica que, mientras vivimos, vivimos “dentro del hombre” y, cuando morimos, dejamos de ser nosotros para caer en el todo que no piensa ni siente. Empero, la muerte no debe verse como una concepción pesimista del mundo y de su realidad, sino que debe ser más bien un impulso que le permite a los hombres crear y contemplar: participar en el todo.

Como hemos visto, la filosofía del existencialismo se centra en el hombre y su libre hacerse y el cambio del historicismo y vitalismo al existencialismo corresponde, precisamente, a la necesidad de describir la realidad. Emilio Uranga en *Ontología del mexicano* (1949) explica, a partir de una caracterización psicológica del mexicano, que el hombre se encuentra condicionado ante el ser por culpa de la actitud y que, a través de la zozobra, se revela la “accidentalidad” del ser y del mundo. Para Francisco Larroyo, Leopoldo Zea fue la cabeza del existencialismo en el país, quien explica que esta filosofía da a los hombres conciencia de su responsabilidad social para que sus actos se den de acuerdo con ella, además de que justifica la existencia de una filosofía americana con la necesidad que existe de hacer una reflexión filosófica sobre la realidad de México ya que, si bien se retoman ideas del pensamiento europeo, es necesario fundamentar las bases de un pensamiento propio, porque la realidad europea es muy distinta a la realidad de los países de América. De forma que, al construir una filosofía propia de los pueblos americanos, se elimina todo sentimiento de inferioridad y se da paso a uno de responsabilidad.

En general, el existencialismo dentro del contexto mexicano se concibió como una actitud filosófica que giró en torno a la historia de las ideas filosóficas del país y que se estudió con la finalidad de resolver el problema del hombre mexicano y la problemática de lo que el mexicano es y será. Inicialmente, se estudió únicamente el trabajo de Martin Heidegger, pero a partir del año 1947, García Bacca realizó un estudio que realizaba una comparación entre el existencialismo alemán y el francés, lo que en 1948 estimuló la creación de un grupo de filósofos denominado “Grupo Filosófico Hiperión” conformado por Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Joaquín Macgrégor, Jorge Portilla y Luis Villoro, quienes bajo la dirección de Leopoldo Zea, dan a conocer el trabajo de Jean Paul Sartre y los existencialistas ateos.

2.5. Metodología de la Investigación

En la labor investigativa, se entiende por metodología a todos aquellos procesos racionales que se encuentran encaminados a la realización de los objetivos de una investigación. Dicho de otra forma y, con base en *Generalidades sobre metodología de la investigación* (2004) de Manuel Cortés y Miriam Iglesias León, la metodología de la investigación es una ciencia que provee al investigador de una serie de conceptos, principios y leyes que le permitirán —de manera eficiente— realizar todo el proceso de una investigación, el cual se encuentra conformado por una serie de pasos lógicamente estructurados y relacionados entre sí. Los enfoques más comunes de la metodología de la investigación son el enfoque cualitativo, el enfoque cuantitativo y el mixto, sin embargo, en cada uno de ellos es necesario realizar pasos similares, en los que se incluyen la observación y evaluación del objeto de estudio, la esquematización de resultados obtenidos sobre esas observaciones y evaluaciones y la necesidad de establecer conclusiones fundamentadas.

Debido a que esta investigación se inserta en el área de las Ciencias Sociales y Humanidades por la naturaleza de nuestro objeto de estudio, se optó por utilizar el enfoque cualitativo, el cual se define como una vía de investigación que, durante su desarrollo, no necesita emplear mediciones numéricas ni plantear una hipótesis inicial, ya que al ser un enfoque holístico, el modo de apreciar y analizar al objeto de estudio es en su totalidad, es decir, no necesita reducirlo a sus partes integrantes de forma obligatoria (Cortés e Iglesias 10). Por otro lado, la elección se hizo considerando que el enfoque cualitativo le permite al investigador desarrollar preguntas sobre la investigación a lo largo de todo el proceso —antes, durante y después—, haciéndolo más dinámico en cuanto a la interpretación de la información recabada y en el análisis —subjetivo, mayormente— de las variables que intervienen en él.

De esta forma, es necesario señalar que en este trabajo se realiza un análisis poético de la obra “Á Cuba” de Laureana Wright de Kleinhans, publicada en *Poetisas Mexicanas: Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX* (1893) y que, para ello, se emplea el método pragmático-hermenéutico propuesto por Vivian Romeu en su obra *Guías metodológicas para el análisis de los textos poéticos. Una propuesta* (2010), en la cual se expone la necesidad de ofrecer un panorama de tres enfoques distintos utilizados para el análisis de los textos poéticos, destacando nociones conceptuales de las obras a analizar y la importancia de lo simbólico en ellas. En el método pragmático-hermenéutico, Romeu menciona la importancia de la relación dada entre el texto y el lector, pues es a través de ésta que es posible dar lectura e interpretación a una obra lírica al considerar aspectos extralingüísticos tales como el contexto de la autora o las referencias que le otorga el lector al texto.

La elección de la propuesta de Vivian Romeu fue hecha debido a la facilidad del lenguaje que emplea para explicar los pasos en los que consiste su método de análisis, ya que puede ser utilizado por investigadores experimentados en el área de análisis poético, pero también por estudiantes de licenciatura que recién comienzan a introducirse en dicho ámbito, además de que las definiciones que la autora otorga para cada uno de los elementos que forman parte de su método de análisis son factibles para su aplicación en cualquier poema. Cabe señalar, por otro lado, que Romeu no sólo propone el método pragmático-hermenéutico, sino que también da pautas para la realización de análisis desde un enfoque estructuralista o un enfoque sincrético.

Sin embargo, debido a que el enfoque que se realizará en este trabajo es el pragmático-hermenéutico, es necesario explicar en qué consiste. Inicialmente, la autora menciona el origen de este enfoque con el psicólogo estadounidense Charles William Morris, quien señaló por primera vez la presencia e importancia que poseen los elementos extralingüísticos en las obras literarias y

en el habla en su aspecto pragmático, los cuales en situaciones dadas se encargaban de otorgar otros significados a lo que se leía o a lo que se decía, por lo que la interpretación propiamente semántica se “desviaba” de su significado original debido a ciertos estímulos que iban más allá del terreno de lo lingüístico y lo literario. La causa de este cambio de significados, según Morris, podía darse como consecuencia de la interpretación que el sujeto receptor realiza a través de estos estímulos dados por un elemento referencial que es, además, el responsable de establecer una relación entre sí mismo y el texto escrito por un sujeto emisor o con lo dicho por un hablante que cumple la misma función que el autor de una obra literaria.

Vivian Romeu señala que este enfoque permite concebir la relación entre la obra a analizar y el lector en base a las competencias lectoras que éste posee, es decir, a todos aquellos conocimientos y capacidades que le facilitan al receptor realizar una vinculación con la información extralingüística, misma que puede ser referencial, histórica o sociocultural. Lo anterior permite explicar para qué nos sirve emplear este enfoque y este método de análisis en esta investigación, ya que no sólo se tienen en cuenta los elementos lingüísticos propios de la obra a analizar sino que también nos permite relacionar su significado literal —o la intención poética de la autora— con información que va más allá de los mismos textos, como el año, medio y lugar de publicación, el contexto social y cultural de la autora e, incluso, establecer una relación entre lo dicho de manera escrita y la interpretación del significado que aquí se da al poema seleccionado de Laureana Wright y la teoría del existencialismo con base en las ideas de algunos de los filósofos que la cultivaron, como Sartre y Beauvoir, por ejemplo.

Otra de las razones por las que se prefirió emplear en esta investigación al enfoque pragmático-hermenéutico fue por sus diferencias con los otros dos enfoques propuestos por Romeu; por un lado, el enfoque estructural se basa estrictamente en los elementos lingüísticos del texto, ya que

tiene sus orígenes con el trabajo de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, de modo que su empleo se centraría únicamente en lo que nos está diciendo el texto de forma literal y esto traería como consecuencia un límite interpretativo de la obra respecto a las ideas poéticas expuestas por la autora. Es decir, el enfoque estructural tiene como principal objeto de estudio a los signos lingüísticos del texto en sus aspectos de significante y significado, por lo que no sería posible introducir aspectos que no son propios del terreno lingüístico —en su aspecto morfológico, sintáctico o fonológico, pero no pragmático—, pues estos no interesan ni son necesarios para llevarlo a cabo.

Por el otro lado, se diferencia del enfoque sincrético porque éste no busca hacer explícitas las conexiones interpretativas del lector —quien cumple el papel de receptor dentro de la comunicación— con el contexto histórico y sociocultural en el que se encuentra el mismo sujeto o el autor de la obra —el emisor—, ya que su interés reside en explicar las relaciones que se establecen entre la interpretación del lector y lo que esta interpretación diga del texto. Es decir, lo que interesa únicamente en el enfoque sincrético es ver qué interpreta el receptor del poema y cómo esta interpretación da sentido al texto sin que sea necesario para ello recurrir a otra clase de aspectos que no se hayan visto en el texto.

Por otra parte, también es necesario explicar la importancia del discurso poético en la metodología que se emplea para este análisis: Vivian Romeu define a este tipo de discurso, también denominado literario, como un texto o conjunto de textos que están intrínsecamente relacionados con el ámbito artístico debido a que el aspecto poético pertenece al campo de lo ficcional. Sin embargo, señala que este aspecto artístico se relaciona también con el campo institucional en el que se inscribe el arte y que presenta reglas propias que no buscan únicamente hacer funcionar los aspectos internos de las obras, sino que además establece límites y alcances de relación con otros

campos que se inscriben en lo social y que son externos a dichas obras. Así, lo poético está dentro de la obra tanto como fenómeno y como acontecimiento o práctica y, en sus dos facetas, lo poético implica una configuración discursiva que puede ser entendida como una red de significación (Romeu 2).

Además, esta doble dimensión está dada, precisamente, por el ámbito en que lo literario se encuentra inmerso, el arte, dentro del cual se configuran reglas que —a palabras de Vivian Romeu— son reglas tanto de hacer como reglas para ser, pero que éstas poseen la singularidad de permitir diferenciar a los enunciados propiamente poéticos de aquellos que no lo son y tal singularidad está conformada por la presencia del símbolo como una “instancia de transposición y apertura del sentido”. Además, señala que el símbolo no puede ser comparado ni constatado con la realidad, pero que es capaz de abrirse a un mundo posible, que es verosímil y, al mismo tiempo, imaginario y fantasioso, de ahí que la significación poética sea simbólica y —para complementarla— sea necesario recurrir a transposiciones y desplazamientos que no permiten entender el significado de lo que se lee en un primer punto. Entonces, desde esta perspectiva dada por la autora, el sentido poético es —necesariamente— una significación de “aparente sinsentido” que implica admitir la presencia de elementos retóricos para otorgarle un sentido más completo, de forma que los textos poéticos implican la búsqueda de elementos que complementen al símbolo y a su significación.

Respecto al método que vamos a utilizar, la autora justifica la necesidad de emplear la hermenéutica para complementar el conocimiento que se tiene sobre la obra y su interpretación, ya que esto permitirá llevar a cabo el análisis de manera más profusa, mientras que el soporte pragmático se encarga de otorgar un valor relevante al papel del lector en la construcción y

reconfiguración de los significados o sentidos del texto. De esta manera, los conceptos fundamentales que se manejan en este análisis son los siguientes:

1. Referente: Es el objeto o sujeto con el que se asocia una palabra o frase en el texto.
2. Referencia: Es la situación interpretativa que permite asociar una palabra o frase a objetos, sensaciones o personas.
3. Texto: Es el objeto discursivo que va a interpretarse, en este caso, los poemas.
4. Intertexto: Son todos aquellos textos a los que se puede aludir dentro de un mismo texto, es decir, son otros objetos discursivos a los que se hace referencia en el texto que vamos a analizar.
5. Actualización: Es la operación por medio de la cual se transforma el sentido de una referencia a partir de la presencia de nuevos conocimientos en el proceso interpretativo, en otras palabras, la actualización es un tipo de reinterpretación del texto hecha a partir de la presencia de elementos extralingüísticos pertenecientes a la referencia y que permiten la asignación de nuevos significados a los componentes de la obra.

Para llevar a cabo el análisis poético desde el enfoque pragmático-hermenéutico, Vivian Romeu propone algunas pautas para realizar —paso a paso y de manera organizada— el análisis de nuestros textos. Primeramente, es necesario leer detenidamente la obra que vamos a analizar para que, de esta forma, sea más sencillo ubicar los referentes que se encuentran en el texto, además de que también será necesario identificar las referencias a las que tengamos disposición. A continuación, será necesario establecer y definir la relación entre los referentes ya identificados y las referencias, así como las posibilidades de interpretación que pueden hacerse a partir de ellas.

Romeu señala que, llegados a este punto, será necesario verificar si nuestro texto tiene características similares a otro o si hace referencia dentro de sus versos a otro texto y, de ser así,

deberá localizarse y explicarse dentro del análisis para establecer una relación intertextual que permitirá situar a nuestro objeto de estudio con elementos más allá de sí mismo, los cuales contribuirán al desarrollo del análisis poético. Finalmente, la autora señala que además de todo lo anterior, deberán considerarse las posibilidades interpretativas más coherentes para cada caso.

Dentro del análisis poético que se realiza en este trabajo, el concepto de actualización es lo que nos permite relacionar la obra de Laureana Wright con la teoría explicada en el apartado de marco teórico, ya que identificar a los referentes —los sustantivos en los poemas— y situar las referencias —aquello con lo que se asocia al referente, es decir, tanto el contexto que sitúa la obra en sí misma, en su propio “mundo poético”, como el contexto fuera de él, para esto entiéndase a los ámbitos de índole político, social o cultural de la autora y a la teoría existencialista— nos permitirá precisar una relación entre ambos y todo aquello que se perciba de cada uno de ellos, con el objetivo de dar una interpretación inicial del significado hecha a partir de la intención poética de la autora y una reinterpretación (o actualización) de este sentido inicial al considerar elementos extralingüísticos, situacionales, o bien, pragmáticos en los que se encuentran el papel activo del lector y las situaciones con las que éste asocie al texto.

De esta forma, no se tendrá únicamente en cuenta al discurso del poema, es decir, todo aquello de lo que se habla, los tópicos que aborda o lo que explica, sino también a la intención poética de la autora, considerando el espacio y tiempo en el que fue escrito y lo que se asume que explica a través de él, la estructura formal del poema —estrofas, versos, sustantivos y adjetivos empleados, por ejemplo—, el uso de figuras retóricas y la interpretación dada por medio de su empleo con la información dada en el texto y la identificación de los referentes y referencias propuestos en la metodología de Romeu, así como la vinculación entre el poema y la teoría por medio del concepto de actualización.

Capítulo 3. Análisis Poético de “Á Cuba”

Comentarios generales

En este capítulo se explica de manera detallada el análisis del objeto de estudio, es decir, del poema “Á Cuba” de Laureana Wright del cual, en primera instancia, se da información referente al contexto en el que se llevó a cabo su publicación y la difusión a escritoras mexicanas por parte de José María Vigil, quien se encargó de recopilar la obra en la que se encuentra dicho poema y que fue destinada como un obsequio a la esposa del presidente de la nación de esa época. De esta forma, se presenta el poema completo y damos paso al análisis como tal. En principio, se establece la estructura formal del poema, es decir, se desarrolla la información respecto a la cantidad de estrofas, versos y rimas de la obra poética, además de que se explica de qué tipo de composición se trata. Aunado a esto, se da cuenta de la forma rítmica —esto es, cómo se alternan las rimas y si se trata de rimas asonantes o consonantes, el total de sílabas y si se compone de versos de arte mayor o de arte menor—. Posteriormente, se presenta en una tabla la cantidad de sustantivos y adjetivos que, bajo la metodología empleada, se analizan desde la perspectiva de referentes y referencias —en otras palabras, con qué y a quiénes se asocia un significado en base a la interpretación del poema—, apartado fundamental ya que es de utilidad para dar continuidad a la conjunción entre interpretación y teoría. A continuación, se explica también el total de figuras retóricas presentes en el texto y la interpretación dada a cada una de ellas para hacer más completo el análisis general del objeto de estudio. Más adelante, se presenta el apartado del poema y la teoría, en la que se explica a qué se refiere Vivian Romeu con el concepto de la actualización y se da paso al desarrollo de la reinterpretación del poema desde el contexto ya no sólo de la autora, sino también a partir del contexto del lector. Además, se presenta una explicación en torno a la otredad desde dos autores: Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, posturas de las cuales se

desarrollan —a su vez— la interpretación y reinterpretación del texto, respectivamente. Por un lado, la interpretación se aborda desde la relación entre las naciones España-Cuba referente a una perspectiva existencialista y nacionalista, mientras que la interpretación se centra en la dinámica Hombres-Mujeres desde un marco social existencialista, en la que en ambas se destacan las relaciones de poder y las dinámicas de subordinante y subordinado, abarcando los contextos autor-lector. Finalmente, se explica por qué el poema puede percibirse en su totalidad como una alegoría a la otredad, además de que se presenta la resolución a tópicos abordados, tales como la libertad, la identidad y la búsqueda del ser —conceptos propios del existencialismo que se abordan a lo largo del poema—.

3.1. Sobre el Poema

En el año 1893, el mexicano José María Vigil —nacido en Guadalajara, Jalisco el 11 de octubre de 1829, quien fue periodista, escritor, editor, traductor e historiador, entre otros títulos— publicó una antología sobre las mujeres poetas mexicanas, abarcando desde los siglos XVI a XIX como encargo y regalo a Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente de la época Porfirio Díaz Mori, debido a la ayuda que proporcionó a la Comisión de Literatura de la Junta de Señoras. En ella, Vigil pretende dar a conocer el “concepto de la cultura literaria alcanzada por la mujer mexicana” (Vigil 6) y, por ello, presenta en esta obra una selección de las composiciones de varias poetas situadas en el periodo colonial hasta el año de su publicación.

Cabe mencionar que, a lo largo del prólogo, Vigil defiende la importancia de reconocer el trabajo de las escritoras mexicanas dentro de la historia literaria del país, ya que considera que son parte fundamental de lo que denomina el “desenvolvimiento intelectual de México”, pese a la instrucción limitada que éstas han tenido a lo largo de los años en el territorio nacional. La antología titulada *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1829) reúne entre sus

páginas la obra de una gran cantidad de autoras, entre las que se encuentran Sor Juna Inés de la Cruz, Francisca García de Villalobos, Josefa Heraclia Badillo, María del Carmen Cortés, Josefa González de Cosío, Dolores Guerrero, Laura Méndez de Cuenca, Josefa Murillo y Laureana Wright de Kleinhans.

A continuación, se presenta el poema de Laureana Wright recopilado por José María Vigil, el cual es el objeto de análisis de este trabajo y que lleva por título “Á Cuba”:

Virgen india, reclinada
Sobre tu lecho de tul,
Fijando en el cielo azul
Tu soñadora mirada,
Por el fuego cobijada
De tu clima tropical,
Mientras mecen tu cendal
De contornos virginales,
Las brisas de tus cañales,
De tus playas el terral.

Morena perla nacida
Entre corales y juncias;
Princesa que no renuncias
El origen de tu vida;
Y aunque de gala vestida
Por la España señorial,
En tu frente juvenil

Tu penacho conservaste,
Y bajo el manto guardaste
Las sandalias y el huepil.

Que si tu raza anterior
Se extinguió entre sus cadenas,
En la sangre de tus venas
Renaciendo con su ardor
Otra raza posterior
Que de su nombre se ufana,
En su carrera temprana
Te ha formado por sí sola,
De una América española
Una España americana.

Pueblos cual tú, superiores,
Nunca pueden olvidar
Ni el cariño de su hogar
Ni la fe de sus mayores.
Tus fuertes conquistadores
Al someterte á su ley,
No destruyeron tu grey,
Y el suelo que te dejaron
Es el mismo que regaron
Con las cenizas de Hatuey.

¡Noble Cuba! Tú supiste
Guardar intacto en tu seno
El lampo dulce y sereno
De la fe con que naciste.
Al olvido no cediste
La idea que siguiendo vas,
Y al mundo mostrando estás
Que puedes verte cautiva;
Pero... esclava fugitiva,
Sierva humillada, ¡jamás!

Mal el yugo se sostiene
Sobre frentes cual la tuya;
Antes que el tiempo le excluya
La libertad le detiene;
Y aunque el error le mantiene,
Le rechazan sin cesar
Tus auras al murmurar,
Tu pasado, tu presente,
Las ráfagas de tu ambiente
¡Y las sombras de tu mar!...

En la tierra en que nacieron
Plácido, Heredia, Zenea,
Ni el destello de la idea

Ni la esperanza murieron.

Los mártires sucumbieron...

Mas su empresa viva está;

Y de su tumba saldrá

Cual rayo perdido, un *algo*:

Que un Bolívar, un Hidalgo,

O un Washington brotará.

Tu hermana entonces sería

La España misma: ¿qué mucho,

Si bajo el sol de Ayacucho

Bien unírsete podría

La Iberia de la hidalguía,

De Granada y de Bailén,

Como reunidos se ven

Al infinito lanzados,

Dos astros que separados

Por un cataclismo estén?

Y en tanto llega la hora

De tu risueña esperanza;

Mientras brilla en lontananza

Tu estrella libertadora,

Cuba audaz, gentil señora,

Flor que del noto al rugir

No llegaste á sucumbir,
 Estos pueblos tus hermanos
 Estrechan tus nobles manos,
 ¡Alientan tu porvenir!

(Wright 101).

Cabe mencionar, por adición, que dentro de esta recopilación de poemas que hace José María Vigil de poetisas mexicanas pertenecientes a los siglos que el título propiamente señala, es que “Á Cuba” es uno de los pocos textos líricos que se conservan de Laureana Wright y que no se encuentra —además— publicado por un diario semanal, sino que se da a conocer a mayor escala en esta antología. De esta forma, este texto presenta —a comparación de otros poemas— una forma más viable de llegar a lectores no pertenecientes únicamente al siglo XIX, sino a siglos posteriores, a diferencia de obras de las cuales sólo se tienen fragmentos o menciones por parte de otros autores e investigadores.

3.1.1. Estructura Formal del Poema

Para tener un primer acercamiento al texto que vamos a analizar en este capítulo es necesario conocer —como fase inicial— su estructura formal, entendiendo por esto a todas aquellas partes que conforman a la obra poética, de manera que a través del análisis de cada una de ellas sea posible entender y estudiar, de manera posterior, al poema ya no sólo como un conjunto de partes que coexisten para conformar un todo sino como un solo y completo discurso literario. Según Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética* (1995), la estructura es la manera en la que se organizan las partes en el interior de un todo, con “una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias” (Beristáin 201).

En otras palabras, la estructura —en este caso, del poema— es como un “esqueleto” que se forma gracias a la red de relaciones que establecen las partes que la conforman, tanto entre ellas como con el todo; es pues, un sistema relacional que se constituye como un arquetipo de organización poética. Además, Beristáin explica que esta estructura presenta un conjunto de reglas que pertenecen directamente a ella y que rigen el orden en que se organiza, de esta forma, dichas reglas son las que coordinan a todos los elementos dentro del poema y son, como consecuencia, las que hacen posible su unidad. Así, la organización interna de sus elementos es suficiente para que el todo exista ya que éste se construye gracias a la red de relaciones cuyos puntos de intersección constituyen sus términos, sus versos, sus rimas y demás partes.

En general, la estructura es un sistema dinámico, una totalidad de la cual los elementos que se presentan en ella pueden comprenderse si se consideran como sus partes y se analizan las relaciones que generan dentro de este todo. Cabe tener en cuenta, —sin embargo— que los elementos estructurales lo son únicamente dentro del arquetipo en el que se construyen y sólo allí se ven definidos por las posiciones en las que se ven articulados y por las diferencias que presentan entre sí. Los elementos que pertenecen a la estructura son aquellas unidades identificables como partes de, considerando para ellos un sistema de reglas sintácticas conforme a las cuales las unidades se organizan y funcionan dentro de unidades que son aún mayores y más complejas, configurando la idea de que en su aspecto sintáctico el poema es, finalmente, un modelo de producción de significación. De esta manera, para el análisis de la estructura formal de este poema de Wright consideramos las siguientes partes que lo conforman: versos, estrofas, rimas y forma rítmica para determinar de qué tipo de poema se trata.

Por un lado, “Á Cuba” se encuentra estructurado por un total de nueve estrofas conformadas, a su vez, por diez versos cada una. Los versos —por su parte— son octosílabos, es

decir, son versos de arte menor —recordemos que los versos de arte menor son todos aquellos que se encuentran conformados por menos de ocho sílabas, o bien, por ocho sílabas mientras que los de arte mayor son aquellos que se encuentran conformados por más de ocho sílabas—. Estas décimas, además, presentan rima consonante en todos sus versos y, en su forma rítmica, poseen el tipo “abbaaccddc”, la cual no se ve modificada en ninguna de las nueve estrofas. Por tanto, consideramos que este poema se trata de una décima clásica —construcción que ha sido llamada también décima espinela—.

Maximiano Trapero en su artículo “Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas” (2008) explica que la espinela toma su nombre del músico, poeta y novelista español Vicente Espinel a finales del siglo XVI, quien contribuyó a la creación de una nueva estructura de rimas de la décima en la forma *abbaaccddc*, considerada por la crítica literaria como la responsable de conferirle a Espinel “la fama y la nombradía en relación con la décima espinela” (Trapero 117). Sin embargo, no fue Espinel el único que cultivó esta forma poética, ya que tiempo después —durante los siglos XVII y XVIII— fueron popularizadas por los escritores Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca.

A continuación, podemos apreciar la forma en que las rimas del poema “Á Cuba” de Laureana Wright de Kleinhans se encuentran estructuradas en la forma clásica de la décima poética propuesta por Espinel tres siglos antes de su publicación en *Poetisas Mexicanas*:

- Estrofa I: Virgen india, reclin**ada** — (a) consonante con versos 4 y 5
 Sobre tu lecho de **tul**, — (b) consonante con verso 3
 Fijando en el cielo **azul** — (b) consonante con verso 2
 Tu soñadora mir**ada**, — (a) consonante con versos 1 y 5
 Por el fuego cobij**ada** — (a) consonante con versos 1 y 4

De tu clima **tropical**, — (c) consonante con versos 7 y 10

Mientras mecen tu **cendal** — (c) consonante con versos 6 y 10

De contornos virginales, — (d) consonante con verso 9

Las brisas de tus cañales, — (d) consonante con verso 8

De tus playas el **terral**. — (c) consonante con versos 6 y 7

- Estrofa II: Morena perla **nacida** — (a) consonante con versos 4 y 5

Entre corales y **juncias**; — (b) consonante con verso 3

Princesa que no **renuncias** — (b) consonante con verso 2

El origen de tu **vida**; — (a) consonante con versos 1 y 5

Y aunque de gala **vestida** — (a) consonante con versos 1 y 4

Por la España **señoril**, — (c) consonante con versos 7 y 10

En tu frente **juvenil** — (c) consonante con versos 6 y 10

Tu penacho **conservaste**, — (d) consonante con verso 9

Y bajo el manto **guardaste** — (d) consonante con verso 8

Las sandalias y el **huepil**. — (c) consonante con versos 6 y 7

- Estrofa III: Que si tu raza **anterior** — (a) consonante con versos 4 y 5

Se extinguió entre sus **cadenas**, — (b) consonante con verso 3

En la sangre de tus **venas** — (b) consonante con verso 2

Renaciendo con su **ardor** — (a) consonante con versos 1 y 5

Otra raza **posterior** — (a) consonante con versos 1 y 4

Que de su nombre se ufana, — (c) consonante con versos 7 y 10

En su carrera **temprana** — (c) consonante con versos 6 y 10

Te ha formado por sí **sola**, — (d) consonante con verso 9

De una América española — (d) consonante con verso 8

Una España americana. — (c) consonante con versos 6 y 7

- Estrofa IV: Pueblos cual tú, superiores, — (a) consonante con versos 4 y 5

Nunca pueden olvidar — (b) consonante con verso 3

Ni el cariño de su hogar — (b) consonante con verso 2

Ni la fe de sus mayores. — (a) consonante con versos 1 y 5

Tus fuertes conquistadores — (a) consonante con versos 1 y 4

Al someterte á su ley, — (c) consonante con versos 7 y 10

No destruyeron tu grey, — (c) consonante con versos 6 y 10

Y el suelo que te dejaron — (d) consonante con verso 9

Es el mismo que regaron — (d) consonante con verso 8

Con las cenizas de Hatuey. — (c) consonante con versos 6 y 7

- Estrofa V: ¡Noble Cuba! Tú supiste — (a) consonante con versos 4 y 5

Guardar intacto en tu seno — (b) consonante con verso 3

El lampo dulce y sereno — (b) consonante con verso 2

De la fe con que naciste. — (a) consonante con versos 1 y 5

Al olvido no cediste — (a) consonante con versos 1 y 4

La idea que siguiendo vas, — (c) consonante con versos 7 y 10

Y al mundo mostrando estás — (c) consonante con versos 6 y 10

Que puedes verte cautiva; — (d) consonante con verso 9

Pero... esclava fugitiva, — (d) consonante con verso 8

Sierva humillada, ¡jamás! — (c) consonante con versos 6 y 7

- Estrofa VI: Mal el yugo se **sostiene** — (a) consonante con versos 4 y 5
 Sobre frentes cual la **tuya**; — (b) consonante con verso 3
 Antes que el tiempo le **excluya** — (b) consonante con verso 2
 La libertad le **detiene**; — (a) consonante con versos 1 y 5
 Y aunque el error le **mantiene**, — (a) consonante con versos 1 y 4
 Le rechazan sin **cesar** — (c) consonante con versos 7 y 10
 Tus auras al murmur**ar**, — (c) consonante con versos 6 y 10
 Tu pasado, tu presente, — (d) consonante con verso 9
 Las ráfagas de tu ambiente — (d) consonante con verso 8
 ¡Y las sombras de tu **mar**!... — (c) consonante con versos 6 y 7
- Estrofa VII: En la tierra en que nacieron — (a) consonante con versos 4 y 5
 Plácido, Heredia, **Zenea**, — (b) consonante con verso 3
 Ni el destello de la **idea** — (b) consonante con verso 2
 Ni la esperanza murieron. — (a) consonante con versos 1 y 5
 Los mártires sucumbieron... — (a) consonante con versos 1 y 4
 Mas su empresa viva **está**; — (c) consonante con versos 7 y 10
 Y de su tumba saldrá — (c) consonante con versos 6 y 10
 Cual rayo perdido, un **algo**: — (d) consonante con verso 9
 Que un Bolívar, un **Hidalgo**, — (d) consonante con verso 8
 O un Washington brotará. — (c) consonante con versos 6 y 7
- Estrofa VIII: Tu hermana entonces sería — (a) consonante con versos 4 y 5
 La España misma: ¿qué **mucho**, — (b) consonante con verso 3
 Si bajo el sol de Ayacu**cho** — (b) consonante con verso 2

Bien unirsete **podría** — (a) consonante con versos 1 y 5

La Iberia de la hidal**guía**, — (a) consonante con versos 1 y 4

De Granada y de Bailén, — (c) consonante con versos 7 y 10

Como reunidos se **ven** — (c) consonante con versos 6 y 10

Al infinito lanz**ados**, — (d) consonante con verso 9

Dos astros que separ**ados** — (d) consonante con verso 8

Por un cataclismo **estén?** — (c) consonante con versos 6 y 7

- Estrofa IX: Y en tanto llega la **hora** — (a) consonante con versos 4 y 5

De tu risueña esperan**za**; — (b) consonante con verso 3

Mientras brilla en lontan**anza** — (b) consonante con verso 2

Tu estrella libertador**a**, — (a) consonante con versos 1 y 5

Cuba audaz, gentil señor**a**, — (a) consonante con versos 1 y 4

Flor que del noto al rug**ir** — (c) consonante con versos 7 y 10

No llegaste á sucumb**ir**, — (c) consonante con versos 6 y 10

Estos pueblos tus herman**os** — (d) consonante con verso 9

Estrechan tus nobles man**os**, — (d) consonante con verso 8

¡Alientan tu porven**ir**! — (c) consonante con versos 6 y 7

Como se muestra anteriormente, se explica, —por un lado— lo que entendemos por estructura formal del poema y cuáles son los elementos que la constituyen y, posteriormente, se explica cuál es su forma rítmica, además de señalar a qué tipo de construcción poética corresponde este texto y, finalmente, se muestra la estructura general de las rimas por verso, señalando con qué otros versos son consonantes, de manera que quede más claro cómo se perciben las rimas del poema y por qué se trata, propiamente, de una espinela.

3.1.2. Discurso del Poema

María-Pilar Suárez Pascual y Marta Tordesillas Colado en su artículo “El discurso literario, propuesta teórica y sistematización: Entre planos y voces” (2013) definen al discurso literario como un acto del lenguaje en su faceta general —es decir, que se encuentra dentro del plano lenguaje/lengua— y desde la particular —refiriéndose al plano lengua/discurso— en el que el receptor (el lector) tiene que hacer uso de distintos elementos lingüísticos así como paralingüísticos con la finalidad de crear un sentido a ese discurso que se encuentre vinculado a un contexto sociocultural más amplio. En otras palabras, los discursos literarios son textos que presentan en su construcción un conjunto de marcas y estrategias discursivas que necesitan que el lector desvele con precisión para darle un sentido completo a la obra.

De esta forma, podemos definir a los discursos poéticos como un tipo de discurso literario en el que existe la presencia de figuras retóricas tales como la metáfora, la comparación, la metonimia, la anáfora y demás recursos poéticos como la rima o la métrica a partir de las cuales el lector debe configurar los significados por medio de sus competencias lingüísticas y literarias para entender lo que en ellos se expone. Si bien es posible abordar analíticamente a los discursos poéticos desde el ámbito literario, cabe mencionar que pueden integrarse nociones de otras ciencias humanas tales como la historia o la sociología para ampliar el conocimiento del hecho literario que es objeto de análisis con la finalidad de “profundizar en su dimensión contextual” (Suárez y Tordesillas 16).

Ambas autoras, además, proponen que para entender al discurso literario es necesario hacer una distinción entre los planos “implícito” y “explícito”, es decir, las partes que conforman al texto —entiéndase por ello a las oraciones, los enunciados, los versos o las estrofas, por mencionar algunos— y su significado o sentido directo y, por otro lado, su configuración “interna” y

“externa” que refiere a la configuración enunciativa o locutiva, en otras palabras, aquello que el autor expone en la obra de manera clara y directa, los tópicos que aborda y los argumentos que da en el desarrollo del discurso —lo que Suárez y Tordesillas denominan “configuración tópica y argumentativa”—, además de la función enunciativa que construye un mundo ficcional.

Entonces, en el análisis que se hace en este apartado del discurso poético de “Á Cuba”, consideramos importante retomar cuál es el tema central del que está hablando la autora, cuáles son los tópicos que aborda a partir de la construcción del discurso, desde qué voz expone sus ideas y cuál es la interpretación que damos, en un primer análisis del poema, como un conjunto de significados que se encuentra, a su vez, compuesto por diferentes elementos discursivos que integran tanto la enunciación como la argumentación de signos que poseen cohesión y coherencia.

En primer lugar, el tema o cuestión principal que aborda la autora podemos identificarlo desde las primeras estrofas, en donde nos posiciona —como lectores— en la situación de la figura a la que se dirige a lo largo de esta composición y que, si bien comienza describiéndole como una entidad animada, posteriormente nos damos cuenta de que se trata de Cuba como nación. Con una lectura inicial del poema, es posible definir que el tema principal de “Á Cuba” es el de las Guerras de Independencia Hispanoamericanas, las cuales ocurrieron a principios del siglo XIX, aproximadamente entre los años 1810 y 1829, y que tuvieron como consecuencia la liberación de varios territorios que se encontraban bajo el dominio de la Monarquía Española. Sin embargo, la lucha que interesa en este poema es, particularmente, la de Cuba, nación que en ese entonces todavía se encontraba subyugada bajo el poder español y que no iniciaría su independencia hasta 1895, mucho tiempo después de la publicación de este poema.

Por otro lado, los tópicos que se abordan en esta composición se encuentran estrechamente ligados al tema general de la obra, pues estos derivan, precisamente, de él. El primero que identificamos es el de la búsqueda de la identidad, que se encuentra en los siguientes versos:

1. Segunda estrofa, versos 1-4: “Morena perla nacida/Entre corales y juncias; /Princesa que no renuncias /El origen de tu vida”. En este fragmento, la voz poética apunta a los orígenes de los cubanos como un conjunto social, quienes tienen características distintas a los españoles, mismas que resalta a partir de la construcción que realiza de la nación como una mujer cubana, con piel morena —color que los distinguen de los europeos y que es algo de su identidad que nos les puede ser arrebatado—, además de que también hace mención del origen humilde en comparación a sus opresores cuando menciona sustantivos como las juncias, plantas verdosas que tienden a tener unas hojas anchas y sencillas. Por otro lado, se resalta en los últimos dos versos la lucha de la nación para no perder su identidad pues, aunque ésta se encuentre amenazada por el yugo de otra nación, de otra patria, Cuba se adhiere a sus raíces: al origen de su vida.
2. Tercera estrofa, versos 1-6: “Que si tu raza anterior /Se extinguió entre sus cadenas, /En la sangre de tus venas /Renaciendo con su ardor /Otra raza posterior /Que de su nombre se ufana”. En este fragmento, lo que se explica es cómo los antepasados de la sociedad cubana en ese entonces fueron denigrados e, incluso, asesinados como consecuencia de la opresión que vivieron, sin embargo, esta “raza posterior”, una sociedad cubana integrada por nuevos habitantes entiende la lucha constante de su linaje y el porqué de esa lucha, de forma que gracias a eso se mantiene como una raza orgullosa de quienes fueron y quienes son pese a todo lo que han tenido que vivir.

3. Tercera estrofa, versos 9-10: “De una América española /Una España americana”. El concepto de ‘América española’ se refiere a todos aquellos territorios que históricamente se encontraron bajo el poder de los españoles, los cuales fueron diecinueve. Es decir, se emplea para referirse a toda Hispanoamérica —aquellos países que tienen como idioma oficial el español— y no debe confundirse en su empleo con Latinoamérica. Por otro lado, el segundo concepto ‘España americana’ puede referirse a que, aunque América fuera vista durante ese periodo como una nación españolizada, en realidad es España misma la que se encuentra inmersa en costumbres y tradiciones propias de las naciones americanas, es decir, el territorio español es el que en realidad se encuentra inmerso en un sincretismo cultural.
4. Quinta estrofa, versos 1-5: “¡Noble Cuba! Tú supiste /Guardar intacto en tu seno /El lampo dulce y sereno /De la fe con que naciste, /Al olvido no cediste”. Al igual que con los versos anteriores, en este se explica que, pese a estar bajo el poder de otra nación, Cuba no renuncia a sus raíces ni a su identidad.

El segundo tópico recurrente en este poema es el de la opresión —específicamente el de una nación a otra—, el cual puede apreciarse en los siguientes versos:

1. Cuarta estrofa, versos 5-10: “Tus fuertes conquistadores /Al someterte á su ley, /No destruyeron tu grey, /Y el suelo que te dejaron /Es el mismo que regaron /Con las cenizas de Hatuey”. En este apartado, los versos son explícitos respecto al tema general que se aborda en la obra, y es aquí donde la voz poética se refiere a que, pese a la situación de opresión que está viviendo la nación cubana por parte de los españoles, aún no han destruido su identidad —aquella que se busca enaltecer en los versos del tópico anterior— porque, contrario a eso, los ciudadanos cubanos mantienen todavía su unión, su comunidad

—de ahí que se emplee el término “grey”— y el territorio que sus antepasados dejaron pese a que otros (los extranjeros) traten de adueñarse de él, esa tierra siempre será la herencia que les dejaron sus antepasados, tierra en la que se regaron las cenizas del primer rebelde de América: Hatuey.

2. Sexta estrofa, versos 1-8: “Mal el yugo se sostiene /Sobre frentes cual la tuya; /Antes que el tiempo le excluya /La libertad le detiene; /Y aunque el error le mantiene, /Le rechazan sin cesar /Tus auras al murmurar, /Tu pasado, tu presente”. De la misma forma que en el punto anterior, los versos que componen a esta estrofa se caracterizaron por ser explícitos en cuanto a la condición de desventaja en que se encuentra Cuba. Aquí, lo que se busca explicar es que, si bien el yugo opresor se mantiene en la nación, “la libertad le detiene”, es decir, la lucha de independencia o, al menos, las ideas independentistas que se van forjando en cada ciudadano resultan ser una método de resistencia y de superación ante lo que se enfrentan. De esta forma, no es sólo ‘el pasado’ el que rechaza esta forma de vida, sino también el presente, porque ningún ciudadano aceptará al tirano en su territorio.

El tercer tópico identificado en el poema es el del apego a las raíces, el cual se encuentra en los versos siguientes:

1. Segunda estrofa, versos 5-10: “Y aunque de gala vestida /Por la España señorial, /En tu frente juvenil /Tu penacho conservaste, /Y bajo el manto guardaste /Las sandalias y el huepil”. En estos versos se explica que, a pesar de que los españoles traten de imponer no sólo su poder sino también su modo de vida —costumbres, tradiciones, religión, política, entre otras cuestiones— la sociedad cubana pese a obedecer, encubrieron con esta ‘ropa de gala’ sus propias costumbres, su propio modo de vida. En otras palabras, Cuba no perdió

su tradición ni su imagen, ni mucho menos su identidad; únicamente la disfrazaron ante los ojos de sus opresores.

2. Cuarta estrofa, versos 1-4: “Pueblos cual tú, superiores, /Nunca pueden olvidar /Ni el cariño de su hogar /Ni la fe de sus mayores”. Al igual que en el fragmento anterior, en estos versos la voz poética recalca que los pueblos como Cuba, pese a encontrarse en desventaja por sus opresores, no han dejado de lado sus raíces, por ejemplo, cuando refiere al ‘cariño de su hogar’ se refiere a la patria misma y con ‘la fe de sus mayores’ al legado que éstos dejaron.

Finalmente, el último tópico que identificamos en el poema es el de la libertad. Este tema se aborda en los fragmentos que se presentan a continuación:

1. Quinta estrofa, versos 8-10: “Que puedes verte cautiva: /Pero... esclava fugitiva, /Sierva humillada, ¡jamás!”. Este fragmento refiere a que, aunque Cuba se encuentre bajo el poder de los españoles, jamás se verá derrotada como nación porque aún tiene la oportunidad de luchar por esa libertad que anhela y, por supuesto, por su identidad.
2. Séptima estrofa, versos 1-10: “En la tierra en que nacieron /Plácido, Heredia, Zenea, /Ni el destello de la idea /Ni la esperanza murieron. /Los mártires sucumbieron... /Mas su empresa viva está; /Y de su tumba saldrá /Cual rayo perdido, un *algo*: /Que un Bolívar, un Hidalgo, /O un Washington brotará”. Este fragmento resulta muy interesante, ya que se hace uso de los nombres de tres poetas cubanos: Gabriel de la Concepción Valdés alias “Plácido”, José María Heredia y Heredia y Juan Clemente Zenea, quienes a través de su obra literaria comparten la historia de lucha de su país, la de la tierra que les fue arrebatada y dejada por sus antepasados y que, a través de su obra literaria, dejan como legado que la esperanza de lucha no muere. Por ello, los siguientes versos retoman un mayor sentido

respecto a la necesidad de llevar a cabo una lucha de independencia que los deje, finalmente, libres; es por eso por lo que, además, se mencionan grandes figuras históricas que fueron parte fundamental de la independencia de sus respectivos países: Hidalgo, Washington o Bolívar. Es decir, estos versos mantienen la esperanza que, dentro del pueblo cubano, ya han nacido grandes figuras como estos poetas y, seguramente, también tiene entre sus ciudadanos a un libertador que llevará a su pueblo a la ya mencionada libertad.

3. Octava estrofa, versos 1-6: “Tu hermana entonces sería /La España misma: ¿qué mucho, /Si bajo el sol de Ayacucho /Bien unírsete podría /La Iberia de la hidalguía, /De Granada y de Bailén”. En nuestro análisis inicial, consideramos que estos versos se refieren a cómo la voz poética perciba la situación. Es decir, se cuestiona porqué debe existir esta división entre opresor y oprimido cuando lo mejor sería que ambas naciones convivieran en un mismo territorio, o bien, en un territorio distinto; se enaltece el respeto para que la libertad sea finalmente alcanzada, y al no haber más barreras bien podrían unirse otras naciones porque, después de todo, cada individuo es lo mismo: seres humanos que buscan *ser* y *estar*.
4. Novena estrofa, versos 1-10: “Y en tanto llega la hora /De tu risueña esperanza; /Mientras brilla en lontananza /Tu estrella libertadora, /Cuba audaz, gentil señora, /Flor que del noto al rugir /No llegaste á sucumbir, /Estos pueblos tus hermanos /Estrechan tus nobles manos, / ¡Alientan tu porvenir!”. La última estrofa del poema retoma que, si bien Cuba necesita iniciar su lucha de independencia, también es necesario que el pueblo se sienta preparado, listo para llevar a cabo su lucha. Además, se muestra el apoyo de la voz poética por parte de los demás pueblos hispanoamericanos que también han sido subyugados, que ya han pasado por lo mismo y que, desde sus propios territorios, estarán apoyando a Cuba.

Otro de los elementos que identificamos al analizar el discurso poético es la voz que enuncia al poema, el sujeto o ‘yo’ lírico por medio del cual podemos apreciar tanto las ideas como los sentimientos o emociones inherentes a la obra. Sin embargo, mucho se ha discutido en torno a la identificación de quién se encarga de enunciar el poema, si es un acto del autor o si se trata de una otredad, una construcción del sujeto por y para el poema únicamente, ajeno a la identidad real de quien escribe la obra y que tiene su estudio en la denominada “Teoría del Sujeto”. Por un lado, varios escritores pertenecientes al movimiento romántico —por ejemplo, William Wordsworth y Johann Wolfgang von Goethe— afirman que la poesía nace a partir de las experiencias vividas y la rememoración de los sentimientos y emociones de esas experiencias, es decir que, al ser producto directo del autor, con su voz —en este caso, entiéndase por ‘voz’ a la expresión escrita de estas ideas y sentimientos— el sujeto que enuncia la obra lírica sería el propio poeta, ya que es quien expresa sus actos y emociones de forma personal, pero estética. Otro de los autores que defendieron esta postura fue el filósofo alemán Georg Friedrich Hegel, quien consideró que la poesía era el género literario más subjetivo y el que estaba relacionado en mayor medida con el autor de la obra.

Por otro lado, los simbolistas franceses y, en especial, Charles Baudelaire, cuestionaron la idea del ‘yo’ poético propuesta por los románticos, por lo que idearon su propia concepción de este elemento poético planteando un sujeto lírico distinto al autor de la obra, distinguiendo a su vez a la poesía como una composición creativa que no se encuentra necesariamente relacionada a la vida y experiencias, sentimientos o emociones del autor. Sin embargo, posteriormente fue concebida una “noción mediadora” —según la denomina José Luis Díaz Gómez en su artículo en línea “¿Quién expresa el poema? El yo lírico y la voz poética” (2020)— en la que el autor es concebido como el ‘yo’ empírico, mientras que el ‘yo’ real siempre se esconde detrás del ‘yo’ lírico, que es

quien enuncia las palabras y versos del poema. Es decir, el poeta utiliza una invención para poder expresarse, la cual puede ser un personaje dentro de su propia composición y, por tanto, pese a que el poema trate sobre las experiencias del autor real, el poema es en realidad una creación urdida por el ‘yo’ lírico, el ‘personaje’ que ideó en la obra.

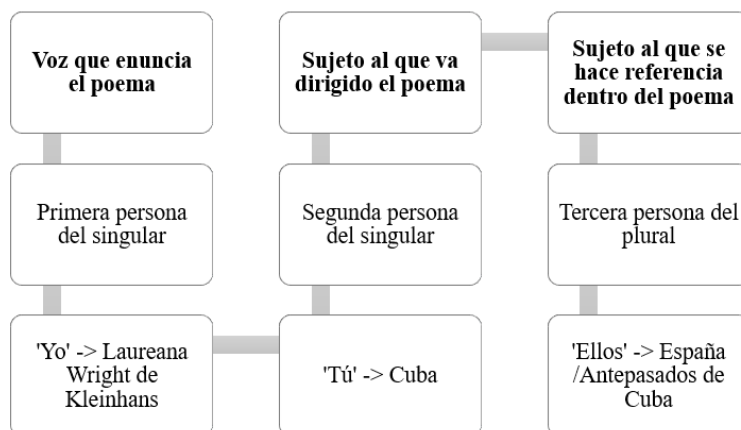
En el análisis que realizamos de “Á Cuba”, sin embargo, consideramos la concepción de la voz poética propuesta en el siglo XIX por los románticos —periodo en el que Laureana Wright vivió y desarrolló su obra— por motivos que explicaremos a continuación. Primeramente, la voz poética que se presenta es la de la primera persona del singular que, si bien no se muestra de manera explícita en el poema, se sobreentiende dentro de la construcción de los versos como una persona tácita, elíptica que se refiere a los otros sujetos del poema. Este ‘yo’ poético, voz de la obra, puede reconocerse como la autora —Laureana Wright—, ya que a lo largo del poema se refiere a una segunda persona del singular ‘tú’, entidad que es destinataria del poema, es decir, para quien la obra fue escrita: Cuba.

Si bien una nación es un sujeto inanimado, Laureana Wright se refiere a ella como una figura animada, caracterizada como un ser que posee conciencia y posibilidad de actuar por sí mismo. Ambos sujetos pueden identificarse en versos como “Morena perla nacida /Entre corales y juncias: /Princesa que no renuncias /El origen de tu vida” en los que la voz poética, que es la autora desde su construcción lírica, se encarga de hablarle a Cuba como un sujeto pseudo humano al nombrarla desde el título de “princesa”, o bien, en versos como “Pueblos cual *tú*, superiores, /Nunca pueden olvidar /Ni el cariño de su hogar /Ni la fe de sus mayores” en donde esta segunda persona del singular aparece de manera explícita pero ahora caracterizada como lo que es, un pueblo o nación. Cabe destacar que, incluso, hay versos en los que combina ambas caracterizaciones, por un lado, la de una figura femenina y, por el otro, la de un territorio: “Virgen india, reclinada /Sobre tu lecho

de tul, /Fijando en el cielo azul /Tu soñadora mirada, /Por el fuego cobijada /De tu clima tropical,
/Mientras mecen tu cendal /De contornos virginales, /Las brisas de tus cañales, /De tus playas
terrenal”.

Así mismo, fue posible identificar también un tercer sujeto en el poema al que se hace referencia por medio del empleo de la tercera persona del plural ‘ellos’ que, en ocasiones, refiere a la nación opresora de Cuba —es decir, España— y, en otras, a los antepasados de la misma entidad. Por ejemplo, en el primer caso, los versos “Tus fuertes conquistadores /Al someterte á su ley, /No destruyeron tu grey, /Y el suelo que te dejaron /Es el mismo que regaron /Con las cenizas de Hatuey”, o bien, “Mal el yugo se sostiene /Sobre frentes cual la tuya; /Antes que el tiempo le excluya /La libertad le detiene; /Y aunque el error le mantiene, /Le rechazan sin cesar /Tus auras al murmurar, /Tu pasado, tu presente [...]” describen cómo la España de ese siglo ejercía su opresión sobre el ‘tú’ —Cuba—, mientras que, en el segundo caso, los versos “Que si tu raza anterior /Se extinguió entre sus cadenas, /En la sangre de tus venas /Renaciendo con su ardor /Otra raza posterior /Que de su nombre se ufana” y “En la tierra en que nacieron /Plácido, Heredia, Zenea, [...] /Los mártires sucumbieron... /Más su empresa viva está; /Y de su tumba saldrá /Cual rayo perdido, un *algo*: /Que un Bolívar, un Hidalgo, /O un Washington brotará” hacen referencia a otros ‘ellos’, a los antepasados de Cuba, a la gente que anteriormente ya había sido oprimida por la misma nación española.

En el siguiente esquema se explica de manera simplificada tanto a la voz poética de “Á Cuba” como a los otros sujetos que aparecen en el poema por medio del sujeto lírico:



Esquema 1 - Voz y sujetos del poema

Tal como puede verse, se presenta de manera breve una explicación de las diferentes voces identificadas en la obra lírica: por un lado, la que se enuncia por medio de la primera persona del singular *yo*, la cual ya hemos identificado como la autora —y que se explica más profusamente en los párrafos anteriores al esquema—, en un segundo apartado se aprecia a la voz que se enuncia a través de la segunda persona del singular *tú*, que identificamos como el sustantivo al que se dirige la primera voz —la autora—, es decir, a Cuba y, por último, se presenta a través del empleo de la tercera persona del plural a *ellos*, quienes se identifican como sustantivos vinculados estrechamente a la segunda voz y que varían dependiendo del verso en el que se emplea; por un lado, España, el opresor del *tú* y, por el otro, los antepasados de Cuba.

Por otro lado, cabe señalar que en el siguiente apartado se analiza más información referente a la intención del discurso poético y a la autora —Laureana Wright— y lo relacionamos con el porqué consideramos que la voz poética se trata, precisamente, de ella.

3.1.3. Intención Lírica

Como vimos anteriormente, el discurso del poema se construye gracias al locutor de éste, es decir, a la figura que denominamos ‘yo’ lírico, quien tiene la función de planificar tanto estímulos lingüísticos en la composición como efectos anímicos que repercuten en el receptor-lector. Alí Calderón nos dice en “La intención lírica. Notas sobre un archigénero” (2020) que, como consecuencia y herencia del Romanticismo, tendemos a establecer la identidad del ‘yo’ lírico con la del poeta, la del sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, todo como si se trata del autor quien hablara en su poema (Calderón 2). En el análisis del discurso de “Á Cuba” determinamos que el ‘yo’ lírico se trataba, pues, de la autora Laureana Wright y esto tiene su relación dentro de este apartado porque la intención del poema se desprende precisamente de su autor.

Para Käte Hamburger, la poesía lírica se define de otro tipo de escritura porque ésta refiere a un ‘yo’ de origen real, ya que al ser un discurso escrito en primera persona el enunciado tiende a ser de carácter no ficcional, es decir, de realidad, ya que en él se remite a un sujeto de la enunciación que “lo predica suyo realmente y garantiza su ocurrencia” (Hamburger 66). De esta forma, si la poesía lírica representa el habla real o una situación o emoción real del autor, entonces el ‘yo’ poético tiene, como consecuencia, tintes o elementos propios del autor ya que es su construcción de lo real dentro del poema y, como señala José María Pozuelo Yvancos en *Poética de la Ficción* (2010), estas formas poéticas albergan vetustas cuestiones de ámbito biográfico que esconde el ‘yo’ de la vida del poeta detrás de ese ‘yo’ poético.

De esta forma, podemos decir que la poesía evoca a la realidad, ya que a través de diversas composiciones líricas se abordan cuestiones que surgen en el mundo de lo real. Para Calderón, esto es algo que podría o bien denominarse “ilusión factual” o “pretensión referencial” pero que se trata, más bien, de la intención lírica. La intención lírica o poética, entonces, opera bajo un factor

autobiográfico, en el campo de acción de la identidad del autor-narrador-personaje, es decir, la intención está dada a través de una “doble filiación que es a la vez referencial y fictiva” (Calderón 4). En otras palabras, en “Á Cuba”, hay un sujeto lírico que se encarga de fabricar el discurso en el cual apela a lo factual, a lo estrictamente real porque este sujeto es parte de ese mismo carácter, pero que se encuentra enunciado en una composición que forma parte de lo ficticio (el poema dentro de la literatura).

Así, pues, la poesía es un tipo de discurso que presenta diversas formas de lectura e interpretación, que pueden ser desde una forma ficcional, propiamente lírica, o bien, como hemos visto, biográfica. Sin embargo, en nuestro caso puede verse también de forma histórica, ya que en el poema que analizamos se describe, en esencia, la situación en la que se encontraron diversos países hispanoamericanos bajo el poder de la Monarquía Española, ejemplificado a través del caso particular de Cuba. Además, si consideramos que este poema se trata de un discurso de tipo histórico-biográfico por las razones anteriormente descritas, reafirmamos que la voz de la obra se encuentra dada por la misma autora, quien comparte su perspectiva sobre la situación de opresión y lucha y que, a partir de su propia experiencia como parte de la sociedad mexicana —la cual fue ya fue parte de la opresión del yugo español—, entiende cuáles son las consecuencias de vivir bajo el sometimiento de otra nación y el posterior desencadenamiento de acontecimientos que tienen las luchas de independencia porque su país ya se ha encontrado de manera previa en la misma situación —acontecimientos de carácter histórico de los cuales Wright de Kleinhans tiene amplio conocimiento debido a que durante su formación como periodista y escritora realizó investigaciones sobre la historia de México y, a partir de las cuales, nació gran parte de su sentimiento nacionalista o patriótico—.

Lourdes Alvarado en *Educación y superación femenina en el siglo XIX: Dos ensayos de Laureana Wright* (2016) explica que, hacia 1865, Wright de Kleinhans escribió sus primeros trabajos poéticos, los cuales destacaron no sólo por sus dotes literarias sino por su “marcado patriotismo, sentimiento que se fortaleció durante la invasión europea y el ensayo imperial encabezado por Maximiliano de Austria” (Alvarado 14), sentimiento que, además, la acompañó durante toda su vida y a partir del cual escribió diversas obras cuyo objetivo principal era el de compartir su punto de vista respecto a las luchas de independencia, a la constante búsqueda de libertad y a la unión entre todas las naciones hispanoamericanas, naciones que sufrieron historias similares de opresión y búsqueda de identidad, tal como demuestra el segundo poema recuperado por José María Vigil en *Poetisas Mexicanas*, titulado “El 5 de Mayo de 1862” —en el que aparecen versos como “Jamás ¡oh Patria! imaginar pudiste /Que á sonar en tu playa volverían /Europeos cañones, /Cuando á tu suelo americano diste /Por muralla tu noble independencia” (Kleinhans 104)— y que fue publicado junto a “Á Cuba”.

Cabe destacar, además, que durante el año 1869 la escritora fue nombrada miembro honorario de la Sociedad Netzahualcóyotl, miembro de la sociedad científica El Porvenir y del Liceo Hidalgo, así como también ingresó años más tarde como socia honoraria al Liceo Mexicano y al Liceo Altamirano, lugares en los que se distinguía la labor académica y literaria de los miembros de la época, las cuales eran agrupaciones que se esforzaron por encontrar vías hacia una literatura que fuera nacional: propia. De esta manera, puede decirse que la intención de la autora al momento de escribir estos poemas era la de enaltecer el sentimiento patriótico, ya que durante la primera parte del siglo XIX su interés principal era el de impulsar una literatura autónoma, distinta a lo que se tenía tras la llegada de los españoles, es decir, era una búsqueda continúa para

separarse de todo lo que representaban los europeos, de encontrar lo autóctono, lo propiamente mexicano.

Así, la poesía que Laureana Wright escribió durante esos años aborda temas históricos que fueron narrados desde una perspectiva casi biográfica, mismos que se encuentran contruidos a través de su propia voz y sus propias experiencias, por tanto, es un tipo de poesía en la que es posible asumir que la voz poética, el ‘yo’ del discurso, es la autora por su naturaleza lingüísticamente tácita. Esto se refuerza con la investigación realizada por Lourdes Alvarado en *Educación y superación femenina* respecto a la vida y obra de la autora, quien en su periódico *Violetas del Anáhuac* abordó de manera constante los mismos tópicos que en su obra poética y periodística, entre los que se destacan precisamente la historia de México, su interés por el progreso social, los avances científicos, algunas cuestiones filosóficas —en su mayoría en relación con el positivismo y el materialismo— y asuntos de índole política como la independencia de Cuba, la reivindicación civil de la mujer por medio del voto y un tipo de legislación que fuera más justa e igualitaria en todo el territorio nacional.

Entonces, la intención lírica surge a partir del desenvolvimiento del ‘yo’ en la obra, la cual implica necesariamente una lectura de “doble movimiento hacia el interior y el exterior del texto” (Calderón 4), es decir que, para entender la obra literaria, es necesario analizar lo que se dice de forma explícita en ella por medio de la voz poética, pero también considerar lo que está más allá de ella, como el contexto de la autora, las ideas literarias, filosóficas, políticas o de cualquier otro ámbito de su época, las personas con las que se relacionaba o los lugares que frecuentaba y, en general, todos aquellos elementos que influyeron de manera directa e indirecta en la creación de las obras que se analizan, ya que éstos se encuentran inevitablemente relacionadas tanto a la misma obra como a su autora. En otras palabras, el texto deberá leerse como un discurso ficcional que

reformula lo real, aquello en lo que se encuentra inmerso su creador y que es reestructurado gracias a su estilo literario —mediante el uso de figuras retóricas como la metáfora o el símil, por ejemplo—.

Además, debe considerarse que la intención lírica tras verse como una característica que surge del autor, se encuentra “codificada” en los textos, por lo que el nombre del poeta “designa a una persona histórica específica y opera dentro del discurso, como una entidad textual” (Calderón 5) y la intención lírica se trata de lo que esta entidad textual quiere comunicar por medio de su obra: la intención lírica es, básicamente, aquello que el autor busca comunicar a través de su texto, considerando razones personales, ideas sobre un tema específico o puntos de vista sobre una situación social. De esta forma, la intención poética vincula al autor con su ‘yo’ literario y establece, a su vez, autenticidad histórica en la realidad; se trata, en resumen, de dar cuenta de la identidad del sujeto por medio de los “métodos de exposición de la literatura” (Calderón 5) —entiéndase por esto último a todo lo que implica situar al ‘yo’ autor-narrador-personaje en una obra poética, por ejemplo, al empleo del lenguaje figurado, al uso de la ficción dentro de la construcción del imaginario poético, a la reconfiguración de la realidad, o bien, del contexto del propio autor, etcétera—.

A partir de lo anterior, entendemos que la construcción del ‘yo’ lírico surge a partir del ‘yo’ del autor, del ‘yo’ de la realidad por medio del cual se construye el sentido de la obra poética. Para Konuk Blasing, la figura del ‘yo’ lírico se encuentra en el lenguaje y en la forma en que se emplea, tanto en su forma puramente lingüística como en su forma emotiva —retomando las funciones del lenguaje—, pero también en el sentido, pues “el ‘yo’ habita el vacío entre el orden formal (lo fónico, métrico y gramatical) y el contenido semántico y proposicional” (Blasing 29), lo que indica que el ‘yo’ que estructura al texto lírico forma parte de lo fictivo, lo literario, y éste surge, a su

vez, del ‘yo’ real, del ‘yo’ autor, lo que permite que este ‘yo’ sea también susceptible de análisis en relación a la obra que se analiza.

Gracias a esto, determinamos por un lado que, en efecto, el ‘yo’ poético que se encuentra en la construcción de los versos de “Á Cuba” es Wright de Kleinhans, quien a su vez se encarga de construir este ‘yo’ poético desde la voz de su ‘yo’ real, su ‘yo’ autora, con la finalidad de que éste actúe como una voz literaria que le permita abordar el tema de la independencia de un país que no es, propiamente, su nación. Consideramos, tomando en cuenta el contexto de la autora — y según nos lo describe Lourdes Alvarado en *Educación y Superación Femenina*— que como consecuencia de su evidente nacionalismo y la posterior producción de poesía que enaltecía “los valores de la patria”, la intención lírica de la escritora mexicana era el de escribir un poema nacionalista que apoyara la independencia de Cuba, que fraguara el espíritu de lucha de los cubanos y que, de esa forma, lograra incitar la búsqueda de la identidad y libertad de cada uno de ellos.

La intención lírica que señalamos previamente se fundamenta en las investigaciones que Wright llevó a cabo a mediados de los años 80 y que fueron publicadas, posteriormente, en una serie de diecisiete artículos entre enero y agosto de 1888 bajo el título de “Algo sobre la conquista y la independencia de México”, en las cuales explora la historia del país y hace mayor énfasis en la Conquista y la Independencia con el propósito de elaborar un estudio histórico objetivo. Así, debido a que la autora se encontraba inmersa en el ámbito investigativo de acontecimientos de carácter histórico-patriótico, sus obras no sólo periodísticas sino también literarias se dirigían inevitablemente a hablar del mismo tema: la búsqueda y exaltación del sentimiento patrio.

Francisco Bobadilla nos dice en su artículo “Viaje y nación en la literatura mexicana (1836-1871). Tres casos: Carpio, Altamirano y *México y sus alrededores*” (2020) que la poesía nacionalista buscaba dar sentido y trascendencia cultural al proyecto de nación que en ese entonces

surgía, “proyecto” que se refiere a la búsqueda del mexicano de ser, precisamente, mexicano y a encontrar su pertenencia dentro de un territorio que fuera propiamente suyo, que pueda llamar patria y en la cual pueda *ser*, alejándose por tanto de aquellos individuos que no les permitieron, durante muchos años, encontrar su libertad y sus propios valores nacionales: los españoles, sus opresores. El objetivo principal de la poesía nacionalista era, entonces, configurar un imaginario cultural en el que se concretara la imagen de lo verdaderamente mexicano y para que dicho concepto cobrara sentido por medio de la creación de diversas obras.

Para esto, se recurrió a las raíces indígenas del pueblo mexicano para implementar una literatura nacional que los identificara como una tradición cultural mestiza “hija de dos razas, la raza española del siglo XVI y la raza azteca [de las centurias anteriores]” (Bobadilla 12), por lo que la literatura producida durante esa época motivaba la conformación de una identidad propia, de unas costumbres y valores que “determinaran las relaciones del individuo consigo mismo y con el entorno humano y cultural, así como también con el proceso histórico nacional” (Bobadilla 12); esto es lo que Laureana Wright pretendía con la elaboración de “Á Cuba”, alentar a su “pueblo hermano” —como señala en uno de los versos finales del poema— a encontrarse a sí mismo, a luchar por su libertad, a encontrar su lugar en el mundo como un pueblo hispanoamericano, alejado del yugo de sus opresores. De este modo, la intención lírica del poema no se adscribe únicamente a describir el contexto histórico de Cuba o a exponer cuál es la postura o visión de la autora sobre el tema o la situación, sino a la elaboración de un poema nacionalista que alentara los mismos ideales en el pueblo cubano como lo hizo el proyecto de creación de una literatura nacional en México, “Á Cuba” fue hecho con el propósito de mostrar el apoyo de México a la isla por medio de la voz de la autora y de su escritura, de su ‘yo’ real y de su ‘yo’ poético.

En suma, la intención lírica de Laureana Wright en “Á Cuba” es la de dar cuenta del apoyo entre un país a otro, países que fueron oprimidos por el mismo poder, bajo condiciones similares. La finalidad del poema es mostrar respeto por esa nación hermana y alentarla a luchar, a buscar una situación mejor en cuanto organización social para que, en colectividad, el pueblo cubano fuera capaz de visualizarse y formar parte de un todo —el mundo— y constituir un territorio que, al igual que con México, les pertenecieran y en el cual pudieran ser.

3.1.4. Los Sustantivos, Adjetivos y Complementos Nominales Como Referentes y Referencias

De acuerdo con el modelo de análisis orientado a un enfoque pragmático-hermenéutico propuesto por Vivian Romeu para los textos poéticos, el cual empleamos en este trabajo, los *referentes* son objetos o sujetos (es decir, sustantivos) a los cuales se les asocia un algo, una palabra o una frase. Dichas palabras, frases, sensaciones o situaciones que se asocian a los referentes se denominan *referencias* ya que, a partir de la relación que se forma entre ambos elementos, el lector es capaz de interpretar o dar un significado a la construcción.

En este análisis, se consideran a los adjetivos y a los complementos de nombre como las referencias del poema pues, de manera sintáctica, los adjetivos son las palabras que acompañan y determinan típicamente a los sustantivos, mientras que los complementos de nombre se encargan de añadir información al significado del sustantivo al que acompañan, además de que, desde una perspectiva formal, este tipo de complementos realizan una función semántica similar a la de los adjetivos, razón por la cual los consideramos en este análisis como parte del grupo de las referencias del poema.

A continuación, se presenta —organizado por estrofas— el total de sustantivos y adjetivos de cada verso, además de los complementos de nombre y las funciones sintácticas que desempeñan

cada uno de ellos respecto al referente, con el objetivo de que esto nos sirva para entender cómo funcionan ambos elementos dentro del poema y cómo esto nos ayudará a entender más explícitamente las construcciones de estos elementos (los versos) con las temáticas que aborda la autora y que se explicaron de forma más detallada en el apartado 3.1.2. Cabe mencionar, además, que las tablas siguientes se retomarán para explicar el apartado 3.2., dentro del cual son fundamentales estas funciones sintácticas y semánticas para explicar el concepto de la actualización propuesto en la metodología.

Estrofa I

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico-semántica
1	Virgen india, reclinada	Virgen	India Reclinada	-	Ambos adjetivos califican al sustantivo.
2	Sobre tu lecho de tul,	Lecho Tul	Tu	De (tul)	El adjetivo añade significado de posesión al primer sustantivo. El CN se introduce mediante la preposición ‘de’ más el segundo sustantivo, el cual añade información sobre el material del que está hecho el sustantivo ‘lecho’.
3	Fijando en el cielo azul	Cielo	Azul	-	El adjetivo califica al sustantivo.
4	Tu soñadora mirada,	Mirada	Tu Soñadora	-	El primer adjetivo añade significado de posesión al

					sustantivo, mientras que el segundo le añade una característica.
5	Por el juego cobijada	Fuego	Cobijada	-	El adjetivo califica al sustantivo del verso anterior.
6	De tu clima tropical,	Clima	Tu Tropical	-	El primer adjetivo añade significado de posesión al sustantivo, mientras que el segundo lo califica.
7	Mientras mecen tu cendal	Ellos Cendal	Tu	-	El primer sustantivo es de tipo tácito, ya que no se encuentra escrito explícitamente en el verso, pero se entiende su presencia gracias a la conjugación del verbo. El adjetivo añade, por su parte, posesión al segundo sustantivo.
8	De contornos virginales,	Contornos	Virginales	De (contornos virginales)	Si bien se presenta un adjetivo que califica a un sustantivo, la preposición ‘de’ convierte a todo el verso en un complemento nominal para el sustantivo ‘cendal’ del verso anterior.

9	Las brisas de tus cañales,	Brisas Cañales	Tus	De (tus cañales)	El adjetivo agrega información de posesión al segundo sustantivo. El CN añade información al primer sustantivo y se conforma de una preposición, el adjetivo posesivo y el segundo sustantivo.
10	De tus playas terrenal.	Playas Terrenal	Tus	De (tus playas).	El adjetivo indica posesión en el primer sustantivo, mientras que el CN se conforma del adjetivo y el primer sustantivo introducido por la preposición ‘de’ que, en conjunto, añaden información al segundo sustantivo.

Estrofa II

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico-semántica
1	Morena perla nacida	Perla	Morena	-	El adjetivo califica al sustantivo, atribuyéndole una característica física.

2	Entre corales y juncias;	Corales Juncias	-	-	Ambos sustantivos se emplean para señalar un lugar en relación con el verbo del verso anterior.
3	Princesa que no renuncias	Princesa	-	-	El sustantivo realiza la acción señalada en el verso.
4	El origen de tu vida;	Origen Vida	Tu	De (tu vida)	El adjetivo denota posesión del segundo sustantivo, mientras que ambos son introducidos como CN por medio de la preposición ‘de’ para complementar la información del primer sustantivo.
5	Y aunque de gala vestida	Tú			‘Tú’ es un sustantivo tácito que se sobreentiende en los versos anteriores y posteriores.
6	Por la España señorial,	España	Señoril	-	El adjetivo califica al sustantivo.
7	En tu frente juvenil	Frente	Tu Juvenil	-	El primer adjetivo añade al sustantivo la característica de posesión, mientras que el segundo lo califica.

8	Tu penacho conservaste,	Penacho	Tu	-	El adjetivo añade posesión al sustantivo.
9	Y bajo el manto guardaste	Manto	-	-	La acción se realiza en relación con el sustantivo.
10	Las sandalias y el huepil.	Sandalias Huepil			Ambos sustantivos se relacionan con la acción señalada en el verso anterior.

Estrofa III

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico-semántica
1	Que si tu raza anterior	Raza	Tu Anterior	-	Ambos adjetivos añaden una característica al sustantivo: el primero posesión y el segundo lo califica.
2	Se extinguió entre sus cadenas,	Se Cadenas	Sus	-	Se presenta el pronombre 'se', el cual refiere al sustantivo del verso anterior ('raza'). El adjetivo añade significado de posesión al segundo sustantivo.
3	En la sangre de tus venas	Sangre Venas	Tus	De (tus venas)	El CN se compone del adjetivo posesivo 'tus' y el

					sustantivo ‘venas’ y, en conjunto, complementan al primer sustantivo.
4	Renaciendo con su ardor	Ardor	Su	-	El adjetivo califica al sustantivo.
5	Otra raza posterior	Raza	Posterior	-	El adjetivo califica al sustantivo ‘raza’.
6	Que de su nombre se ufana,	Nombre Se	Su	-	El adjetivo añade característica de posesión al primer sustantivo. ‘Se’ refiere a un sujeto tácito, el cual se entiende gracias a los versos anteriores.
7	En su carrera temprana	Carrera	Temprana	-	El adjetivo califica al sustantivo.
8	Te ha formado por sí sola,	Ella	-	-	Es un sustantivo tácito, se refiere a ‘raza’, el cual se encuentra escrito explícitamente en el primer verso de esta estrofa.
9	De una América española	América	Española	-	El adjetivo califica al sustantivo.
10	Una España americana.	España	Americana	-	El adjetivo califica al sustantivo.

Estrofa IV

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico-semántica
1	Pueblos cual tú, superiores,	Pueblos Tú	Superiores	-	El adjetivo califica al primer sustantivo.
2	Nunca pueden olvidar	Ellos	-	-	Es un sustantivo tácito.
3	Ni el cariño de su hogar	Cariño Hogar	Su	De (su hogar)	El adjetivo añade significado de posesión al segundo sustantivo y, en conjunto con la preposición 'de' es CN del primer sustantivo.
4	Ni la fe de sus mayores	Fe Mayores	Sus	De (sus mayores)	El adjetivo añade posesión al segundo sustantivo; en conjunto con la preposición funciona como CN del primer sustantivo.
5	Tus fuertes conquistadores	Conquistadores	Tus Fuertes	-	Ambos adjetivos modifican al sustantivo: el primero añade significado de posesión, mientras que el segundo lo califica.

6	Al someterte á su ley,	Ley	Su	-	El adjetivo añade posesión al sustantivo.
7	No destruyeron tu grey,	Ellos Grey	Tu	-	El primer sustantivo es tácito, se entiende gracias al sustantivo del verso 5. El adjetivo, por su parte, añade posesión al segundo sustantivo.
8	Y el suelo que te dejaron	Ellos Suelo	-	-	El primer sustantivo es tácito.
9	Es el mismo que regaron	Ellos	-	-	El sustantivo es elíptico.
10	Con las cenizas de Hatuey.	Cenizas Hatuey	-	De (Hatuey)	La preposición y el segundo sustantivo funcionan como CN del primer sustantivo.

Estrofa V

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico- semántica
1	¡Noble Cuba! Tú supiste	Cuba Tú	Noble	-	El adjetivo califica al primer sustantivo. El segundo sustantivo identificado es, en

					realidad, otra forma para referir al primer sustantivo.
2	Guardar intacto en tu seno	Seno	Tu	-	El adjetivo añade significado de posesión al sustantivo.
3	El lampo dulce y sereno	Lampo	Dulce Serenoso	-	Ambos adjetivos califican al sustantivo.
4	De la fe con que naciste,	Fe Tú	-	-	El primer sustantivo es relacionado directamente con el verbo, mientras que el segundo, el cual es elíptico, refiere al sujeto que lleva a cabo la acción descrita.
5	Al olvido no cediste	Olvido Tú	-	-	El segundo sustantivo no se encuentra explícito en el verbo, pero se sobreentiende por el contexto de la estrofa, el primer sustantivo se emplea para referir hacia quién se va (o no) a dirigir la acción señalada.
6	La idea que siguiendo vas,	Idea Tú	-	-	Nuevamente, el segundo sustantivo es un sujeto tácito. El primero, por su parte, está

					directamente relacionado con la acción descrita en el verso.
7	Y al mundo mostrando estás	Mundo Tú	-	-	El primer sujeto funciona como un sustantivo universal sobre el cual se está desempeñando la acción. El segundo sustantivo es tácito.
8	Que puedes verte cautiva;	Tú	Cautiva	-	El adjetivo califica al sustantivo, que es elíptico, sin embargo, se entiende gracias a los versos anteriores.
9	Pero... esclava fugitiva,	Esclava	Fugitiva	-	El adjetivo se encarga de calificar al sustantivo.
10	Sierva humillada, ¡jamás!	Sierva	Humillada	-	El adjetivo calificativo acompaña al sustantivo.

Estrofa VI

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico-semántica
1	Mal el yugo se sostiene	Yugo	-	-	El sustantivo desempeña la acción descrita en el verso.
2	Sobre frentes cual la tuya;	Frentes [Tu] frente	Tuya	-	El primer sustantivo se emplea para hacer una comparación

					con el segundo sustantivo, el cual no está escrito explícitamente, pero se sobreentiende gracias adjetivo, el cual añade posesión a este segundo sustantivo.
3	Antes que el tiempo le excluya	Tiempo El yugo	-	-	El primer sustantivo determina al segundo por medio de la acción, este segundo sustantivo es tácito en el verso, pero se entiende gracias al primer verso.
4	La libertad le detiene;	Libertad El yugo	-	-	El segundo sustantivo es tácito en este verso, pero se entiende por los versos anteriores. El primer sustantivo determina la acción que se va a desarrollar sobre el segundo.
5	Y aunque el error le mantiene,	Error El yugo	-	-	Al igual que en el verso anterior, el segundo sustantivo es elíptico, mientras que el primero es agente de la acción que se va a realizar sobre el segundo.

6	Le rechazan sin cesar	-	-	-	Los sustantivos a los que se refieren el pronombre 'le' se encuentran en el verso posterior.
7	Tus auras al murmurar,	Auras	Tus	-	El adjetivo es de tipo posesivo y acompaña al sustantivo.
8	Tu pasado, tu presente,	Pasado Presente	Tu Tu	-	Ambos adjetivos añaden significado de posesión a cada sustantivo al que acompaña.
9	Las ráfagas de tu ambiente	Ráfagas Ambiente	Tu	De (tu ambiente)	El adjetivo posesivo acompaña al segundo sustantivo y, por medio de la preposición 'de' sirven como CN del primer sustantivo.
10	¡Y las sombras de tu mar! ...	Sombras Mar	Tu	De (tu mar)	El adjetivo añade posesión al segundo sustantivo. Por medio de la preposición 'de' se introducen el sustantivo + adjetivo como CN del primer sustantivo.

Estrofa VII

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico- semántica
1	En la tierra en que nacieron	Tierra	-	-	El sustantivo es el lugar en el que se desarrolla la acción descrita en el verso.
2	Plácido, Heredia, Zenea,	Plácido Heredia Zenea	-	-	Los sustantivos son aquellos que realizan la acción descrita en el verso anterior.
3	Ni el destello de la idea	Destello Idea	-	De (la idea)	El segundo sustantivo, junto a la preposición ‘de’ se emplean como CN del primer sustantivo.
4	Ni la esperanza murieron.	Esperanza	-	-	El sustantivo complementa lo expresado en el verso anterior.
5	Los mártires sucumbieron...	Mártires	-	-	El sustantivo realiza la acción descrita en el verso.
6	Mas su empresa viva está;	Empresa	Su	-	El adjetivo añade posesión al sustantivo.
7	Y de su tumba saldrá	Tumba	Su	-	El adjetivo añade significado de posesión al sustantivo.

8	Cual rayo perdido, un <i>algo:</i>	Rayo Algo	Perdido	-	El adjetivo califica al primer sustantivo. El segundo sustantivo complementa la idea descrita a través del primer sustantivo.
9	Que un Bolívar, un Hidalgo,	Bolívar Hidalgo	-	-	Los sustantivos complementan la idea descrita en los versos anteriores.
10	O un Washington brotará.	Washington	-	-	El sustantivo, junto a los del verso anterior, complementan lo dicho en la estrofa.

Estrofa VIII

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico-semántica
1	Tu hermana entonces sería	Hermana	Tu	-	El adjetivo añade posesión al sustantivo.
2	La España misma: ¿qué mucho,	España	-	-	El sustantivo completa la idea expresada en el verso anterior.
3	Si bajo el sol de Ayacucho	Sol Ayacucho	-	De (Ayacucho))	La preposición junto al segundo sustantivo funciona como CN del primer sustantivo.

4	Bien unírsete podría	Ella	-	-	Es un sustantivo tácito, el cual se expresa en el verso posterior.
5	La Iberia de la hidalguía,	Iberia Hidalguía	-	De (la hidalguía)	El segundo sustantivo, por medio de la preposición ‘de’, funciona como CN del primer sustantivo.
6	De Granada y de Bailén,	Granada Bailén	-	De (Granada) De (Bailén)	Cada preposición en conjunto con su respectivo sustantivo, funcionan como CN del primer sustantivo del verso anterior.
7	Como reunidos se ven	Ellos	-	-	El sustantivo es tácito.
8	Al infinito lanzados,	Infinito Ellos	-	-	El primer sustantivo refiere al lugar en el que se llevara a cabo la acción a través de la cual es posible notar el segundo sustantivo, que es elíptico.
9	Dos astros que separados	Astros	Dos Separados	-	El primer adjetivo es numeral del sustantivo el cual se, a su vez, calificado por el segundo adjetivo.

10	Por un cataclismo estén?	Cataclismo	-	-	El sustantivo realiza la acción que afecta al sustantivo del verso anterior.
-----------	--------------------------	------------	---	---	--

Estrofa IX

Verso	Contenido	Sustantivos	Adjetivos	Complemento de nombre	Función sintáctico-semántica
1	Y en tanto llega la hora	Hora	-	-	La idea expresada en este verso sobre el sustantivo se ve desarrollada en los versos posteriores.
2	De tu risueña esperanza;	Esperanza	Tu Risueña	De (tu risueña esperanza)	El primer adjetivo añade posesión al sustantivo, el segundo lo califica. Por medio de la preposición 'de' todo el verso funciona como CN del sustantivo del verso anterior.
3	Mientras brilla en lontananza	-	-	-	La acción que se describe en este verso se lleva a cabo por el sustantivo del próximo verso.
4	Tu estrella libertadora,	Estrella	Tu Libertadora	-	El primer adjetivo añade posesión al sustantivo,

					mientras que el segundo adjetivo lo califica.
5	Cuba audaz, gentil señora,	Cuba Señora	Audaz Gentil	-	El primer adjetivo califica al primer sustantivo; el segundo sustantivo se ve calificado por el segundo adjetivo.
6	Flor que del noto al rugir	Flor Noto Rugir	-	-	El empleo de los dos últimos sustantivos se complementa en el verso próximo.
7	No llegaste á sucumbir,	Tú	-	-	Se refiere al primer sustantivo del verso anterior, que es ‘flor’. Sin embargo, aquí se entiende como sujeto tácito ‘tú’.
8	Estos pueblos tus hermanos	Pueblos Hermanos	Tus	-	El adjetivo es posesivo del segundo sustantivo. En conjunto añaden una característica al primer sustantivo.
9	Estrechan tus nobles manos,	Manos	Tus Nobles	-	El primer adjetivo añade significado de posesión, mientras que el segundo califica al sustantivo.

10	¡Alientan tu porvenir!	Porvenir	Tu	-	El adjetivo añade significado de posesión al sustantivo de este verso.
----	---------------------------	----------	----	---	--

Las tablas presentadas anteriormente se organizan de acuerdo con el número de versos que constituyen las nueve estrofas que componen de manera total al poema, dentro de las cuales podemos observar la estructura del verso por los ya identificados referentes —los sustantivos— y sus correspondientes referencias —adjetivos y complementos nominales—. De esta forma, identificar los elementos que constituyen a cada estrofa para su posterior análisis, nos será más sencillo gracias a esta organización. Cabe mencionar, además, que a través de ellas se establecen de manera simplificada las relaciones sintácticas y semánticas de los elementos lingüísticos en el texto lírico, por medio de los cuales se desarrollará —en apartados siguientes— el concepto de la “actualización” propuesto por Romeu, que une la teoría seleccionada en este trabajo, el objeto de análisis y la metodología para analizar desde la perspectiva del existencialismo a la obra.

3.1.5. Uso de Figuras Retóricas

El empleo de figuras retóricas en la construcción de distintos tipos de textos literarios ha sido ampliamente utilizado y estudiado incluso desde la antigua Grecia, lugar donde nacieron diversos tratados sobre la organización y enriquecimiento lingüístico del discurso en sus distintos ámbitos: político, poético, conversacional y social, por mencionar sólo algunos. Por ejemplo, Aristóteles fue uno de los filósofos pertenecientes a la denominada ‘retórica clásica o tradicional’ que se interesó en el estudio y explicación de aquello que, en siglos posteriores, se conocería como figura de dicción, figura de construcción, figura de pensamiento, extrañamiento o desautomatización e, incluso, singularización.

De esta forma, podemos entender a la figura retórica como un elemento expresivo que se encuentra “desviado de la norma”, tal como señala Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (1995), ya que se trata de un uso de la lengua apartado del empleo convencional de la gramática del idioma en que se escribe y que tiene como propósito lograr un efecto estilístico. El uso de estos recursos discursivos es practicado deliberada y sistemáticamente por los escritores para singularizar sus obras, de manera que pueda apelar al lector “para llamar la atención sobre ciertos pensamientos o para producir como resultado la individualización del estilo, a pesar de que ‘hacen peligrar’ la estricta pureza gramatical” (Beristáin 212).

En este apartado se explican las figuras retóricas identificadas en el poema de Wright de Kleinhans con el objetivo de profundizar en el significado de su uso a través de los diferentes versos que conforman al texto, de manera que esto permita un mayor entendimiento del poema desde el contexto histórico en que se escribe la obra al momento de interpretarla hasta los tintes nacionalistas que en él se presentan, además de que, cabe mencionar, son recursos lingüísticos que se retomarán en los apartados posteriores para explicar el significado alterno (la actualización del texto lírico) encontrado en el poema con la metodología previamente seleccionada.

Por otro lado, cabe recalcar la importancia del empleo de figuras retóricas en los textos poéticos, ya que éstas procuran la singularización del estilo del autor, es decir, una forma de escritura propia que le permita ser distinguido de otros autores, además de que por medio de su uso también se encargan de crear una impresión en lector, la cual puede ser entendida como un efecto de convencimiento, o bien, cuyo resultado sea el de conmover al receptor —esto es, de forma general, producir algún efecto de conmoción en el lector como consecuencia directa de la lectura del texto poético—.

A continuación, el orden en el que se muestran las figuras retóricas identificadas en el texto “Á Cuba”, así como su interpretación inicial dada considerando la intención lírica de la autora y su contexto histórico es por estrofas, a partir de las cuales se desglosan cada una de las figuras identificadas en cada verso que las conforman según su orden de aparición. Es importante señalar, además, que dentro de estas figuras retóricas se encuentran aquellas que funcionan de manera tanto individual como en conjunto, es decir, figuras retóricas que funcionan solas porque tienen un sentido propio dentro del verso en que se desarrollan y que, de ser aisladas del resto de aquellas que se estructuran en los demás versos, se entienden y tienen, por tanto, una significación inalienable dentro del texto: su significado no puede ser complementado con el de otras figuras retóricas.

Sin embargo, estas figuras que podemos distinguir y entender de forma externa a las otras sí se emplean dentro del texto para complementar el sentido de otras figuras que aparecen en versos anteriores o posteriores al verso en que éstas se desarrollan, de manera que son fundamentales para la construcción e interpretación de figuras retóricas que tienden a ser más amplias y complejas. A partir de esto, la explicación que se le da al empleo y significado de algunos de estos recursos literarios se complementan más objetivamente con el de otras figuras retóricas, con el propósito de ampliar el significado general del poema (la totalidad).

Estrofa I:

- **Primer verso:** “Virgen india, reclinada”.

La primera figura retórica identificada en este verso es la *prosopografía*, la cual consiste en describir las características físicas de un personaje o un sujeto lírico explícito en el texto. Como puede apreciarse, para la construcción de este verso se utiliza el adjetivo ‘india’ para caracterizar

al sustantivo al que acompaña ('virgen'), señalando de esta forma que posee rasgos propios de las personas indígenas o aborígenes de la región, que pueden identificarse a su vez como características propias de la gente nacida en Cuba.

Por su parte, el empleo del sustantivo 'virgen' en el contexto que construye la autora dentro del poema permite dos posibles interpretaciones, siendo la primera de ellas la de una mujer que está más allá de lo humano, es decir, que alcanza lo divino y que por la característica dada es una divinidad, un ente propio del lugar en el que habita. Por otro lado, la segunda interpretación refiere más bien al significado coloquial que se le da a esta palabra, el cual es "una persona que conserva su castidad y por tanto se ha consagrado como una divinidad", o bien, que "no ha tenido relaciones sexuales" o no ha sido "arada o cultivada", según las definiciones de la Real Academia Española. Sin embargo, todas estas definiciones nos sirven para configurar al sujeto como una construcción lírica femenina, es una mujer que posee características que pueden ser vistas como humanas y, a la vez, como las de un territorio.

La configuración en el cambio del sustantivo 'Cuba' de un territorio (sustantivo inanimado) a un sujeto lírico femenino (sustantivo animado) se da por medio de la *prosopopeya*, figura retórica que consiste en la atribución de características y cualidades propias de los seres animados o racionales a los seres inanimados o abstractos, en este caso, la nación como tal es un territorio, es una entidad inanimada que gracias a la personificación adquiere cualidades de un ser humano (una mujer).

- **Segundo verso:** "Sobre tu lecho de tul,".

En este verso se presenta una *etopeya*, la cual es una figura retórica que consiste en la descripción de los rasgos morales de una persona, su carácter, sus cualidades, sus acciones y sus

costumbres. De esta forma, se describe que el sustantivo se reclina sobre un objeto que le pertenece, un ‘lecho de tul’, el cual permite configurar la interpretación de una escena en la que el sujeto lírico se ve posicionado contra un pequeño mueble que se encuentra adornado con una fina tela, donde se encuentra quizá en estado de reposo o en estado dubitativo, lo que se ve reflejado en el cuarto verso de la estrofa. Respecto al uso del adjetivo ‘reclinada’ esto también puede indicar que el sujeto femenino se encuentra resignada —idea que se ve complementado con versos posteriores—.

- **Tercer verso:** “Fijando en el cielo azul”.

En este tercer verso se presenta nuevamente la *prosopografía*, aunque en este caso se emplea para calificar al sustantivo ‘cielo’ a través de una descripción metafórica de su color, en donde el término ‘azul’ se utiliza para referir a la idea de la claridad o la nitidez del sustantivo al que acompaña, en este caso, la adición del adjetivo calificativo que se encarga de describir su color puede interpretarse como lo sereno y límpido del cielo al que el sujeto lírico femenino (Cuba) le dirige su mirada (verso 4). Otra posible interpretación respecto a esta caracterización del sustantivo ‘cielo’ es que éste, al ser de un tono claro y sutil, es símbolo de pureza, lo que se relaciona con el previo uso del sustantivo ‘virgen’ para describir al sujeto lírico femenino, en otras palabras, existe una correspondencia de significados entre los conceptos empleados para la construcción de los versos que conforman esta primera estrofa, lo que se conoce formalmente como *isotopías*, esto es la repetición de un rasgo de significado básico, o bien, la agrupación de campos semánticos en el texto lírico.

- **Cuarto verso:** “Tu soñadora mirada,”.

En este verso se identifica el empleo de la *etopeya* para añadir rasgos al sustantivo ‘mirada’, lo que de manera general conforma un significado metafórico en relación con el anhelo que tiene el sujeto principal del poema (Cuba) respecto a su libertad o a la búsqueda de ella. Por otro lado, el uso de ‘soñadora’ para describir a ‘mirada’ se debe a que este sueño al que aspira el sujeto lírico se arraiga precisamente en la ilusión de alcanzar su libertad y alejarse de la situación en la que se encuentra presa.

Otra figura retórica que se presenta en este verso es el *hipérbaton*, que consiste en la alteración de la sintaxis habitual del idioma, donde —en este caso— el adjetivo se ve posicionado antes que el sustantivo al que acompaña, de manera que modifica la estructura usual de las construcciones oracionales en el idioma español por lo que, sin el empleo de la figura retórica, el verso debería quedar como “Tu mirada soñadora”.

- **Quinto verso:** “Por el fuego cobijada”.

Aquí también encontramos el uso de *hipérbaton*, ya que el verso presenta una alteración a la norma referente a la construcción sintáctica oracional, donde la preposición ‘por’ se presenta en una posición anterior al adjetivo que describe al sustantivo principal —el cual se encuentra en el verso anterior: ‘mirada’—, siendo éste el último elemento en la estructura del verso. De esta forma, sin la adición de la figura retórica, la construcción sintáctica del español en su forma habitual debería ser “Cobijada por el fuego”. Además, la autora también emplea la *prosopopeya* para personificar al sustantivo ‘fuego’, el cual es inanimado, ya que realiza una acción propia de aquellos que sí son animados. En este caso, el fuego ‘cobija’ la ‘soñadora mirada’ de la virgen india (Cuba).

- **Sexto verso:** “De tu clima tropical,”.

En este verso se da la construcción de dos figuras retóricas, una de las cuales surge a partir de la configuración de la otra. Por un lado, se identifica el uso de la *prosopografía*, la cual se relaciona con lo dicho en el verso anterior, ya que se explica que el sustantivo está ‘cobijada’ o cubierta por el fuego, lo que podemos interpretar como un indicio sobre una característica física del sustantivo, por ejemplo, su color de piel. Es decir, debido a que Cuba está “por el fuego cobijada” podemos inferir que su color de piel es moreno, un tono de piel común de gran parte de la población cubana y que corresponde, a su vez, con la descripción dada de ella en versos anteriores, como en el caso del primer verso, en donde la prosopografía que allí se construye señala que el sujeto lírico es una ‘virgen india’, empleando el adjetivo ‘india’ para configurar la descripción física del sujeto: una tez ajena a la caucásica, que a diferencia de lo que identifica a Cuba es propia de sus conquistadores, los españoles.

Esta idea se complementa en este verso porque aquí se señala de forma explícita que el ‘clima tropical’ es lo que la cubre y, al ser ‘tropical’, se interpreta que es un ambiente en el que predomina el calor como consecuencia del sol, es decir, es un clima muy cálido —como es conocido el clima cubano— y que tiene como consecuencia reflejo en la piel, porque la quema. A partir de esto, se construye entonces la prosopografía identificada en este verso, ya que se da una descripción física del sustantivo por medio de una *metáfora*, la cual es “estar cobijada por el fuego del clima tropical” donde el fuego del sol refiere a la calidez del clima, a las altas temperaturas y que da paso a la interpretación de las características del pueblo cubano: lo moreno de su piel.

- **Séptimo verso:** “Mientras mecen tu cendal”.

Se presenta una *prosopografía* en relación con el sustantivo, quien porta un cendal, la cual es una tela fina que, usualmente, tiende a cubrir algo, como el rostro. Este tipo de prenda lo utilizan precisamente las vírgenes, o bien, se ven representadas como un símbolo de ellas; recordemos que

el término ‘virgen’ es un elemento que se ha utilizado para personificar a Cuba en versos previos, por lo que esta idea conecta de manera directa con las ideas que se han ido planteando a lo largo de la construcción del poema. Lo planteado en este verso se ve complementado con el verso posterior.

- **Octavo verso:** “De contornos virginales,”.

En este verso se establece una *descripción* del ‘cendal’, sustantivo del verso anterior, la cual es una figura retórica que consiste en representar ciertas ideas, objetos, sentimientos o pensamientos con tal detalle e intensidad que tienen como objetivo construir un referente minucioso para que el lector sea capaz de entender la idea construida en el texto poético. En este caso, señalar la pureza o lo límpido del objeto al establecerlo por medio de sus contornos —objeto que pertenece a la ‘virgen india y reclinada’— permite la construcción de una idea general de cómo se encuentra el lugar en el que está el sujeto principal de las acciones descritas en esta primera estrofa, que es Cuba, donde nuevamente se emplea el término ‘virgen’ y sus derivados —como ‘virginales’— para referirse a ella y hacer, en parte, un énfasis en las características que la autora quiere relacionar con su sujeto lírico femenino.

- **Noveno verso:** “Las brisas de tus cañales,”.

En el noveno verso se presenta el empleo de dos figuras retóricas, por una parte, la *prosopopeya*, en la que las ‘brisas’ —las cuales conforman un sujeto inanimado— mecen el ‘cendal de contornos virginales’, es decir, se da la personificación a un sustantivo que, de no ser por esta figura retórica, no podría realizar acciones que son propias de entidades animadas, como en el caso de ‘mecer’. Por otro lado, la segunda figura retórica que aquí se emplea es la *prosopografía*, que se construye de manera completa con el último verso.

- **Décimo verso:** “De tus playas terrenal”.

La *prosopografía* señalada previamente refiere a la configuración de Cuba ya no como un sujeto femenino dentro del poema, sino como un terreno, una nación —lo que, propiamente, es este sustantivo—. Si bien ya se ha descrito su clima a través de una metáfora en el sexto verso, aquí la representación del lugar es más explícita y refiere de manera más clara a cómo es el contexto geográfico de Cuba, pues se menciona que ésta tiene playas y que las ‘brisas’ de los ‘cañales’ que hay en ella son propiedad, suelo de estas playas. Cabe mencionar, además, que a través del sustantivo ‘cañales’ la autora nos da una idea más amplia de cómo es físicamente el suelo que describe, ya que los cañales son, como tal, sembradíos de caña (fruta) y que conforman una parte importante de la producción agrícola del lugar.

Además, también se presenta el empleo del *hipérbaton* en el que sintácticamente la estructura oracional habitual del español se ha modificado de “Terrenal de tus playas” a como se encuentra estructurado en el verso ‘De tus playas terrenal’, donde el cambio dado se encuentra en la preposición como elemento inicial, seguido de un adjetivo posesivo y, posteriormente, de sustantivos que indican el objeto directo y el sujeto principal del verso.

Estrofa II:

- **Primer verso:** “Morena perla nacida”.

Se presenta una *prosopografía*, a través de la cual se hace una descripción del color de piel del sustantivo ‘perla’ y que, nuevamente, retoma la idea planteada en el sexto verso de la estrofa anterior, donde de forma más directa se señala que la tez ‘morena’ es el tono de piel característico de la gente cubana. También se hace uso de la *metáfora*, donde el uso del sustantivo ‘perla’ es una forma de caracterizar al sujeto lírico: es un objeto rígido, brillante que, a comparación de otras

piedras preciosas, puede resultar simple, pero eso no le quita su valor, ya que éste reside en lo singular del objeto. En otras palabras, es simple peropreciado.

Por otra parte, también se encuentra presente el uso del *hipérbaton* donde el cambio sintáctico en la estructura del verso se da con el cambio del verbo conjugado respecto a sustantivo y el adjetivo calificativo que lo acompaña, de modo que, en una estructura habitual, la construcción debería quedar como “Perla morena nacida”, en donde se presenta el orden sujeto-adjetivo-verbo, es decir, sujeto en primer lugar y en segundo el predicado.

- **Segundo verso:** “Entre corales y juncias;”.

La figura retórica construida en este verso, una *metáfora*, se desprende de la figura retórica identificada en el verso anterior —también metáfora—, en la que se compara al sustantivo con una ‘perla’ que, como se señaló de manera previa, es un objeto duro y brillante. Sin embargo, lo principal en este verso es el hecho de que las perlas nacen a través de la mucosa de ciertos moluscos, quienes son animales marítimos que pueden habitar dentro de la fauna cubana debido a las condiciones climáticas y geográficas. Así mismo, esto permite reforzar la interpretación de que al ser comparada con una perla se establece la idea de que ésta es un objeto codiciado que se quiere poseer.

Por otro lado, se menciona que el sustantivo ha nacido entre ‘corales’, un elemento común que puede encontrarse en lugares que poseen playas o mar —como en el caso de Cuba— y ‘juncias’, que son plantas sencillas las cuales, en este verso, hacen alusión al lugar en el que el sustantivo se encuentra, un elemento igual de simple que ella.

- **Tercer verso:** “Princesa que no renuncias”.

Se emplea una *metáfora* en donde se refiere al sustantivo Cuba de forma personificada, es decir, como una princesa y ya no como una ‘virgen’, esto puede deberse a que las princesas tienen un rango elevado en la monarquía, pero no es el cargo superior. En otras palabras, es una forma de personificar (prosopopeya) a Cuba como un sujeto importante, pero no superior a sus conquistadores.

Además, también se identifica el uso de la *etopeya* en “que no renuncias” y el verso posterior “El origen de tu vida”, que indican una cualidad del sustantivo al que está describiendo. La interpretación dada al empleo de esta figura retórica es que Cuba tiene la cualidad de ser perseverante.

- **Cuarto verso:** “El origen de tu vida;”.

Como se mencionaba previamente, la figura retórica identificada en este verso es la *etopeya* a través de la cual se le atribuye una cualidad al sustantivo ‘princesa’ establecido en el tercer verso, de quien se hace una personificación. De esta forma, se entiende que Cuba es perseverante pese a la situación en la que se encuentra y pese a las imposiciones establecidas en contra de su libertad, es un sujeto que se mantiene firme y fiel a su identidad.

- **Quinto verso:** “Y aunque de gala vestida”.

En este verso se identifica un *hipérbaton*, debido a que existe un cambio en la sintaxis habitual de las oraciones en español, por lo que sin el empleo de esta figura retórica el verso debería ser “Y aunque vestida de gala”, en donde se mantiene el orden del conector ‘Y’ que relaciona este verso con las ideas anteriores y ‘aunque’ que es una conjunción adversativa, pero que no debería verse seguida por una preposición (‘de’), sino más bien por el adjetivo ‘vestida’ y sus complementos posteriores ‘de gala’.

Por otro lado, se identifica también una *metáfora* que sirve, a su vez, como un elemento para la construcción de una *prosopografía*, ya que se nos da un indicio de la apariencia que presenta el sustantivo. Ésta se encuentra en el fragmento ‘aunque de gala vestida’, que refiere a una forma de vestir no tradicional, es decir, no es la manera habitual en la que el sustantivo principal tiende a presentarse, sino que se ve modificada en su apariencia y, por tanto, en su presentación externa a los demás como consecuencia del influjo que tiene el otro sobre su identidad.

- **Sexto verso:** “Por la España señorial,”.

Como se señaló de manera previa, en el verso anterior se da la construcción de una *prosopografía* del sustantivo Cuba, a partir de la cual se configura una descripción de su apariencia externa —la forma en la que está vestida—, acción que se realiza gracias a un complemento agente, que en este caso es España. A su vez, el hecho de que este sustantivo inanimado realice una acción que es propia de un sustantivo animado deriva en el uso de otra figura retórica, la *prosopopeya*. De esta forma, España se ve personificada como un sujeto femenino que realiza acciones como vestir a alguien más, como se menciona en este verso y el anterior: “[...] de gala vestida/ Por la España señorial”.

Además, a través del elemento que califica a España se identifica una *etopeya*, ya que el adjetivo ‘señorial’ sirve para darle una cualidad a ‘España’ y que refiere no sólo a una masculinización del sustantivo que, de forma inicial, se ve construido como un sujeto femenino gracias al artículo ‘la’, sino que también aporta una característica propia de los señores feudales, quienes históricamente poseían terrenos y esclavos y, por lo tanto, se infiere que el carácter de este sujeto es el de alguien que no se limita a coaccionar a los otros, pues también los explota con la finalidad de adquirir un beneficio, sea este económico, geográfico o de cualquier otra índole.

Respecto a lo anterior, es preciso mencionar que los señores feudales eran dueños o propietarios de objetos y terrenos, así como de personas, ya que eso estaba permitido en los tiempos de la Conquista, hasta el punto en que era una práctica muy común. Así, el adjetivo ‘señoril’ se configura dos formas para caracterizar a España:

1. Por un lado, la ya mencionada masculinización del sustantivo, quien se presenta inicialmente como un sujeto femenino, a diferencia de Cuba, quien únicamente se ve configurada como un sujeto femenino a lo largo del texto poético. Esta característica será fundamental para explicar la actualización del poema en tanto interpretación en relación con la propuesta de Simone de Beauvoir —apartado 3.2.—, donde se establece la dinámica de opresor-oprimido en torno a los papeles sociales de hombres-mujeres.
2. Por el otro, permite establecer los papeles de poder entre ambos sustantivos: el subyugado y el opresor, o bien, opresor-oprimido como retomamos de Beauvoir, ya que el término empleado para describir a España indica la configuración de esta dinámica entre las dos naciones y que puede ser apreciada a lo largo de todo el texto.

- **Séptimo verso:** “En tu frente juvenil”.

A partir de este verso y hasta el décimo se construye una *prosopografía* y, al mismo tiempo, se presenta la construcción de una *etopeya* gracias a los siguientes elementos: por un lado, la prosopografía da una descripción de la frente del sustantivo, señalando que es ‘juvenil’ porque es un individuo que, a comparación de otros sujetos —para esto puede considerarse a su conquistador—, no ha vivido demasiado tiempo o lo suficiente para atribuirle otras características, como ‘sabiduría’ que normalmente tiende a relacionarse con la madurez alcanzada en la edad adulta y que es, por tanto, opuesto a ‘juvenil’.

Por ejemplo, al continente en el que se encuentra España —es decir, Europa— se le conoce coloquialmente como ‘el viejo mundo’ por ser el territorio en el que se comenzaron a realizar diferentes prácticas de la vida moderna, entre las que se incluyen descubrimientos científicos y médicos, así como el hecho de que fue España el país que, gracias a sus expediciones y viajes marítimos, ‘encontró’ una nueva expansión territorial que hasta la actualidad se conoce como el continente americano —continente en el que, es importante enfatizar, se encuentra Cuba—, de forma que hay un contraste de características que construyen a cada uno de los sustantivos del poema.

En otras palabras, es posible interpretar una referencia no explícita al hecho de que Cuba es una nación que durante el contexto en que se escribió y publicó el poema apenas se estaba desarrollando, era una nación que buscaba su identidad: un país naciente y por tanto juvenil. De esta forma, el hecho de que Cuba se construya como una nación nueva y que está buscando su independencia para ser reconocida como tal es lo que configura, al mismo tiempo, el deseo de liberarse del poderío ajeno y comenzar una búsqueda más allá del dominio español para encontrar su propia identidad individual.

- **Octavo verso:** “Tu penacho conservaste,”.

En este verso continúa la *prosopografía* iniciada en el verso anterior, donde al describir que el sustantivo a pesar de vestir ‘ropa de gala’ —*prosopopeya* identificada en el quinto verso— mantiene su ‘penacho’, una prenda que resulta muy importante para construir su identidad; una *metáfora* que ayuda en la estructura de la prosopografía ya que es, así mismo, una descripción física de las prendas que el sujeto porta.

Por su parte, la *etopeya* mencionada en el verso previo se identifica tras la interpretación dada a este octavo verso, en el que el hecho de que Cuba conserve un elemento tan importante para su identidad individual nos muestra que es un individuo que pese a las imposiciones es resiliente, es decir que no se rinde o no se da por vencido fácilmente: se nos da una característica psicológica del sustantivo, la forma en la que actúa y que demuestra a través de sus propias decisiones y que, como consecuencia, se ve configurado como alguien que es fiel a sí mismo pese a lo que muestre al exterior.

Por otro lado, la estructura del verso es un *hipérbaton*, ya que se presenta primero el adjetivo posesivo seguido del sustantivo y, posteriormente, la acción (verbo), que si bien puede verse como la estructura habitual de la sintaxis en el español —esto es sujeto-predicado— en realidad el verso es la continuación de la oración que comienza el séptimo verso, por lo que éste debería ser “Conservaste tu penacho”, en donde el primer elemento es el verbo seguido de el adjetivo posesivo y el sustantivo que modifica.

- **Noveno verso:** “Y bajo el manto guardaste”.

En este verso, al igual que en el anterior, continúa la *prosopografía* identificada en el séptimo verso, en donde nuevamente se identifica una prenda hecha de un material sencillo, que es el manto —y a partir del cual se le da ese nombre—, la cual le permite cubrir otros elementos que forman parte de su identidad y así no abandonarlos, pese a que para ello tenga que ocultarlos.

- **Décimo verso:** “Las sandalias y el huepil”.

Finalmente, en este último verso que conforma la segunda estrofa, se menciona lo que el sustantivo oculta debajo del manto mencionado en el verso previo, y se trata de otras dos prendas que son fundamentales para la construcción del sustantivo principal del texto lírico: unas

‘sandalias’ y un ‘huepil’, las cuales son prendas que se visten de manera habitual en los pueblos latinoamericanos, pero no en los europeos, de ahí la importancia de su mención en este verso.

Además, a través de esto se completa la figura retórica ya que finalmente se da otra descripción de cómo se encuentra vestida la personificación de Cuba, lo que permite que el lector construya una imagen de la apariencia física del sustantivo a partir de estas descripciones. Por último, también podemos interpretar que Cuba mantiene su humildad al conservar objetos que son propios de su cultura y no renuncia a ellos pese a que le ha sido ofrecida una nueva vestimenta, de manera que dentro de esta prosopografía se presenta una *etopeya*.

Estrofa III:

- **Primer verso:** “Que si tu raza anterior”.

En este primer verso se identifica una *metáfora* con la construcción ‘raza anterior’, a través de la cual se hace referencia a los antepasados de Cuba, aquellos que se encontraban de manera previa a la sociedad cubana que en ese momento se encuentra subyugada ante el poderío español.

- **Segundo verso:** “Se extinguió entre sus cadenas,”.

Con este verso, también se construye una *metáfora*, en donde “se extinguió entre sus cadenas” refiere a que esos antepasados señalados en el verso anterior también fueron sometidos por los europeos y al verse ‘extinta’ implica que perecieron ante sus ‘cadenas’. Este concepto de ‘cadenas’ puede inferirse como un empleo simbólico, propiamente metafórico, ya que las cadenas son objetos que se emplean para mantener preso a algo o alguien, o bien, para mantenerlo bajo control.

En otras palabras, las cadenas se utilizan para delimitar la libertad de un sujeto o individuo, imposibilitando su movimiento; estar encadenado implica que el sujeto no puede irse y que, por

tanto, no puede realizar acciones secundarias si eso no se le permite en primer lugar el sujeto que lo ha encadenado. Entonces, la metáfora funciona para establecer que Cuba se encuentra presa, no está libre por culpa de los españoles.

- **Tercer verso:** “En la sangre de tus venas”.

Nuevamente se presenta una *metáfora*, en la cual “la sangre de tus venas” refiere al abolengo cubano, a aquella raza que ‘se extinguió’ entre las ‘cadenas’ de sus opresores, pero que al ser antepasados del sustantivo al que le escribe, el legado consanguíneo se mantiene con sus descendientes, la ‘raza posterior’ que menciona en el quinto verso.

- **Cuarto verso:** “Renaciendo con su ardor”.

En la *metáfora* identificada en este verso ‘renacer’ implica que este abolengo vuelve a aparecer en la sangre de sus descendientes y ‘con su ardor’ refiere al dolor y sufrimiento de haber sido ‘extintos’, como se menciona en el segundo verso, pero que pese a todo lo acontecido vuelve a surgir, se regenera y se mantiene firme, característica que ya se señalaba en la estrofa anterior: la resiliencia.

- **Quinto verso:** “Otra raza posterior”.

La *metáfora* en este verso se utiliza para referir a los descendientes de la raza ‘extinta’ por el mismo poderío que ahora mantiene cautiva a la sociedad cubana, a esta ‘otredad’ que, en realidad, forma parte de la misma identidad de la nación independiente que busca ser Cuba.

- **Sexto verso:** “Que de su nombre se ufana”.

En este verso, se construye al igual que en los anteriores una *metáfora*, en donde ‘de su nombre se ufana’ establece que el sustantivo Cuba, la raza posterior, se enorgullece de sus antepasados, de

esta sangre que se vio condicionada bajo las mismas circunstancias en las que se encuentra ella misma, se siente orgullosa del legado que le ha sido dado y, por su puesto, de su identidad y de su lucha por su libertad.

Además, se identifica un *hipérbaton*, en donde el cambio de la estructura sintáctica da paso al verso tal y como se encuentra escrito, pero de no tener esta figura retórica debería ser “Que se ufana de su nombre”, donde el sustantivo es tácito —ya que ha sido mencionado en el verso anterior, siendo este, pues, ‘raza’— y se ve seguido por la acción ‘ufanar’ en relación con un sustantivo que sirve como sujeto paciente.

- **Séptimo verso:** “En su carrera temprana”.

La construcción de “En su carrera temprana” es una *metáfora* que refiere al transcurso primero que tuvo que acontecer la sociedad cubana, por ejemplo, cuando sus antepasados apenas estaban construyendo algo a qué llamar ‘sociedad’ y, por consiguiente, estaban apenas construyendo su identidad. Esta idea se refuerza con lo planteado en el verso posterior.

- **Octavo verso:** “Te ha formado por sí sola,”.

En este verso se establece una relación semántica con la metáfora del verso anterior, en la que la Cuba, a partir de sus antepasados, se ha construido a sí misma en tanto identidad como en su cultura, sus tradiciones y pese a que sus predecesores se hayan visto envueltos en circunstancias que afectaron su libertad, aún permanece intacta para su estirpe. Es una forma de estipular que se trata de un ciclo: una raza que se extingue pero que, a través de otra posterior, vuelven sus ideales, sus luchas y sus tradiciones y, como consecuencia, siempre vuelve a renacer.

- **Noveno verso:** “De una América española” y **Décimo verso:** “Una España americana”.

A través de los dos últimos versos que constituyen a la tercera estrofa, se presenta una *analogía*, la cual es una figura retórica que consiste en establecer una relación entre diferentes elementos que comparten características que los vinculan, sea dicha relación dada a través de una semejanza o una diferencia entre estos elementos. De esta forma, en estos versos ‘América’ es a ‘España’ lo que ‘España’ es a ‘América’, es decir, que América como sustantivo comparte características con España y viceversa, de ahí que un sustantivo se convierta en un adjetivo con la finalidad de calificar al otro sustantivo —esto a través de ‘española’ y ‘americana’—, en este caso, atribuyendo cualidades de la nación ajena.

Estrofa IV:

- **Primer verso:** “Pueblos cual tú, superiores,”.

La primera figura retórica identificada en este verso es una *prosopopeya*, la cual se ve reflejada a través del empleo del pronombre personal ‘tú’, en el que la caracterización del sujeto Cuba como un sustantivo colectivo ‘pueblos’ pasa a ser individual, a ser configurado como un sujeto animado al cual se le atribuye también la característica de ser ‘superior’ a otros sustantivos.

A partir de lo anterior, se identifica también una *etopeya*, en la que el adjetivo empleado para describir a Cuba no se utiliza para señalar que el sujeto se encuentra localizado física o geográficamente por encima de otras naciones, sino que es más bien para referir a que es una característica psicológica relacionada con la forma en que el sustantivo actúa respecto a la situación en la que se encuentra, se mantiene firme y es, por tanto, ‘superior’ a las naciones que, en primer lugar, llegan a robar la libertad de otras naciones. La interpretación dada a esta figura retórica se ve reforzada con versos posteriores, en los que nuevamente se hace una descripción de las cualidades de Cuba.

Además, gracias al empleo del término ‘cual’ se identificó un *símil*, que es una figura retórica de comparación entre dos elementos y que consiste en señalar cualidades o características que son similares entre sí, por ejemplo, entre un sustantivo y otro sujeto u objeto, es decir, otro sustantivo —este caso se da entre Cuba y otros pueblos—, de manera que se establece una relación de equivalencia. Al construir dicha relación, el *símil* presenta formas explícitas para construir la similitud entre estos dos elementos, por medio de términos como “cual, como, que”, entre otros.

En este verso, el *símil* identificado refiere a que otros pueblos de América son igual de ‘superiores’ que Cuba, a comparación de otras naciones que no lo son, como en el caso de España, que es la nación conquistadora.

- **Segundo verso:** “Nunca pueden olvidar”.

Por su parte, en el segundo verso se presenta una *prosopopeya*, en la que se explica que el sustantivo personificado de Cuba realiza acciones propias de entidades animadas, como en el caso de ‘olvidar’, ya que los ‘pueblos’ mencionados en el verso anterior realizan acciones propias de entidades animadas.

- **Tercer verso:** “Ni el cariño de su hogar”.

Al igual que en el verso anterior, aquí se presenta una *prosopopeya*, en la que el sustantivo ‘hogar’ se personifica y realiza acciones que, de no ser por la figura retórica, no podría realizar, como expresar o sentir cariño, aunque en general el verso funciona como una *metáfora*, ya que decir “el cariño de su hogar” puede referir a las atenciones dadas por familiares o gente cercana al sustantivo que le expresaron cariño y que, en general, se ven configurados en su totalidad por medio del sustantivo ‘hogar’ como si se tratara, pues, de un sujeto colectivo, mientras que el ‘cariño’ refiere precisamente a estas muestras de afecto o cariño.

- **Cuarto verso:** “Ni la fe de sus mayores”.

En este verso, se identifica la construcción de una *etopeya*, en donde se refuerza la idea de que Cuba es una nación que mantiene sus raíces muy presentes, es decir, tienen siempre en cuenta a sus antepasados, quienes han sido descritos en este verso como ‘mayores’, lo que implica una característica física: se refiere a personas de la tercera edad, seres humanos que ya fueron víctimas del poderío español en su época y que, por estas experiencias, son más sabios y son, por tanto, vistos como un modelo a seguir por las nuevas generaciones que conforman a la sociedad cubana.

- **Quinto verso:** “Tus fuertes conquistadores”.

A través del adjetivo ‘fuertes’ se describe la apariencia de España, sustantivo que ha sido personificado como una entidad, como un ser vivo, es decir, se configura por medio de una *prosopografía*. Este mismo adjetivo, a su vez, permite la construcción de una *prosopopeya*, en la que se sitúa a España como un sustantivo animado, como un individuo capaz de pensar y actuar por voluntad propia. Respecto a la prosopografía, la personificación señala que el sujeto es fuerte y que, por tanto, tiene poder sobre otros sustantivos, por lo que es capaz de someter a otros más débiles que él por medio de esta cualidad.

Además, se presenta también una *etopeya*, ya que se configura a España como un conquistador, sustantivo que constituye los comportamientos de esta nación, en tanto la forma en la que piensa y actúa en relación con los demás, es decir, se nos da una descripción psicológica de este sustantivo. El ser un ‘conquistador’ no sólo implica la apariencia física o la forma en que se viste o representa el sujeto, sino que va más respecto a la forma en la que éste es: un rasgo de su personalidad.

- **Sexto verso:** “Al someterte á su ley,”.

Este verso se relaciona de manera directa con el séptimo verso, ya que se dan construcciones metafóricas en la que una afecta a la otra. En este caso, ‘ley’ refiere al poder que es capaz de ejercer España sobre el otro —señalado en el verso anterior—, la metáfora dada en “Al someterte á su ley” implica cómo se desarrolla la conquista entre naciones.

- **Séptimo verso:** “No destruyeron tu grey,”.

Por su parte, la metáfora establecida en este verso señala que, pese a que España sea una entidad mucho más fuerte que Cuba y que, pese a que intenta ‘someterla a su ley’, no es capaz de hacerlo, ya que no puede destruir los ideales y la unidad de la gente cubana. El empleo metafórico del término ‘grey’ indica la unión como si se tratara de un rebaño, de un conjunto, es decir, está describiendo a una comunidad.

De esta forma, el uso de ‘grey’ para describir los lazos de los cubanos implica que, pese a la imposición española, la gente del pueblo oprimido se mantiene junta porque comparten la misma historia, las mismas tradiciones y el mismo ideal de lucha por su libertad.

- **Octavo verso:** “Y el suelo que te dejaron”.

Se identifica una *metáfora* en relación con “el suelo que te dejaron”, ya que se refiere al territorio que le fue legado a Cuba por parte de sus antepasados y que ahora se ve amenazado por la ocupación de una nación conquistadora.

- **Noveno verso:** “Es el mismo que regaron” y **Décimo verso:** “Con las cenizas de Hatuey”.

La idea de regar las cenizas de Hatuey en el territorio que le ha sido legado a Cuba es una *metáfora* que puede interpretarse como ‘regar’ la ideología de la libertad, ya que implica que se sueltan las cenizas del primer libertador de América, Hatuey, quien en vida luchó por esta causa.

Además, el sentido metafórico puede ampliarse a la idea de que lo que hizo este personaje en la historia de Cuba quedó tan marcado en la memoria de la nación que se le recuerda a él y a su lucha, y el concepto de ‘regar sus cenizas’ se asemeja al de ‘sembrar su lucha’.

La mención de Hatuey es una *alusión*, la cual es una figura retórica que emplea un sustantivo de la realidad como referente a una construcción del texto poético. Para que la alusión sea comprendida, el emisor debe acudir a los conocimientos previos del receptor, de forma que mientras más conocimiento sobre un tema tenga una persona, mayor será su capacidad para comprender la figura retórica establecida. En este caso, se alude al llamado “Primer rebelde de América”, quien fue un cacique taíno proveniente de la isla de Quisqueya que luchó contra los conquistadores españoles en esa isla y en Cuba.

Estrofa V:

- **Primer verso:** “¡Noble Cuba! Tú supiste”.

En este primer verso de la quinta estrofa, se identifica una *prosopopeya*, la cual se encarga de personificar a Cuba como un ‘tú’, es decir, un sujeto al cual puede dirigirse de manera directa para hablar, pese a que Cuba es una nación y, por lo tanto, sería imposible referírsele como un ‘ella’, como un sustantivo femenino singular. Además, el uso del adjetivo ‘noble’ aporta una cualidad al adjetivo personificado, por lo que es una *etopeya*.

- **Segundo verso:** “Guardar intacto en tu seno”.

Se presenta una *prosopopeya*, ya que “Guardar intacto en tu seno” implica la personificación de Cuba como un sujeto femenino, es decir, como si Cuba fuera una mujer, quien además se configura como si fuese madre y mantuviera bajo su resguardo a la gente de su nación. A su vez,

mantener algo “intacto en tu seno” es una *metáfora* que refiere, precisamente, a mantener seguro a algo o alguien de amenazas externas.

- **Tercer verso:** “El lampo dulce y sereno”.

Por su parte, en el tercer verso se identifica una *metáfora*, donde ‘lampo’ es una forma simbólica de representar un brillo o la luminosidad del valor que es la fe —sustantivo que se explicita en el verso posterior—, mientras que ‘dulce’ es una forma de decir que la intensidad de dicho resplandor no lastima o ciega, sino que es más bien cálida y sutil.

- **Cuarto verso:** “De la fe con que naciste”.

En este verso se refuerza la *prosopopeya* del primer verso, ya que nacer es un proceso biológico propio de los seres animados, además de que se establece el sustantivo al que refiere la *metáfora* del verso anterior.

- **Quinto verso:** “Al olvido no cediste”.

En este verso se presenta una *etopeya*, a través de la cual se ejemplifica la persistencia del pueblo cubano, es decir, una característica de su personalidad. ‘No ceder’ es, nuevamente, una muestra de la resiliencia atribuida al sustantivo desde estrofas anteriores, quien pese a todos los acontecimientos que ha sufrido aún permanece fuerte tanto en espíritu como en identidad y, por tanto, no se deja corromper ante el poder y la falta de libertad impuesta por una nación ajena.

Además, en este quinto verso se presenta también un *hipérbaton*, ya que hay un cambio en la sintaxis oracional habitual del idioma español, donde sin la figura retórica, la construcción debería ser “No cediste al olvido”, posicionando la negación antes del verbo y los complementos del predicado.

- **Sexto verso:** “La idea que siguiendo vas,”.

En este verso se presenta, al igual que en el anterior, una *etopeya*, ya que se hace una descripción de la forma de ser de la nación personificada. De manera general, en este verso se complementa la idea establecida en el verso anterior, respecto a la persistencia de Cuba sobre la búsqueda de su libertad y la unión de su pueblo. Así mismo, se establece también un *hipérbaton*, donde la construcción oracional se estructura, en primer lugar, con el artículo, el sujeto y el predicado, el cual se ve conformado por un verboide. Sin embargo, la estructura sin la figura retórica debería ser “La idea que vas siguiendo”, en donde se estructura de acuerdo con las normativas sintácticas del idioma.

- **Séptimo verso:** “Y al mundo mostrando estás”.

Por su parte, en el séptimo verso se presenta una *prosopopeya*, ya que se describen acciones que un sustantivo inanimado no podría realizar, como ‘mostrar’ o ‘estar’, lo que configura a la nación como un sujeto capaz de pensar y actuar.

- **Octavo verso:** “Que puedes verte cautiva;”.

A partir de este verso y hasta el décimo, se construye una *etopeya*, ya que se explica el carácter de los sustantivos por medio de los adjetivos ‘cautiva’, ‘esclava’, ‘fugitiva’, ‘sirve’ y ‘humillada’, los cuales son términos que tienen mucho peso semántico respecto al sustantivo al que califican dentro del contexto establecido en el texto. Por su parte, la *metáfora* establecida a través de del adjetivo ‘cautiva’ refiere a algo o alguien que vive retenido por la fuerza en un lugar bajo condiciones que no desea, algo que se encuentra explícito en el texto, ya que se relaciona con la búsqueda de la libertad por parte de Cuba.

- **Noveno verso:** “Pero... esclava fugitiva,”.

Por su parte, el empleo del término ‘esclava’ en tanto *metáfora*, se emplea para referir a un individuo que carece, precisamente, de libertad y de derechos propios porque está sometido de manera absoluta a la voluntad y dominio de otro individuo. Por otro lado, ‘fugitiva’ es un término que se emplea para referir a alguien que huye de manera rápida y a la cual se le busca. En este caso, ‘esclava fugitiva’ de manera completa hace referencia a una persona que se encuentra enajenada de su libertad y que por ello busca huir de esa situación, aunque esto implique consecuencias más graves.

Además, a través del uso de puntos suspensivos, se presenta una *ruptura provisional del discurso* en un sentido retórico, por medio del cual se crea tensión en lo previamente dicho, es una pausa en el verso, sin embargo, la idea establecida se retoma inmediatamente.

- **Décimo verso:** “Sierva humillada, ¡jamás!”.

En este último verso, la *metáfora* construida por medio de la figura ‘sierva humillada’ permite interpretar que, gracias al empleo del adjetivo ‘sierva’ ésta se refiera a una persona que se encuentra subordinada a otra. Cabe mencionar que este término surge del periodo en el que el feudalismo tenía esplendor, concepto que a su vez se aplica de manera adecuada a este contexto para señalar la relación de opresión entre un individuo a otro.

El término ‘humillada’ es un adjetivo que se utiliza para describir la situación en la que se recurre a la sumisión y el acatamiento, además de que se tiende a abatir el orgullo y la altivez de alguien, de forma que la construcción ‘sierva humillada’ refiere a un sustantivo que se encuentra en una posición inferior a otro u otros y que, además, le ha sido arrebatada su dignidad, sin embargo, a través del ‘jamás’ se implica que, pese a estas circunstancias, el sustantivo no se aflige.

Estrofa VI:

- **Primer verso:** “Mal el yugo se sostiene”.

En este primer verso que constituye la sexta estrofa se presenta una *etopeya*, a través de la cual se hace una descripción, aunque en este caso, no de Cuba como sujeto lírico principal, sino más bien de su opresor, España. Gracias a esta descripción se configura como ‘yugo’ al dominio u opresión que una o varias personas ejercen sobre otras. Además, también se presenta un *hipérbaton*, en el que la estructura sintáctica configurada en el verso, sin la figura retórica, debería ser “Se sostiene mal el yugo”, en lugar de “Mal el yugo se sostiene”.

- **Segundo verso:** “Sobre frentes cual la tuya;”.

En relación con el verso anterior, en este verso se completa la idea establecida anteriormente, es decir, la descripción sobre España, quien por medio de la *prosopopeya* realiza acciones como ‘mantenerse’. Además, en “sobre frentes cual la tuya” se establece un *símil* a través del término ‘cual’, se establece una relación de equivalencia con ‘tu frente’. En general, este verso puede ser interpretado como una *metáfora*, en la que el poderío español intenta permanecer sobre su subyugado, que es Cuba y, por tanto, establecer su forma de pensar, actuar y ser, así como de modificar la identidad y cultura ajenas.

- **Tercer verso:** “Antes que el tiempo le excluya”.

Por su parte, en este verso, también se establece una *prosopopeya*, pero ésta está dada en relación con el tiempo, el cual realiza acciones como ‘excluir’, como si se tratara de un sustantivo animado. Por otro lado, es posible identificar también una *metáfora* en “que el tiempo le excluya”, que puede interpretarse como el paso de los años, donde los opresores no lo sean más.

- **Cuarto verso:** “La libertad le detiene;”.

En este verso, se establece una *metáfora*, a partir de la cual se interpreta que “la libertad le detiene” porque antes de que el paso del tiempo sea la causa de que los conquistadores se marchen del territorio ajeno, será la lucha de libertad lo que realmente emancipe al pueblo de Cuba, es decir, se liberarán por sus propias manos. Además, a través del término ‘detener’ se establece una *prosopopeya*, ya que el sustantivo ‘libertad’ no es un sujeto animado y, por tanto, no puede realizar este tipo de acciones.

También, cabe señalar que se presenta una *antítesis* en “La libertad le detiene”, debido a que el verso se encuentra conformado por dos términos que son opuestos y que, en conjunto, estructuran un significado completo y distinto que da sentido al texto. Por un lado, la ‘libertad’ es algo que libera, que no deja que el sujeto permanezca a atado a otro algo, sino que le permite ejercer su libre albedrío. Sin embargo, el sujeto ‘libertad’ ejerce la acción opuesta en este verso y, en lugar de liberar o emancipar, detiene y mantiene en el mismo sitio al individuo. En otras palabras, es una oposición de significados dentro de este contexto lírico.

- **Quinto verso:** “Y aunque el error le mantiene,”.

En este quinto verso se identifica una *metáfora*, la cual establece que, aunque el error de quedarse y de permanecer, es decir, de ocupar un sitio y un lugar que no le corresponde mantiene al opresor en un territorio ajeno todo lo que es Cuba, lo que le identifica, sea esto su historia y su gente es lo que permanece aún más. Además, hay también una *prosopopeya*, a partir de la cual el error ‘mantiene’ al sujeto que describe, aunque esta acción es propia de seres animados.

- **Sexto verso:** “Le rechazan sin cesar”.

La figura retórica identificada en este verso se complementa con la idea desarrollada en el verso posterior, ya que quienes realizan la acción de ‘rechazar’, es decir, una *prosopopeya*, son las ‘auras’ descritas en el séptimo verso.

- **Séptimo verso:** “Tus auras al murmurar,”.

Con relación a la *prosopopeya* identificada en el verso anterior, en este verso también se identifica el uso de la misma figura retórica a través del empleo del verbo ‘murmurar’, que un sustantivo inanimado como ‘auras’ no podría realizar.

- **Octavo verso:** “Tu pasado, tu presente,” y **Noveno verso:** “Las ráfagas de tu ambiente”.

Ambos versos, junto con el décimo, complementan la *metáfora* establecida en el quinto verso, donde se implica que la errónea determinación del sujeto opresor le mantiene en un territorio ajeno, pero que aun así son todas las cualidades y características que constituyen a la figura del pueblo cubano lo que terminará permaneciendo pese al poder ejercido.

- **Décimo verso:** “¡Y las sombras de tu mar! ...”.

Como se menciona previamente, este último verso tiene relación con la *metáfora* del quinto verso, aunque además presenta una *ruptura provisional del discurso* por medio del empleo de los puntos suspensivos, donde la idea estructurada se ve incompleta o no termina de manera completa. Esta figura retórica en donde el discurso permanece suspendido genera un sentimiento de tensión acerca de lo que se va a decir a continuación. Sin embargo, en la siguiente estrofa esta idea no continúa, es decir, no hay *ilación*, ya que de forma posterior se establece otro tipo de ideas en los versos de esa estrofa.

Estrofa VII:

- **Primer verso:** “En la tierra en que nacieron”.

En este primer verso se establece una *metáfora*, a partir de la cual “la tierra en la que nacieron” es una forma simbólica de referirse a Cuba, ya que es en ese lugar donde nacieron los héroes libertadores mencionados en el verso posterior.

- **Segundo verso:** “Plácido, Heredia, Zenea,”.

De esta forma, en este verso se presenta una *alusión* en la que se hace referencia a tres figuras importantes para la historia cubana, por un lado, Gabriel de la Concepción Valdés, quien es más conocido por el seudónimo de “Plácido” fue un poeta e independentista de origen afrocubano; por el otro, José María Heredia, fue un poeta nacido en Cuba, quien ha sido considerado como el “Primer poeta romántico de América”, ya que fue el iniciador del movimiento romántico en Latinoamérica y es considerado, aún en la actualidad, como uno de los poetas más importantes de la lengua española. Cabe señalar que Heredia es conocido bajo el título de “Cantor del Niagara” y que fue nombrado poeta nacional de Cuba.

Por último, Juan Clemente Zenea Fornaris fue un escritor cubano al que se le ha reconocido la gran influencia que ejerció en la literatura cubana al retomar el romanticismo iniciado por Heredia, marcando de esa forma una nueva corriente en la poesía hispanoamericana. De esta manera, el empleo de la figura retórica dirige el pensamiento del lector directamente a estas figuras históricas importantes para la historia y, sobre todo, para la literatura cubana.

- **Tercer verso:** “Ni el destello de la idea”.

En este tercer verso se identifica una *metáfora*, donde “el destello de la idea” implica que la ‘idea’ refiere a la ideología de la lucha de libertad, mientras que el ‘brillo’ refiere a la esperanza que permanece en el pueblo oprimido respecto a esta lucha, lo que se ve complementado con el verso posterior.

- **Cuarto verso:** “Ni la esperanza murieron”.

En este verso, el concepto de que la ‘esperanza’ no perece refuerza la *metáfora* establecida en el tercer verso, aunque a partir de ésta se identifica también una *prosopopeya*, ya que la ‘esperanza’ es una emoción, es decir, algo que no posee un elemento físico y, por tanto, no puede realizar una acción natural para los seres vivos, como lo sería ‘morir’, por lo que el empleo de este término es más bien simbólico y, por lo tanto, metafórico.

- **Quinto verso:** “Los mártires sucumbieron...”.

En este verso, al igual que en los anteriores, también se identifica una *metáfora*, en la que el término ‘mártires’ es una forma de referir a las personas que lucharon por su libertad, pero que perecieron en la búsqueda de ésta, sin embargo, aun así, la razón de su lucha, su causa o ideología permanecen vivas. Además, hay una *ruptura provisional del discurso*, donde la idea de este verso se ve interrumpida, sin embargo, se ve complementada inmediatamente con la idea establecida en el verso siguiente, por lo que es una ruptura del discurso momentánea, porque la idea continúa desarrollándose en la misma estrofa.

- **Sexto verso:** “Mas su empresa viva está;”.

Complementa la idea planteada en el verso previo como *metáfora*, además de que también continúa el discurso poético, que se vio interrumpido por la figura retórica de la *ruptura*. En este

verso, el término ‘empresa’ refiere a la acción realizada por medio de un gran esfuerzo y una gran disciplina, señalando pues que la búsqueda y la lucha no han sido en vano.

- **Séptimo verso:** “Y de su tumba saldrá”.

En este verso, las acciones referidas las realiza el sustantivo del siguiente verso, en este caso, el ‘algo’, por lo que la figura retórica establecida aquí es una *prosopopeya*, ya que si es un algo entonces no necesariamente refiere a un sustantivo animado, sino a un objeto.

- **Octavo verso:** “Cual rayo perdido, un *algo*”.

Entre el verso anterior y este, se presenta un *símil*, ya que se hace una comparación sobre la velocidad en que este ‘algo’ saldrá de su tumba, en este caso, se le asemeja al de un ‘rayo perdido’.

- **Noveno verso:** “Que un Bolívar, un Hidalgo,” y **Décimo verso:** “O un Washington brotará”.

En estos versos se presentan un *hipérbaton* y una *alusión*. En primer lugar, el *hipérbaton* se presenta en el cambio sintáctico de la composición de los versos, es decir, éste debería estructurarse de acuerdo con la forma sujeto-predicado y las reglas internas del idioma español para la construcción de ambas partes de la oración, por lo que en los versos sin la figura retórica debería ser “Que brotará un Bolívar, un Hidalgo o un Washington” y no estructurar en primer lugar el elemento ‘que’ y posterior los adjetivos numerales y sus respectivos sujetos.

En segundo lugar, la *alusión* se da precisamente cuando la voz lírica nombra a estas tres figuras históricas, las cuales tienen en común el ser libertadores (una *sinonimia*, en otras palabras, pero en este aspecto refiriendo a figuras reales y no a meros términos como adjetivos); ya que cada uno de ellos es responsable de la liberación de su propio pueblo: por un lado, Simón Bolívar fue un militar

y político venezolano fundador de las repúblicas de la Gran Colombia y de Bolivia, además de que fue una de las figuras más destacadas de la emancipación hispanoamericana frente al imperio español.

Por el otro, Miguel Hidalgo y Costilla fue un militar insurgente y sacerdote novohispano quien, en México, se le conoce bajo el título de “El Padre de la Patria”, de forma que la voz lírica retoma a una de las figuras más importantes en relación con la independencia de ese país. Por último, George Washington fue un comandante, jefe del ejército continental revolucionario en la Guerra de Independencia de los Estados Unidos, lugar en donde se le considera el padre de la patria, similar a Hidalgo y Costilla.

Estrofa VIII:

- **Primer verso:** “Tu hermana entonces sería”.

En este primer verso, en conjunto con el verso siguiente, se presenta una *analogía*, en donde se establece que ambas naciones, pese a ser distintas a primera vista, en realidad comparten varias características, es decir, son similares en ciertos aspectos. Debido a esto, pese a que la nación de España es el sujeto conquistador, en este verso la voz lírica le asemeja por sus características similares, compartidas, un lazo consanguíneo a la nación conquistada: una hermandad.

- **Segundo verso:** “La España misma: ¿qué mucho,”.

En relación con el verso anterior, se ha mencionado la *analogía* construida a partir de la idea de que, debido a las características compartidas entre las naciones de España y Cuba, la voz lírica —entiéndase, a su vez, la autora— establece entre ambos sustantivos una relación de semejanza a través de la mención de un lazo de hermandad. Además, se configura también una metáfora, en donde “¿qué mucho [...]” y hasta el sexto verso “De Granada y de Bailén” se refuerza la idea

plasmada en los dos primeros versos de esta estrofa, en los que se menciona que España al ser un similar a Cuba, implica que la lucha entre ambas naciones va más allá y, por lo tanto, es posible que ambas naciones puedan establecerse como una unidad, ya que ambas tienen características de la otra.

- **Tercer verso:** “Si bajo el sol de Ayacucho”.

Para construir la *metáfora* señalada en el verso previo, la autora emplea elementos simbólicos como “el sol de Ayacucho” para referir a acontecimientos históricos del lugar, o bien, para referir a sujetos u objetos que son importantes dentro de la cultura del lugar al que está refiriendo, en este caso, el sol de Ayacucho refiere a la Pampa de Quinua de Ayacucho, donde se llevó a cabo la Batalla de Ayacucho, la cual fue librada entre las tropas del libertador Simón Bolívar al mando del venezolano Mariscal Antonio José de Sucre y las fuerzas realistas, dándole como consecuencia la independencia a Perú y a Bolivia, además de que se decidió también la independencia definitiva del colonialismo español en América del Sur.

- **Cuarto verso:** “Bien unírsete podría”.

Este verso sirve como enlace a las ideas planteadas en los versos anteriores (la *metáfora*) en relación con lo que se establece en los versos siguientes.

- **Quinto verso:** “La Iberia de la hidalguía,” y **Sexto verso:** “De Granada y de Bailén,”.

Referente a la *metáfora* planteada de manera previa, en los versos quinto y sexto, “La Iberia de la hidalguía” se refiere a la hidalguía de la península ibérica, mientras que “De Granada y de Bailén” hace referencia a la guerra de Granada, la cual fue resultado del conjunto de campañas militares que tuvieron lugar entre 1482 y 1492, las cuales fueron emprendidas por la reina Isabel I de Castilla y su esposo, el rey Fernando II de Aragón, y que culminaron con las Capitulaciones de

Granada del rey Boabdil, quien había oscilado entre la alianza el doble juego, la contemporización y el enfrentamiento abierto con ambos bandos, teniendo como consecuencia la integración en la Corona de Castilla del último reino musulmán de la península ibérica, finalizando con ello, a su vez, con el proceso histórico de la reconquista que los reinos cristianos habían comenzado en el siglo VIII y por el que el papa Alejandro VI reconoció a Isabel y a Fernando con el título de “Reyes Católicos”.

Por su parte, la Batalla de Bailén se libró durante la Guerra de la Independencia Española y supuso la primera derrota en campo abierto de la historia del ejército napoleónico, por lo que todos estos acontecimientos descritos son resultado del empleo de la figura retórica de *alusión*, ya que se hace referencia a lugares, acontecimientos históricos y, sobre todo, personajes de la realidad.

- **Séptimo verso:** “Como reunidos se ven”, **Octavo verso:** “Al infinito lanzados,”, **Noveno verso:** “Dos astros que separados” y **Décimo verso:** “Por un cataclismo estén?”.

A través del empleo del término ‘como’ se plantea un *símil* en estos cuatro últimos versos que constituyen la octava estrofa, ya que se compara la situación de España y Cuba, además de sus similitudes y sus diferencias con dos astros que, lanzados juntos, han sido separados por el caos, por la destrucción o por un conflicto. En otras palabras, la voz lírica compara la destrucción de la guerra y el enfrentamiento de ideologías y políticas de ambos países con una catástrofe natural: una explosión, una colisión entre dos planetas por medio de un cataclismo.

Estrofa IX:

- **Primer verso:** “Y en tanto llega la hora”.

En esta estrofa, en el primer verso junto con el segundo se identifica la construcción de una *metáfora*, ya que “En tanto llega la hora de tu risueña esperanza” hace referencia al momento en

que finalmente Cuba se encuentre liberada del poderío español, hace alusión a ese deseo de alcanzar la verdadera libertad, la cual se ve estructurada de manera simbólica a través del concepto de la “risueña esperanza”.

- **Segundo verso:** “De tu risueña esperanza;”.

Además de la ya mencionada *metáfora* que se construye a partir del verso anterior, en esta segunda línea se identifica también una *prosopopeya*, en la cual el sustantivo ‘esperanza’ es calificada con un adjetivo propio de entidades animadas, pese a que ésta, sin el empleo de la figura retórica, es inanimada.

- **Tercer verso:** “Mientras brilla en lontananza”.

En este verso se presenta una *metáfora*, en la cual se hace referencia a que la esperanza mencionada en el segundo verso —es decir el deseo de alcanzar la libertad— brilla a lo lejos, en el horizonte, ya que ésta se ha mantenido pese a la dura situación en la que se encuentra el sustantivo ‘Cuba’.

- **Cuarto verso:** “Tu estrella libertadora,”.

La idea presentada en “Tu estrella libertadora” complementa la *metáfora* planteada en el verso anterior, ya que se describe de forma explícita qué es lo que se ve brillar en la lejanía y es, precisamente, la esperanza en relación con la libertad. Además, al igual que como se establece en el segundo verso, hay una *prosopopeya* que personifica al sustantivo ‘estrella’ como un sujeto ‘libertador’, es decir, alguien que busca la libertad de algo o alguien. Si embargo, una entidad como una ‘estrella’ no puede ser la causante de una independencia o una organización para liberar al sometido, por lo que el adjetivo ‘libertadora’ es sólo una forma de proporcionarle una cualidad que cumpla con el objetivo de personificarla.

- **Quinto verso:** “Cuba audaz, gentil señora,”.

En este verso, nuevamente, se construye una *prosopopeya*, en la que el sustantivo ‘Cuba’ pese a ser un sujeto originalmente colectivo —debido a que es, en un principio, una nación y por tanto un conjunto de personas— se describe como ‘audaz’, es decir, con un adjetivo singular, una característica que describe de esta forma su ‘personalidad’. De esta forma, se construye la personificación del sustantivo, en donde ahora es capaz de realizar acciones y pensar por sí misma, ya no tomando en cuenta que se trata de una nación, sino más bien de un sujeto animado, femenino y singular.

Además, en este mismo verso se presenta otra forma de referirse al sustantivo antes descrito (Cuba) por medio del empleo de la misma figura retórica, ya que se le identifica como una ‘señora’ que, entre sus características y cualidades, es ‘amable’. En este caso, se considera que la construcción dada entre ambos términos tiene la finalidad de describir la naturaleza del sustantivo.

- **Sexto verso:** “Flor que del noto al rugir” y **Séptimo verso:** “No llegaste á sucumbir,”.

En estos versos se presenta una *prosopopeya*, en la que el sustantivo ‘flor’ no sucumbe ante los abusos de la nación ajena, opresora, es decir, pese a la violencia ejercida ésta no llegó a caer y desvanecer. La idea de que Cuba es una ‘flor’ es una *metáfora*, ya que se establece una relación de semejanza entre ciertas características, pero no es explícita por elementos correspondientes a los de un símil —que se establece por medio del uso del término ‘como’, por ejemplo—, es una manera de establecer al sustantivo como un objeto que posee características similares a este sustantivo. De esta forma, la *prosopopeya* dentro de sí misma mantiene una *metáfora* que la complementa.

En otras palabras, ‘flor’ se emplea como forma de referirse a Cuba y los adjetivos con los que se le asocia a este sustantivo —por ejemplo, ‘delicada’, ‘colorida’, ‘vibrante’ o visualizarle como un símbolo de ‘vitalidad’— caracteriza la personalidad del sustantivo personificado, quien no sucumbió ante la furia o el poder ajeno ni a su lucha.

- **Octavo verso:** “Estos pueblos tus hermanos”.

En este verso, la voz lírica establece una relación consanguínea entre Cuba y naciones similares, tal como lo hizo en el primer verso de la estrofa VIII con España, es decir, se presenta una metáfora, en la que el concepto de ‘hermandad’ es una manera simbólica de referir a las circunstancias y el contexto similar entre estos sustantivos.

- **Noveno verso:** “Estrechan tus nobles manos,”.

En este noveno verso se presenta una prosopopeya, en donde a las ‘manos’, que son una parte del cuerpo humano, se les ha denotado una característica que es propiamente humana, ya que se menciona que se trata de un sujeto ‘noble’, si bien la persona como un sustantivo humano sí puede ser noble, se le atribuye esta característica únicamente a sus manos, pese a que éstas no realizan tales actos por sí misma para dotarle de esa cualidad, es decir, no realizan acciones por sí mismas, sino que más bien se emplean para realizarlas.

La prosopopeya entonces se construye a partir de la caracterización de las ‘manos’ como un sustantivo animado, como un sujeto capaz de realizar acciones por sí mismo y que, además, se ve calificado por medio de cualidades propias de las entidades animadas.

- **Décimo verso:** “¡Alientan tu porvenir!”.

Por último, en este verso los ‘pueblos hermanos’ señalados en el octavo verso muestran apoyo a las razones independentistas de Cuba, “alentar el porvenir” es una *metáfora* que implica el apoyo de otras naciones latinoamericanas a su nación ‘hermana’, siendo el porvenir una forma de representar el futuro de la nación en la ya conseguida libertad por la que tanto han luchado y sufrido.

3.2. Del Poema y la Teoría: La Actualización

En *Guías metodológicas para el análisis de los textos poéticos* Vivian Romeu señala que lo poético es aquello que puede establecerse en la obra tanto como fenómeno —esto refiere a lo que hace que el texto sea considerado como lírico— y como acontecimiento —es decir, que pueda manifestarse a través de la praxis, por ejemplo, por medio de la oralidad—, pero que para esto es necesario que lo poético se configure de manera discursiva y, por tanto, como red de significación: el texto debe tener un mensaje y este mensaje podrá interpretarse (y, posteriormente, reinterpretarse) gracias a los elementos del discurso que se emplean dentro de la obra, especialmente como resultado de un uso del lenguaje no normativo y que se da usualmente por medio de figuras retóricas.

Así, al momento de interpretar una obra poética, los enunciados que se encuentran estructurados de forma no convencional pueden diferenciarse de manera más rápida de aquellos que resultan apegados a la norma habitual del lenguaje y que, por lo tanto, no presentan un significado simbólico, ya que dentro de su estructura no se identifican figuras retóricas que son percibidas de manera más sencilla en aquellos versos que sí difieren de la norma y que son sintácticamente distintos y tal singularidad, según Romeu, se debe a la presencia del símbolo como una “instancia de transposición y apertura del sentido” (Romeu 2).

De esta forma, cuando se identifican elementos simbólicos dentro del poema que han sido estructurados con la finalidad de comunicar un mensaje sobre un tema o concepto definido, el lector tiene distintas posibilidades de interpretación dadas a partir de lo que ofrece la obra en sí misma, pero también gracias al “mundo verosímil pero imaginario y fantasioso” (Romeu 2) que se presenta en las obras literarias: en lo ficticio. Tal y como señala la autora de la metodología, la significación poética se ve permeada de símbolos que recurren a transposiciones y desplazamientos de significados que pueden dificultar la claridad y precisión de lo semánticamente descrito de manera textual, por lo que se admite el uso y presencia de elementos retóricos que otorgan una significación más completa a lo que ha sido leído y que se complementa, a su vez, con la información previa que tenemos como receptores sobre el tema abordado en el texto lírico.

A partir de lo anteriormente descrito, Vivian Romeu señala entonces que, dentro de los textos poéticos, se plantea la búsqueda de los elementos retóricos que componen al símbolo, ya que es a partir de él que es posible darle una interpretación al contenido y, por consiguiente, a su significación: es allí donde reside la importancia de la interpretación poética inicial.

Por otro lado, para poder comprender al texto poético y desarrollar una interpretación sobre aquello de lo que la autora habla, Israel Acosta, Maritza Águila y Fidel Cubillas en *La comprensión de textos poéticos. Evocación de significados y sensibilidad artística* (2021), mencionan que el receptor debe llevar a cabo un proceso de reconocimiento de palabras y signos para poder construir esta significación acorde a la situación comunicativa que se configura en el texto.

En primer lugar, los autores señalan que cuando el lector se enfrenta a la lectura y comprensión de un texto, el proceso de interpretación siempre está en progreso, ya que cuando el receptor establece un contacto inicial con la obra predice posibles significados de aquello que está leyendo y estas potenciales *interpretaciones* son producto de los saberes y de “operaciones

cognitivas de diversa índole” (Acosta, Águila y Cubillas 3), los cuales son a su vez resultado de las experiencias y conocimientos particulares que se tienen sobre el mundo y que varían en cada individuo ayudándole, de manera general, al entendimiento del texto.

De esta forma, para interpretar los textos escritos es necesario recurrir a nuestros conocimientos sobre el mundo, pero también a los conocimientos que tenemos sobre otros textos —los cuales puede ser obras similares al que estamos analizando— para establecer de manera más adecuada una correlación de significados entre una cosa y otra. Cabe destacar, además, que también es importante considerar las diversas estrategias para procesar activamente el significado del texto, pues para lograr este objetivo es fundamental integrar las unidades de sentido que se han identificado en un análisis inicial y progresivo.

Por su parte, la *reinterpretación* de un texto ocurre cuando el lector relaciona la información almacenada en su mente con aquello que presenta el autor, pues existe una “transacción de significados donde cada uno, autor y emisor, se aportan nociones y comparten sensaciones para construir la comprensión que es, sobre todo, integrar y argumentar un acto de habla” (Acosta, Águila y Cubillas 4). En otras palabras, la reinterpretación del texto consiste en recodificar su significado a partir de nuestra propia visión del tema que se aborda en él, con nuestras propias experiencias y nuestro conocimiento sobre aquello de lo que se habla.

En otras palabras, reinterpretar es acercarnos al significado del texto desde una perspectiva más personal que se relacione directamente con esas experiencias del mundo que tenemos y con nosotros mismos: es recodificar el significado inicial del texto, de lo que nos dice el autor, de aquello que entendimos en un acercamiento primario con nuestras experiencias individuales y situándolo en nuestro propio contexto. Así, interpretar el texto poético es darle un significado inicial a lo leído y reinterpretarlo es dotarlo con uno nuevo pero que se relacione con el previo.

3.2.1. La Otredad

Uno de los principales temas que se consideran en este análisis poético es el de la otredad, el cual es un concepto que se retoma desde la teoría existencialista abordado tanto por Jean-Paul Sartre como por Simone de Beauvoir en sus diferentes propuestas teóricas y que se explican de manera más profusa en el Capítulo 2 —cuyo propósito es, precisamente, el de explicar la teoría empleada— de este trabajo. La otredad, como concepto filosófico está directamente relacionado a la ontología, es decir, al estudio del ser y las relaciones que éste establece a lo largo de su vida con el medio en el que existe y con otros sujetos, por lo que se considera fundamental destacarlo en el análisis de este texto poético debido a los distintos conceptos existencialistas que en él se identifican como, por ejemplo, la construcción de las relaciones de poder establecidas entre una nación a otra, o bien, entre un sujeto a otro, la libertad —cuando se ve limitada por el otro, así como su búsqueda constante—, la construcción de la identidad —en su aspecto individual y en el ámbito social, es decir, en su conjunto— y la búsqueda de la pertenencia, por mencionar sólo algunos.

De esta forma, a través de la teoría existencialista y, en particular, de la propuesta enfocada a la otredad, la interpretación inicial del significado del poema se centra en explicar la relación entre las naciones España y Cuba, en donde una de ellas cumple el papel del opresor y la otra el del oprimido, considerando para ello también el contexto histórico y social en el que fue escrita la obra y, por tanto, el entorno de la autora, Laureana Wright. Respecto a la reinterpretación del texto, es decir, a la resignificación o recodificación del significado interpretado en un primer acercamiento al poema, la otredad permitirá establecer una relación entre lo dicho en el texto y el contexto del receptor, es decir, del lector.

De esta forma, se presentan dos significados dados a la obra por medio del existencialismo, en donde el primero de ellos refiere a las Guerras de Independencia Hispanoamericanas y, en especial, al contexto histórico de Cuba —nación que se encontró oprimida bajo el poderío español hasta el año 1895, cuando se declaró la Guerra de Independencia Cubana—, a través del cual se establecen los papeles de conquistador y conquistado, mientras que el segundo refiere, más bien, al poderío establecido en el ámbito social en el que los hombres ejercen el papel del opresor sobre las mujeres quienes, como consecuencia, desempeñan el papel del oprimido.

Para entender de mejor forma cómo se establece la dicotomía entre los sustantivos que forman parte de una relación de poder dentro del poema, primero desde una perspectiva interpretativa del contexto bajo el cual fue escrita la obra y, posteriormente, bajo la reinterpretación de ese significado en relación con los papeles que desempeñan hombres y mujeres en el aspecto social, es necesario retomar las propuestas teóricas de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, a partir de las cuales se relaciona el significado atribuido a la obra en una primera instancia y la teoría establecida en el capítulo anterior.

En *La mirada sartriana: poder y otredad en L'Être et le Néant, La Nausée y Huis clos* (2015) de Andrew Lloyd Smith, se menciona que la perspectiva de Sartre respecto a la idea de la otredad se ciñe en el hecho de que los seres humanos, como individuos, no existen si no es por la mirada del otro, es decir, si no hay alguien más que determine que, en efecto, existimos. Entonces entre sus planteamientos más importantes se destacan las cuestiones en torno a cómo determinamos que realmente existimos y a cómo el otro es el encargado de determinar nuestra existencia, así como bajo qué criterios se lleva a cabo esta acción. De esta forma, para Jean-Paul Sartre —según Lloyd Smith— no es posible determinar la existencia propia si alguien ajeno a

nosotros no corrobora que verdaderamente existimos y que nos dé prueba de nuestra existencia en el mundo.

Sin embargo, a partir de esto se establece un “juego de poder” —como lo denomina Lloyd—, debido a que la existencia individual y, por consecuencia, la percepción que tenemos de nosotros mismos recae completamente en alguien más, en un sujeto ajeno al ser que somos, de forma que la otra persona nos convierte en un objeto de su mirada bajo el lema de “quien me mira y me determina es sujeto mientras que yo paso a ser objeto por esa acción”. Si, por el otro lado, los papeles se invierten y ahora soy yo quien percibe al otro, éste se convierte en el objeto porque ahora yo, desempeñando el papel de sujeto, realizo la acción de observarlo y determinarlo por medio de mi mirada. Entonces, percibir al otro como “otro” (propiamente) establece en ese momento una relación sujeto-objeto en la que uno mismo al existir percibe a lo ajeno a sí mismo como ese “otro”, es decir, al objeto de nuestra percepción y, por tanto, como lo inferior. De ahí que surja el término “juego de poder” para describir la relación entre quien mira y quien es percibido, es decir, entre quien es sujeto y quien es objeto.

De esta manera, Sartre “le otorga mucha importancia a la idea de «la mirada»” (Lloyd 115) y, como consecuencia, este elemento se convierte en un aspecto esencial de la existencia: la mirada es un concepto que se plantea para entender la idea de que, en efecto, comprobamos la veracidad de nuestra existencia a través de la mirada de alguien más, en quienes reside el poder de concebir quiénes somos. Lo mismo ocurre con nuestra mirada, ya que es a través de ella que somos capaces de determinar que los otros existen; la mirada propia también tiene poder porque es a partir de ella que señalamos la existencia ajena a la nuestra.

Así, según el autor la mirada del otro “se apodera del mundo o de la realidad” que en un principio consideramos como propia, nuestra, pero que dicha mirada ajena nos arrebatara. Es decir,

debido a que estoy siendo mirado o percibido por alguien que no soy yo —en otras palabras, me visualiza otra persona—, “ya no soy el centro de mi propio universo” (Lloyd 116), lo que señala que al ser inquirido por alguien más, compartimos entonces realidad con ese individuo y, por eso, ya no somos el centro de nuestra propia existencia —porque como se mencionó de manera previa, hay alguien más—. De forma más general, podríamos decir que la subjetividad personal ha sido tomada por la mirada del Otro y, por lo tanto, el poder de su mirada sobre uno mismo resulta esencial ya que controla, define y asegura —sobre todo esta última— nuestra existencia.

En relación con lo anterior, podemos encontrar la importancia que da Sartre a la mirada del otro y al otro mismo tanto en sus textos teóricos como en su obra literaria, tal y como ocurre —por ejemplo— en *L'Être et le Néant* (1943), donde el autor establece la importancia que juegan los ojos y su mirada en torno a la realidad, ya que el protagonista de la historia se encuentra en el dilema de decidir cuándo cerrar sus ojos para escapar momentáneamente de su realidad y de su verdad cuando está vivo, pues al hacerlo es capaz de decidir no ser ni sujeto ni objeto de los otros y sus miradas aunque, cuando se encuentra en el infierno (ya muerto), no puede ya tomar la decisión de evadir su realidad debido a que está obligado a ver y entender todo sobre sí mismo y sobre quienes están con él, en otras palabras: los otros. De esta forma, ya que no puede escapar, al protagonista le es imposible esconderse de su realidad porque es incapaz de escapar de la mirada ajena y de su existencia y éstos —es decir, los otros—, a su vez no pueden escaparse de la suya. Otro ejemplo fundamental de la importancia que le otorga el francés a la mirada ocurre en *La Nausée* (1938), novela dentro de la cual el autor plasma el concepto de la “toma de la consciencia” —idea que retoma Lloyd Smith— y que refiere, básicamente, a cuando el individuo se da cuenta de su existencia y de su realidad, aunado a un sentimiento de lo burdo que resulta la existencia humana en su totalidad.

Retomando lo establecido en *El ser y la nada*, Jean-Paul Sartre señala que cuando un individuo está mirando al otro está, a su vez, juzgándolo. Como se mencionó previamente, el sujeto hace al otro objeto con su mirada y, si el objeto se pierde en esa mirada pierde, por tanto, también su identidad. Cabe señalar la acotación que establece Lloyd-Smith respecto a esta idea, de la cual explica que cuando los personajes se transforman en objetos y existen únicamente por ellos mismos, este tipo de existencia implica una “tortura permanente” (Lloyd 127). En concreto, Sartre le otorga a la mirada —en especial a la ajena— un papel fundamental en la existencia humana porque es un elemento esencial para establecer como tal nuestra propia existencia.

Por otro lado, se establece también un concepto fundamental para la interpretación y reinterpretación del texto poético: el binarismo entre sujeto-objeto, que se desprende de la conceptualización anterior de la mirada y la existencia, donde uno mismo y el otro podemos mirarnos de manera mutua, al mismo tiempo, lo que establecería una relación en la cual somos (ambos) sujetos y objetos a la vez, ya que para ser sujeto se necesita del otro —o bien, de los otros: aquellos que nos rodean—, para establecer la existencia se necesitan objetos y miradas que reafirmen, al mismo tiempo, la identidad propia y que además resalten “lo absurdo de la existencia”. Asimismo, en esta obra, Sartre plantea que el compromiso derivado del existencialismo se centra —principalmente— en lograr la libertad de todos y cada uno de los seres humanos, ya que sin la realización de ese objetivo la existencia humana carecería de cualquier sentido.

Al respecto, el autor concibe a los seres humanos como criaturas capaces de crear sus propias reglas y leyes para regir tanto sus acciones como sus emociones y valores, tales como la responsabilidad, la moral y la ética tanto personal como social. Sin embargo, aunque en su teoría existencial se plantee esta premisa, es fundamental señalar que dicha aceptación para regir ese tipo

de cuestiones se establece en el principio de elegir y decidir por uno mismo sus propios conceptos de comportamiento y libre pensamiento que lleven al individuo a una perfecta libertad de elección para otorgarle una significación a las cosas y a su realidad en general.

Por su parte, Simone de Beauvoir explica el concepto de la otredad desde una postura enfocada mayormente al aspecto social sin perder, por su puesto, su percepción filosófica. En *Le Deuxième Sexe* (1949), Beauvoir señala a la otredad a partir de los papeles que desempeñan los hombres y las mujeres dentro de la sociedad de su tiempo, de la que resalta que “la mujer se determina y se diferencia con relación al hombre y no éste con relación a ella”, implicando en ese sentido que la mujer —en el ámbito histórico-social— es un derivado de lo que se ha establecido como lo ajeno al hombre, es decir, es “lo inesencial frente a lo esencial” y, por tanto, el hombre es “el Sujeto, él es lo Absoluto” mientras que la mujer —como consecuencia— termina siendo percibida como “lo Otro” (Beauvoir 18).

En la primera parte de su ensayo, la autora establece que dentro del conjunto que conforman todos los seres humanos las mujeres serían, únicamente, aquellos seres a los que arbitrariamente se les designa con la palabra ‘mujer’, pues los hombres “no comienzan jamás por presentarse como individuos pertenecientes a un determinado sexo”, ya que el que sean hombres “es algo que se da por hecho” (Beauvoir 17). En otras palabras, podemos entender que se establece una relación de poder entre quienes se asumen como sujetos dentro de la humanidad —los hombres— y aquellos seres humanos a los que se les designa como “lo Otro”, como lo ajeno al hombre —las mujeres— quienes resultan, por tanto, inferiores: objetos, no sujetos —tal como veíamos anteriormente en la dinámica de la mirada propuesta por Sartre—.

No obstante, Simone de Beauvoir explica que la relación dada entre los dos sexos no se da “en dos polos”, sino que ocurre más bien de forma unilateral, pues el hombre representa el polo

positivo y, a su vez, el neutro mientras que la mujer ocupa únicamente el negativo, ya que “toda determinación le es imputada como limitación” (Beauvoir 17). A su vez, explica que el precepto de la alteridad es una categoría fundamental dentro del pensamiento humano, la cual se ve reflejada en las sociedades humanas más primitivas y en sus mitologías, en las que siempre se encuentra marcado un dualismo que se visualiza como “lo mismo” —es decir, como todo aquello que encontramos similar a uno mismo o con lo cual nos identificamos— y un “lo otro” —que, como se ha visto en párrafos anteriores, siempre determina a todo lo que consideramos distinto y ajeno a nosotros mismos—. Cabe señalar, de esta forma, que “ninguna colectividad se define jamás como una sin colocar inmediatamente enfrente a la otra” (Beauvoir 19) con la intención de establecer, precisamente, a la alteridad.

Asimismo, Beauvoir retoma la postura de Lévi Strauss para explicar su propuesta, quien reflexiona que la consolidación de las sociedades humanas fue definida por la aptitud del hombre para considerar las relaciones biológicas bajo la forma de un sistema de oposición —sea dicho sistema una dualidad o una alternancia—. Esto plantea, en otras palabras, que para el pensamiento humano —y, en especial, para aquellos que se asumen como sujetos dentro del conjunto social que, como ya establecimos de forma anterior y en base a la teoría de la autora, son los hombres— es fundamental marcar una diferencia, una alteridad o una alternancia, las cuales están basadas mayormente en aspectos biológicos. Así, la idea de que las mujeres se han visto subordinadas por “carencias fisiológicas” frente a los hombres ocurre porque a lo largo de la historia las mujeres han sido aminoradas por sus condiciones biológicas —como, por ejemplo, la reproducción y el parto o el trabajo físico y una fuerza física menor— y, como consecuencia, “siempre las veremos subordinadas al hombre [...] la alteridad se ha creado como un hecho histórico a través del tiempo y la historia ha sido escrita por los hombres” (Beauvoir 21).

De esta forma, se presenta la noción de que ningún sujeto se plantea de manera súbita o espontánea como “lo inesencial” ya que no es “lo Otro” lo que al definirse como otro define a “lo Uno”, sino que desde un principio es “el Otro” el que es planteado como tal por “lo Uno” cuando éste se asume como tal. Es decir, cuando un individuo se asume como lo esencial (el Uno), deja claro quién es su opuesto, su alteridad: lo inesencial (el Otro). Cuando el sujeto se asume como sujeto, deja al otro expuesto como objeto. No obstante, para que no se produzca un cambio en esta dinámica y lo Otro se convierta en lo Uno, es necesario entonces que lo Otro se vea sometido a lo que establece lo Uno y no busque —por consiguiente— pelear dicha posición dentro de la dinámica, pues el sujeto no se plantea como tal si no es por medio de la oposición ya que pretende afirmarse como lo esencial y constituir al otro como lo inesencial, como el objeto.

La propuesta de Beauvoir de visualizar a la otredad desde una perspectiva más específica como lo es la dinámica hombres-mujeres ciñe a la teoría existencialista iniciada por Jean-Paul Sartre con *El existencialismo es un humanismo* en las formas de actuar y comportarse dentro del ámbito social no sólo de la sociedad francesa del siglo XX, sino también de la sociedad contemporánea en cualquier parte del mundo ya que es una dinámica que si bien se ha mantenido a lo largo de varios años es aplicable aún ahora, en la actualidad. Como remarca Julieta Cano en su artículo “La «otredad» femenina: Construcción cultural patriarcal y resistencias feministas” (2016) “los varones se identifican como un grupo heterogéneo al interior, pero homogéneo como colectivo y se autoadjudican el poder de ubicar a las mujeres en un lugar de inferioridad. Dicha construcción es palpable a lo largo de la historia” (Cano 52).

Así, la concepción de la otredad presentada en el existencialismo francés por Jean-Paul Sartre permite establecer que la dicotomía entre sujeto y objeto se establece por medio de una dinámica de poder, en la que la mirada es el elemento que determina la existencia propia y la del

otro, convirtiéndonos de manera constante en el sujeto o en el objeto de la situación, mientras que para Beauvoir la otredad representa, más bien, una forma de opresión de un individuo a otro —nuevamente, una dinámica de poder— en el que se limita la libertad y el ser del sujeto denominado como la “alteridad” por el grupo signado argumentado desde una perspectiva más social en los hombres y mujeres.

Gracias a lo anterior, es posible atribuir dos significados al poema de Wright de Kleinhans, ya que por un lado se presenta la interpretación inicial centrada al tópico de las Guerras de Independencia Hispanoamericanas y lo propuesto por Jean-Paul Sartre —explicado de manera breve al inicio de este apartado— sobre la determinación de quién es el sujeto y quién es el objeto por medio de la mirada dentro de este contexto y, el segundo, referente a la reinterpretación del análisis inicial enfocado en el aspecto social de hombres y mujeres en base a la propuesta teórica de Simone de Beauvoir, ambas interpretaciones abordan las consecuencias de cuando se establecen las relaciones de poder, a partir de las cuales se busca como resultado la búsqueda de la identidad, ya que el sujeto que es objeto ante la mirada del otro se encuentra atado a una dinámica en la que no es capaz de decidir sobre su libertad, ya que ésta se ve limitada. Dichos significados atribuidos al poema por medio de la teoría existencialista de ambos autores se explican a continuación.

3.2.2. Interpretación del Poema Desde la Relación España-Cuba

En primer lugar, la interpretación inicial dada al poema se centra —principalmente— en la búsqueda de la libertad de la nación subordinada por la nación española y su poderío: Cuba. De esta forma, puede decirse que la interpretación se ciñe a los aspectos del nacionalismo que se distinguen por la búsqueda de la identidad propia y la libertad, así como de la búsqueda de las características que hacen a un sujeto propio de su nación, en conjunto con el existencialismo del francés Jean-Paul Sartre que, como vimos previamente, aborda dichos conceptos dentro de su

teoría. Aunado a esto, la interpretación se establece también desde la perspectiva de la autora, Laureana Wright y su contexto sociohistórico, el cual se ve situado precisamente por la búsqueda de una literatura nacional, es decir, una literatura que fuera propia de los mexicanos, quienes buscaban deslindarse de toda herencia española tras la lucha de independencia.

En relación con lo anterior, consideramos también la llegada del existencialismo a México durante los años 1910 y 1911, la cual se presentó en mayor medida dentro de la literatura del país con el objetivo de establecer una “libertad en cuanto a la acción creadora”, es decir, una libertad de palabra, de búsqueda de la identidad no sólo de los escritores nacionalistas, sino de toda la sociedad mexicana. En otras palabras, de encontrar una verdad y forjar, en tanto, una historia común que representara a los mexicanos y que les abriera paso para establecer su lugar en el mundo ya por sí mismos y no bajo la sombra de su conquistador.

La interpretación del poema en relación con el existencialismo del francés Jean-Paul Sartre se presenta desde la primera estrofa, en la cual encontramos que la voz lírica establece una otredad por medio del sustantivo ‘virgen’ calificada —como podemos ver en la tabla del apartado 3.1.4— con el adjetivo ‘india’, destacándole de esta forma por ser un sujeto ajeno a ella —es decir, distinto a la voz lírica y, por tanto, a la autora misma—. Este Otro, como ya hemos establecido, se presenta a partir de la distinción que hace “el Uno” a través de su mirada quien, al hacerlo un objeto, afirma su existencia. Además, el uso repetitivo de adjetivos posesivos y calificativos a lo largo de la primera estrofa sirven para señalar las características con las que este Uno visualiza y le atribuye a ese Otro: “tu lecho *de tu*”, “tu *soñadora* mirada”, “tu clima *tropical*”, “tu central”, “tus cañales” y “tus playas”, por mencionar algunos.

Cabe mencionar que la otredad señalada hace referencia a un territorio nacional y no a un individuo, pues la intención poética —en apartados anteriores— se centra en escribir en torno a la

liberación de este territorio, el cual se encontraba aún bajo el yugo español. No obstante, la otredad se establece de esta forma como un lugar ajeno, pues es una patria distinta a la que pertenece la voz lírica; empero, la existencia de esa otra nación se solidifica porque dicha voz lírica nos presenta su existencia a través de su mirada y su perspectiva sobre esta nación: la existencia de “lo Otro” se afirma. Otro aspecto importante por destacar es que la otredad en esta estrofa se plantea por medio de un sustantivo femenino (la nación, la patria) y que se evidencia, además, en construcciones como el primer verso. Pese al uso de la prosopopeya, nos percatamos que se refiere a esta otredad, al sujeto al que va dirigido el poema: la patria cubana.

En la estrofa posterior, se caracteriza de nueva cuenta a la otredad por medio de elementos como el resalto al color de piel, alusiones al contexto de Cuba y la situación en la que se desenvuelve el territorio y su gente pese a la opresión española. Además, en esta parte de la composición el uso de adjetivos que califican al sustantivo permite entrever, nuevamente, la dinámica de poder tal como en el caso de ‘princesa’, el cual si bien es un título noble, éste no hace referencia al rango más alto de la nobleza. A su vez, los versos “de gala vestida/por la España señorial” permiten entrever que España no tiene un título noble, pero sí está adjetivada en cuanto a nación como un sustantivo masculino, el cual se encarga de vestir —o más bien, de disfrazar— y de subordinar a la nación ajena, a la otredad.

En la tercera estrofa, por su parte, se menciona a una ‘raza anterior’ que puede referir a naciones semejantes a la propia tierra cubana que se encontraban, de manera anterior, bajo el mismo yugo o poderío español —o bien, habitantes propiamente cubanos pertenecientes a ese mismo territorio oprimido—, el cual “se extinguió entre sus cadenas” lo cual implica que cedieron ante el poder ajeno o se unificaron como parte del territorio conquistador. Aunado a esto, la libertad —que es un tema fundamental abordado por Sartre en su teoría existencialista— se ve sesgada por

culpa de la dinámica de poder, en donde el Uno sólo reconoce otra existencia por medio de esa opresión. Por su lado, el verso “que de su nombre se ufana” establece la constitución de una identidad ya formada y que tiene, en tanto, repercusión contra su otredad.

El quinto verso de esta estrofa marca a la otredad, ya que establece la existencia de alguien ajeno a sí mismo y, por último, los versos “De una América española/Una España americana” presentan la idea de que, para que una nación exista, debe reconocerse como consecuencia la existencia de otra —u otras—, sin embargo, se relaciona con esa otra existencia porque para poder situar la dinámica del Uno y el Otro, debe mantener contacto con lo ajeno, de forma que se determinan a sí mismas y una tiene tanto de la otra, como la otra de la una. En otras palabras, quien se reconoce como lo Uno —en este caso, España— no puede abrazar completamente su identidad si no es gracias al reconocimiento de la otra, de lo que no es.

En la siguiente estrofa, la voz lírica nuevamente dota de características al sujeto —a través de adjetivos—, entre las que se destaca la atribución de una ‘superioridad’ a Cuba —lo cual puede verse en el primer verso— en el que establece al sustantivo como un ‘pueblo superior’ pese a que, dentro de la dinámica descrita en el texto lírico, esta nación es la subordinada, es “lo Otro” mientras que la nación subordinante (España) es lo ajeno a ese Otro y, por tanto, “lo Uno”. Empero, la voz lírica lo caracteriza como más allá de su propio conquistador. Asimismo, se menciona a estos ‘fuertes conquistadores’ y se presenta nuevamente la dinámica de poder entre opresor-oprimido, además de que el verso ‘someterte a su ley’ refuerza el tema referente a la limitación de la libertad entre un sujeto a otro, mientras que el verso ‘no destruyeron tu grey’ establece la persistencia en cuanto a la constitución de la identidad propia.

Por su parte, en la quinta estrofa se utiliza un adjetivo crucial ‘noble’, el cual puede entenderse como una descripción del sustantivo al que se le otorga un título, es decir, que pertenece

—como tal— a la nobleza, o bien, puede entenderse como un adjetivo que describe su carácter —que es de naturaleza noble, desinteresada—, una descripción que se retoma de la segunda estrofa —en la cual se presentaba el adjetivo ‘princesa’—. Más adelante, la voz lírica refiere de manera directa al sujeto del poema, señalándole que supo mantener la fe con la que nació, esto es, que dicha nación y su gente aún conservan elementos que les caracterizan y les hacen ser, propiamente, miembros de dicho territorio o establecerse de manera general como la nación cubana sin necesidad de verse corrompida por el influjo de la cultura española, del opresor.

Otra integración del concepto de la libertad y de la búsqueda de la identidad dentro de esta estrofa se da en los últimos cuatro versos, en donde Cuba se presenta como un sustantivo que si bien “puede verse cautivo” —en este caso, el sujeto en tanto sustantivo femenino: la nación— debido a que su libertad está siendo limitada, aun así —pese a la compleja relación entre subordinado-subordinante— no se constituye como un esclavo, pues no ha perdido completamente su libertad ni su identidad. Por esto, no es una nación ‘sierva’ ni ‘humillada’.

En la estrofa posterior, se menciona al yugo que se sostiene sobre el cuerpo de la nación subordinada (“el yugo se sostiene/sobre frentes cual la tuya”), donde este sustantivo se asume como lo Uno y se impone, por tanto, sobre naciones como Cuba. De esta forma, en los versos “antes de que el tiempo le excluya/La libertad le detiene” se explica que antes de que deje de ser quien es por culpa del paso del tiempo y se convierta, entonces, en la nación oprimida por alguna otra —alguna nación más fuerte que se asuma como lo Uno— la libertad le detiene porque ésta se ve limitada por los demás, quienes le determinan. Finalmente, los versos “Le rechazan sin cesar/Tu pasado, tu presente” señala la historia de la nación, su identidad y el ser que es la otredad, la cual rechaza el cambio o fusión de su identidad con la de otra y, de esta forma, no acepta la imposición de una cultura ajena sobre la propia.

Entre tanto, la siguiente estrofa podemos entenderla como un elemento que apela a la idea de mantener la esperanza de la lucha de independencia, de la búsqueda de su libertad. Además, hace alusión a héroes independentistas —quienes tenían un ideal de lucha y unificación como pueblo— que refuerza la idea de esta búsqueda de identidad y de lucha propia de independencia. Por otra parte, en la octava estrofa los primeros dos versos se entienden como un sentido de similitud: en el existencialismo que propone Sartre todos los sujetos somos, al final, lo mismo ya que buscamos definir nuestra propia identidad y alcanzar nuestra libertad para poder concebirnos a nosotros mismos y a quienes nos rodean. Así, las características ajenas pueden llegar a tornarse como propias cuando uno se impone sobre otro, es una consecuencia directa de la dinámica de opresor-oprimido, o bien, de subordinante-subordinado. Por su lado, el concepto de “cataclismo” señalado en el último verso de esta estrofa refiere a la guerra misma, a la lucha por la liberación del Otro sobre lo Uno.

Finalmente, en la última estrofa la “risueña esperanza” refiere al deseo de la liberación del oprimido y de lograr el objetivo último que es alcanzar su libertad, así como deslindarse del yugo de la nación ajena —quien le determinó en un inicio como inferior y, en consecuencia, como lo Otro—. Cabe señalar que, de nuevo, se adjetiva a Cuba como un sustantivo ‘audaz’, como una nación que pese a todo no se da por vencida en tanto su objetivo de encontrar su liberación y de conformar una identidad propia de igual forma que lo hicieron sus “pueblos hermanos”, es decir naciones que de igual forma se encontraban oprimidas por España: las naciones hispánicas.

De esta forma, el empleo del adjetivo ‘noble’ vuelve a presentarse y, como hemos señalado previamente, implica un título de la nobleza o el carácter propio con el que se describe a esta nación. En los últimos dos versos que conforman esta estrofa, por su parte, se menciona que los pueblos que sufrieron lo mismo que Cuba “estrechan su mano” porque, finalmente, ésta ha

alcanzado el ímpetu de lucha por la búsqueda de su libertad contra el sujeto opresor común y podrá liberarse de esa relación de poder, de esa dinámica de opresor-oprimido. Así, el porvenir constituye —por tanto— la búsqueda de la identidad propia como nación y como sujeto en el mundo, libre de las ataduras de otro que se interpuso como un todo, como lo Uno.

3.2.3. Reinterpretación del Poema Desde la Relación Hombres-Mujeres

La actualización, según Vivian Romeu es, como hemos establecido en el apartado 3.2., una recodificación o resignificación del texto lírico, es decir, una reinterpretación del significado inicial que se ha establecido del poema en relación con el contexto del receptor. De esta forma, la reinterpretación de “Á Cuba” se da mediante el existencialismo propuesto por Simone de Beauvoir enfocado en las relaciones entre hombres y mujeres y su incidencia dentro del marco social tanto del siglo en que el poema fue publicado como en el de la sociedad contemporánea o actual —esto es, el contexto del lector—. De esta forma, la actualización dada al objeto de estudio se explica de manera profusa en los párrafos desarrollados a continuación.

En primera instancia —y a propósito de la actualización—, consideramos importante retomar la información establecida en la tabla del apartado 3.1.4., ya que permite visualizar de forma más completa e íntegra cómo se componen las estrofas y los versos del poema, además de que es posible analizar la forma en que se configura —gracias a la adjetivación— a los sustantivos por medio de calificativos y posesivos, lo que resulta útil tanto para la interpretación como para la reinterpretación del texto lírico. Así, podemos señalar que en la primera estrofa el empleo del sustantivo ‘virgen’ se presenta como la personificación del sujeto-nación al que refiere el poema: Cuba, por medio de la prosopopeya. No obstante, el uso de este sustantivo se presenta como una suerte de prototipo de sujeto femenino que se esperaba encontrar en la sociedad de la época de Wright (siglo XIX) —y aún en la actualidad, en la sociedad contemporánea se espera un rasgo

distintivo de ‘pureza’ en los sujetos femeninos— que pueden situarse en la imagen de mujer ingenua, sumisa o pura (en todos los sentidos) y de allí el porqué del empleo de los términos ‘virgen’ y su derivación semántica de ‘virginal’ en cuanto a lo referente a ella.

Por otro lado, el adjetivo ‘india’ empleado para describir al sujeto femenino presenta una connotación de inferioridad de razas entre lo Uno —los españoles— y la otredad y señala, a su vez, una connotación de extrañeza, es decir, que se trata de un sujeto ajeno y que no tiene como consecuencia pertenencia a lo Uno. De igual forma, el segundo adjetivo que acompaña al sustantivo en el primer verso ‘reclinada’, presenta la idea de que ésta debe estar apoyada sobre algo, necesita un soporte para mantenerse, lo que podemos reinterpretar como el hecho de que, sin un apoyo más allá de sí misma, el sujeto femenino aquí planteado es incapaz de consolidar la búsqueda de su libertad ni de conformar su propia identidad por lo que, en consecuencia, se ‘reclina’ en favor del otro sujeto, aquel que dentro de la dinámica de poder se asume como lo Uno: los hombres.

Además, la construcción sintáctica ‘de contornos virginales’ refuerza nuevamente la idea de la configuración del sustantivo femenino como una virgen, en otras palabras, como una entidad pura y libre de pecado, por señalarlo de alguna forma. Aunado a esto, la categorización del lecho como ‘de tul’ implica que las pertenencias del sujeto femenino corresponden a algo hecho de manera delicada —o bien, que se conforma por elementos sutiles, lo cual se refleja también en el séptimo verso con el sustantivo ‘cendal’, el cual pertenece al sujeto femenino— y que van de la mano con lo que implica el uso del adjetivo ‘soñadora’, pues refiere a esta aspiración de alcanzar algo que probablemente no sea posible en el contexto real del sujeto principal y, por ende, busca algo en el “cielo azul” —tercer verso—, en las alturas.

De igual forma, en la segunda estrofa se califica al sustantivo ‘perla’ —empleado para referir al sustantivo femenino, es decir, Cuba— con el adjetivo ‘morena’ que implica una distinción racial entre lo blanco, lo español, lo que es parte de las características del Uno y lo que no, además de que se presenta por medio de una antítesis—como hemos visto en el apartado de las figuras retóricas identificadas en el poema— un choque semántico entre el color de una perla (blanco) y el adjetivo calificativo que la describe en este verso lo que, de alguna manera, establece una diferencia marcada entre estratos sociales que van no sólo en el aspecto racial, sino también en el aspecto socioeconómico. Asimismo, la construcción de los dos primeros versos “Morena perla nacida/Entre corales y juncias” presenta la idea de que la perla, pese a ser una piedra preciosa, codiciada y valiosa, es pequeña y frágil: es sólo un objeto deseado. Por su parte, el nacimiento de dicho objeto se ve explicado como un contexto en el que el sujeto femenino está rodeado de elementos agradables, no obstante, éstos tienden a ser peligrosos por los riesgos que representan: las juncias y los corales, pese a que son gratos a la vista como elementos decorativos, tienen bordes ásperos que cortan y, por lo tanto, dañan.

Otra característica que podemos destacar en relación con la teoría existencialista propuesta por Simone de Beauvoir es el carácter histórico de la mujer y cómo éste incide negativamente en sus aspiraciones sociales y personales. En el poema, los versos “Princesa que no renuncias/El origen de tu vida” implican que el sujeto femenino se establece como alguien que tiene una posición dentro de la burguesía, no obstante, puede acuñarse como un calificativo de cercanía entre un sujeto y otro que implica sí, una posición social reconocible, pero no el rango de mayor grado. Beauvoir establece en *El segundo sexo* que “la burguesía se aferra a la vieja moral, a la garantía de la propiedad privada” y, por tanto, “reclama a la mujer tanto más ásperamente cuanto su emancipación se vuelve una verdadera amenaza” (Beauvoir 25) es decir, que el título dado al sujeto

femenino dentro del poema implica la ocupación de un lugar que no puede dejar —pues es su “obligación” cumplir con lo que se le ha delegado— y que está por debajo de alguien superior quien determina su libertad y sus acciones.

De esta forma, la aseveración presentada en el verso “no renuncias al origen de tu vida” establece que el sujeto femenino —pese a ser reducida a una situación de inferioridad—, no disputa su identidad ni como mujer ni como individuo, pues ésta la ha forjado parcialmente pese a dicha subordinación. En ese aspecto, podemos observar entonces lo que Beauvoir denominó como “el eterno femenino”, esto es: el sujeto que siempre se ha visto relegado a un segundo lugar. Así mismo, configurar al sujeto opresor como “España señorial” nos permite identificar las características con las que la voz lírica percibe a aquel que se asume como “lo Uno”, pues el adjetivo que califica al sujeto es relativo al sustantivo ‘señor’ —un sujeto propiamente masculino— y que puede interpretarse también bajo el concepto del feudalismo en el que a los señores feudales les pertenecían territorios y, a su vez, tenían permitido poseer a otros individuos como esclavos para trabajar dichas tierras, estableciendo con ello —en el objeto de análisis— una dinámica de poder en el que se desarrollan los papeles de opresor-oprimido, o bien, de amo-esclavo.

No obstante, ¿por qué las mujeres se mantienen bajo el margen establecido por los hombres, quienes se asimilan como lo Uno? Para responder a esta cuestión, es necesario retomar lo que plantea De Beauvoir y es que, dentro del texto lírico, se establece —como hemos apuntado previamente— la dinámica de poder entre un sujeto a otro debido a su percepción sobre éste, es decir, por culpa de su mirada —lo que explicaba Jean-Paul Sartre en *El Existencialismo*—, pues es a través de la percepción ajena que se configura al sujeto oprimido, quien es visualizado como menos, como lo extraño y, por tanto, queda subordinado a quien se asume como sujeto —pasando

a ser el oprimido únicamente un objeto— y ocupando un lugar inferior en la sociedad. La autora explica que “el vínculo que la une (hablando de las mujeres) a sus opresores no es comparable a ningún otro” porque “ha sido en el seno de un *mitsein* original donde su oposición se ha dibujado y ella no lo ha roto” (Beauvoir 22).

Este *mitsein* que señala de Beauvoir lo retoma del filósofo alemán Martin Heidegger, concepto que establece la configuración del ser con los otros, es decir, una forma de convivencia en la que el individuo se determina en relación con el Otro. En conjunto, la humanidad —según la autora— establece sus relaciones por medio de sistemas de oposición, ya que los grupos humanos comienzan a entender el mundo por medio de categorías duales, no obstante, si bien lo Uno se opone a lo Otro, ningún colectivo dentro del marco social se define a sí mismo como lo Uno sin dejar como resultado inmediato al Otro frente a sí. De esta forma, la vida social no puede considerarse un *mitsein* solidario, igualitario ni mucho menos pacífico, pues se desarrolla en un espacio de búsqueda, de liberación y de lucha.

Lo señalado de manera anterior, dentro del texto lírico, incide debido a la relación planteada entre ambos sujetos —Cuba y España— y la manera en la que ambos se configuran según la personificación dada por la autora, un sustantivo es femenino y alude al conjunto de mujeres, mientras que el otro es masculino y acude, por tanto, a los hombres. Así, la teoría existencialista de Beauvoir tiene pertenencia en el análisis porque nos dice que la reciprocidad del ser no se ha dado entre los dos sexos ni de forma histórica ni de forma social, pues uno de ellos se ha afirmado como lo esencial y ha relegado al otro a la alteridad, a ser secundario: a ser objeto. Todo esto, visible en el poema de Wright.

La condena de la mujer a la inmanencia, o bien, de Cuba sólo sucede como factor consecuente de que el hombre se haya colocado en la trascendencia dado que “la humanidad es

macho y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera un ser autónomo” (Beauvoir 18), lo que nuevamente rescata el tópico de la libertad y la opresión, así como la dinámica de poder de uno sobre otro. En otras palabras, la mujer no es otra *cosa* que lo que el hombre decida que sea. Como ejemplo, podemos situar esta problemática en los primeros seis versos de la tercera estrofa, donde se implica que la raza anterior —de Cuba— se extinguió entre sus cadenas —las de sus opresores, los Españoles— y en la sangre de sus venas renace otra raza posterior, es decir, un nuevo conjunto de mujeres que se ven situadas en el mismo contexto que el de años atrás. Así, pese al cambio de situaciones, de discursos y de formas de relacionarse, en el conjunto social humano las mujeres siempre se han visto relegadas a dicha alteridad: “por mucho que remontemos el curso de la historia, siempre las veremos subordinadas al hombre” (Beauvoir 21).

Volviendo a la relación de amo-esclavo planteada en la segunda estrofa, la autora de *El segundo sexo* explica que esta dinámica es un ejemplo para visualizar la manera en que se plantea la otredad en los conjuntos humanos, pues en dicha relación “el amo no se plantea la necesidad que tiene del otro, sólo detenta el poder de satisfacer esa necesidad y no lo mediatiza” (Beauvoir 22). Empero, al igual que el esclavo con el amo, o que el oprimido con el opresor, la mujer no puede negarse a ser lo Otro porque tal negación podría significar rehusarse a “la complicidad con el hombre” y sería, para ellas, “renunciar a todas las ventajas que pueda procurarles la alianza con la autodenominada casta superior” (Beauvoir 23). Por esta razón, resulta muy complejo liberarse de dicha opresión para todos los sujetos presentados en los ejemplos dados, tanto desde una interpretación del poema en el concepto nacionalista donde una nación busca su libertad de la opresión de otra nación que es superior a ella porque está más desarrollada y tiene más poder tanto

bélico como económico, y una reinterpretación poética en la que el sujeto femenino busca —de igual forma— liberarse de su alteridad conformada como lo Uno.

El concepto de la búsqueda de la libertad, tema fundamental en el poema, se presenta a lo largo de todo el texto y en esta reinterpretación podemos ubicarlo en relación con la cuestión que planteamos en este mismo apartado sobre porqué las mujeres no se liberan de la opresión masculina. En primer lugar, la situación de vasallaje (amo-esclavo) se prolonga durante mucho tiempo, lo que determina de alguna forma que las mujeres no constituyan una historia común y que carezcan de una identidad no sólo individual, sino como colectivo. Por ejemplo, en el siglo XIX se veían de forma constante vinculadas al hogar y, por tanto, se mantenían aisladas de otros círculos importantes de la sociedad, los cuales eran dirigidos por los propios hombres. De esta forma, se configura también el porqué del vínculo de las mujeres con sus opresores, el cual —nos dice Beauvoir—, es distinto al de otros tipos de opresión debido a que la mujer vive en una extraña simbiosis con su opresor.

Lo anterior quiere decir que el sujeto femenino tiene dificultades para romper los vínculos con el sujeto masculino porque, desde un inicio, le fueron impuestos como consecuencia directa de la pretensión del individuo masculino de afirmarse —como tal— como *sujeto*, cercenando la trascendencia del otro, por lo que la mujer se conforma sólo con una “existencia auténticamente asumida” y, por ende, “la mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de los medios concretos para ello y porque experimenta el lazo necesario que la une al hombre sin plantearse reciprocidad alguna” (Beauvoir 23). De esta forma, se implica que la relación de subordinación tiene ciertas ventajas que la mujer perdería si se libera de su opresión porque esta liberación tiende a presentar los problemas existenciales de la conformación de la identidad. En otras palabras, ser

libre implica —como ya lo dijo Sartre— hacerse responsable de uno mismo completamente, pues se condena a ello.

Además, los últimos versos —que hablan sobre la apariencia del sujeto femenino— establecen la imagen de que, pese a que Cuba personificada como mujer se encuentre sometida por el hombre, mantiene apegadas sus raíces indígenas, las cuales forman parte de su identidad. Por ejemplo, “el penacho”, “las sandalias” y “el huepil” son objetos que construyen parte del imaginario indigenista, en el que el Otro abraza las características que lo distinguen o lo hacen ajeno al Uno aun cuando éstas sean características no deseadas para el opresor, quien trata de ocultarlas —tal como se establece del quinto al octavo verso—.

Por otro lado, la dinámica entre ambos sujetos se ve reducida entonces a lo que se expresa en los últimos dos versos de la tercera estrofa: “De una América española/Una España americana”, que es una caracterización de la conjunción de ambos sujetos, es decir, la forma en que éstos se determinan entre sí ya que, tal como señala Beauvoir, “son necesarios el uno para el otro”, pese a que uno de los dos sea establecido fundamentalmente como “lo Otro” en el corazón de una totalidad (Beauvoir 22). De igual forma, en la cuarta estrofa el tema de la libertad se desarrolla en torno a la opresión ejercida por el sujeto masculino, donde “Tus fuertes conquistadores/Al someterte á su ley/No destruyeron tu grey” ejemplifican lo que Beauvoir desarrolla en su obra, en la cual señala que el sujeto opresor “no alcanza su libertad sino por medio de su perpetuo avance hacia otras libertades” (Beauvoir 31), es decir, que el opresor no se asume ni se siente libre si no es ejerciendo un sentido de opresión sobre los otros, para que de esa forma tenga el control dentro de su relación con ellos. Así, lo que explica Simone de Beauvoir es que el opresor no alcanza su libertad sino es por medio de la sumisión de otros sujetos ante él y, para ello, hace uso de su poder —el cual se ve derivado gracias a factores como el sexo (en este caso, masculino), la extensión

territorial (desde la perspectiva del nacionalismo) o por su adquisición económica e, incluso, por su aceptación en los medios y entornos sociales—.

Cabe mencionar que, en la siguiente estrofa, los últimos tres versos “Que puedes verte cautiva; /Pero ... esclava fugitiva, /Sierva humillada, ¡jamás!” rescata el mismo tópico que los anteriores, donde el opresor busca su trascendencia a través de la inmanencia de a quien somete y, por tanto, “hay degradación de la existencia *en sí*, de la libertad en facticidad” —a la facticidad Jean-Paul Sartre la establece en *El ser y la nada* como algo que no se elige, esto es, que la existencia en sí misma y la situación particular en la que existimos tampoco podemos elegirla y, como resultado, ni la libertad puede elegirse porque ésta forma parte de lo que él denomina como “lo fáctico”: la facticidad es por tanto la contracara de la libertad—, lo que lleva eventualmente a una falta moral que “toma la figura de una frustración y de una opresión” (Beauvoir 31).

En ese sentido, la existencia del sujeto —sea opresor u oprimido, hombre o mujer— experimenta la necesidad primera de la existencia: la trascendencia, lo que se refleja en los versos “Pueblos cual tú, superiores/Nunca pueden olvidar/Ni el cariño de su hogar/Ni la fe de sus mayores”, así como en “¡Noble Cuba! tú supiste/Guardar intacto en tu seno/El lampo dulce y sereno/De la fe con que naciste/Al olvido no cediste”, pues se muestra el arraigo que experimenta el sujeto respecto a la permanencia de su existencia propiamente. No obstante, la trascendencia de un sujeto requiere de la inmanencia del otro y, en el caso de ambos sujetos en el texto lírico, la existencia de la mujer “se descubre y se elige en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo Otro” (Beauvoir 31) pues, como hemos explicado anteriormente, las condiciones del contexto individual en el que se nace son parte de la facticidad y, por tanto, limitan y determinan su libertad.

Aunado a esto, la constitución de la trascendencia se presenta entonces cuando al imponer su poder, uno de los sujetos pretende fijar al otro como objeto y consagrarlo a la inmanencia “ya que su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana” (Beauvoir 31), tal como se ejemplifica en los versos “Mal el yugo se sostiene/Sobre frentes cual la tuya/Antes que el tiempo le excluya/La libertad le detiene” de la sexta estrofa, donde se plantea la idea de que el sujeto opresor —pese a las dificultades que conlleve el asumirse como lo fundamental— se mantiene en su objetivo de constituirse como lo Uno en su relación con el Otro, lo que conlleva nuevamente a situar la libertad ajena a una condena, pues debe limitarse para que así este Uno alcance su trascendencia.

Lo anterior nos conduce a la cuestión inicial, ya que en el ámbito social, la existencia del sujeto femenino se ve limitada como consecuencia directa de la necesidad del sujeto masculino de ejercer su poder y establecerse como lo Uno dentro de la humanidad. De esta forma, “el drama de la mujer consiste en ese conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que se plantee siempre como lo esencial y las exigencias de una situación que la constituyen como lo inesencial” (Beauvoir 31) que es, de forma general, el tema que se desarrolla a lo largo de todo el poema. Así, tanto la dinámica de poder establecida de un sujeto a otro, la configuración de la otredad en el marco social y la necesidad de uno de estos sujetos de alcanzar la trascendencia existencial aun cuando eso implique limitar la libertad ajena, se ven desarrollados en el texto y se presentan de manera más directa gracias a la reinterpretación explicada en este apartado, a través de las ideas de Simone de Beauvoir.

Por supuesto, también se ve reflejado el dinamismo sujeto-objeto que explica Jean-Paul Sartre en su teoría, debido a que —de manera inicial— el hecho de que un sujeto busque imponerse sobre el otro y tienda a configurar la existencia ajena como su alteridad, lo convierte a él

propiamente en un sujeto, mientras que a ese otro únicamente lo establecería como el objeto de su configuración —o bien, de su mirada, en palabras de Sartre—. A saber, el Otro no es más que un objeto para el Uno y, por tanto, en el poema se presenta tal cual como un objeto deseado —como se plantea en los primeros versos, cuando a Cuba se le personifica como el sustantivo ‘perla’, por ejemplo—. Al respecto, podemos ver también que, en ambos casos —tanto en la interpretación como en la reinterpretación del texto poético— el sujeto femenino se ve situado en la constante búsqueda de su independencia dentro de un contexto en el que, paradójicamente, depende del sujeto masculino porque esta dependencia le ha sido impuesta al limitarse, en un principio, su libertad.

A su vez, en el resto del poema se presentan de nuevo estos conceptos que se han abordado en las estrofas anteriores, resaltando particularmente lo que la autora explica respecto al sujeto femenino, es decir, a cómo se ha visto configurado a las necesidades del sujeto masculino no sólo por el aspecto biológico, sino también por ámbitos económicos, sociales y, por supuesto, históricos. Cabe mencionar que en el cierre del texto poético podemos visualizar aquello que Beauvoir explica como el objetivo principal del sujeto femenino: su liberación y la construcción de su identidad —y, como consecuencia, de su individualidad al alejarse del yugo del sujeto masculino y del poder que se ejerce sobre su existencia—, por ejemplo en los versos “Y en tanto llega la hora/De tu risueña esperanza”, o bien, en “Estos pueblos tus hermanos/Estrechan tus nobles manos, /¡Alientan tu porvenir!”.

De manera general, en la reinterpretación podemos dar cuenta de la configuración de los sustantivos a los que apela el poema, en primer lugar con la personificación de Cuba como un sujeto femenino, mientras que España se ve configurada —la nación— como un sujeto masculino, quienes ocupan los papeles de oprimido y opresor, respectivamente. De esta forma, es seguro decir

que la voz lírica establece al sujeto al que apela —en otras palabras, a Cuba— como una mujer que se ve sometida ante el yugo y constitución de su otredad como lo Uno, es decir, a España como sujeto masculino: los hombres.

Esto permite entrever, a su vez, que el poema puede entenderse dentro de las relaciones sociales entre ambas partes en un aspecto pragmático: las mujeres que vivían tanto del contexto de Wright de Kleinmans —siglo XIX— como las mujeres pertenecientes al contexto del lector —esto es, una sociedad más actual al de la autora— se ven sometidas a una dinámica de poder en la que los hombres tienen el control de decidir cómo se configuran los roles de género y, como consecuencia, a qué deben dedicarse cada uno de ellos, subyugando a la mujer y limitando su libertad en tanto sus posibilidades dentro de los aspectos social, económico, histórico y sexual, pues tal como señala Beauvoir “la acción de las mujeres no ha sido jamás sino una agitación simbólica y no han obtenido más que lo que los hombres han tenido, a bien, otorgarles; no han tomado nada: simplemente han recibido” (Beauvoir 21).

De esta forma, podemos concluir que a lo largo de este apartado pueden apreciarse enteramente las ideas que propone Beauvoir respecto a cómo se construye una alteridad desde la perspectiva del hombre, quien para llegar a establecer dicha dicotomía emplea la opresión y lo hace a través del establecimiento de una relación de poder en el que los implicados no son sólo opresor-oprimido, sino que se constituyen como sujeto-objeto, pues la alteridad —lo Otro— no es más que lo que él permita que sea y se construya con aquello que le da y le consienta abrazar como ‘algo propio’ en tanto a la configuración de su identidad. Tal como señala la autora en *El segundo sexo* “los hombres siempre han ejercido todos los poderes concretos [...] han juzgado útilmente mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus códigos se han establecido contra ella y de ese modo la mujer se ha constituido concretamente como lo Otro” (Beauvoir 139), derivando en

el hecho de que, el sujeto masculino al buscar afirmarse, limita a lo Otro porque de no hacerlo sería imposible para él alcanzar esa realidad en la que él no es la alteridad, sino lo esencial.

3.3. El Poema Como Alegoría

A lo largo del discurso poético de “Á Cuba” podemos ver, como se ha señalado en diversos apartados que conforman este trabajo, que la autora establece temas que se abordan y explican más tarde y de manera más profusa en la teoría existencialista que establece como tal Jean-Paul Sartre en Francia durante el siglo XX y a quien le siguieron diversos filósofos bajo el mismo arquetipo ideológico tales como Jaspers, Marcel, Camus y De Beauvoir. De esta forma, señalamos que el poema se trata de una alegoría a los temas de la libertad y la otredad porque a través del uso de figuras retóricas, se abordan estos elementos bajo diversas imágenes simbólicas que permiten la interpretación del texto y, por su puesto, su reinterpretación bajo el marco del existencialismo.

No obstante, para esto debemos tener en cuenta que la alegoría —según Beristain en su *Diccionario de retórica y poética*— es una “metáfora continuada” debido a que se constituye, a menudo, propiamente de metáforas y comparaciones, aunque se trata en general de un “conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”, lo que a su vez permite que haya un “sentido literal que da paso a otro sentido más profundo, que es el alegórico” (Beristain 35). En otras palabras, lo que nos dice Beristain es que una alegoría es una figura retórica que permite la interpretación de símbolos literarios dentro del texto que, a su vez, dan paso a la reinterpretación del significado de esos mismo símbolos, lo que le otorga al texto un significado más profuso el cual es el centro de la alegoría. En este caso, con “Á Cuba” la alegoría se ciñe a los temas de la libertad y la otredad desde el punto de vista nacionalista —en el que una nación busca su identidad tras ser subyugada por otra— y desde la perspectiva existencialista —tanto con Sartre y Beauvoir en relación con la

constitución del ser y su necesidad de señalarse como un individuo propio, no de estar subyugado bajo un Uno que lo caracteriza como su alteridad—.

La alegoría podemos analizarla desde los primeros versos del texto lírico, donde la configuración del sujeto al que se le ha limitado su libertad se presenta como alguien que fija su mirada al cielo, buscando algo. Además, en versos como “Que si tu raza anterior/Se extinguió entre sus cadenas” se configura de forma simbólica el tema de la opresión, en la que uno limita la libertad del otro. En este aspecto, se relaciona también el tema de la otredad —que ya hemos explicado— pues se establecen los papeles del opresor y el oprimido, del Uno y de lo Otro. Así, el discurso del poema muestra elementos simbólicos que permiten la interpretación del texto en base al contexto de la autora y, al mismo tiempo, dan cabida a la reinterpretación del mismo texto desde una situación más familiar, como lo sería el contexto del receptor.

3.3.1. El Temprano Pensamiento Filosófico de Wright de Kleinhans

Hablar de un pensamiento filosófico en la obra de Wright es hablar sobre las cavilaciones que tuvo la autora en torno a su contexto sociocultural y sobre temas referentes a hechos históricos no sólo de su país, sino de otras patrias hispanoamericanas, de las guerras, de la búsqueda de la identidad individual y, por supuesto, de definir qué es la libertad, cómo alcanzarla y cómo redefinir el papel de la mujer en la sociedad y en el mundo como individuo propio y no subordinado a otro, además de abogar por una educación más formal y completa para sus congéneres. Todas estas ideas fueron forjando el cúmulo ideológico de la guerrerense, el cual se vio plasmado a lo largo de ensayos en torno al papel de la mujer, artículos sobre la historia de México y escritos sobre la existencia de Dios y sobre cómo podíamos tratar de dilucidar dicha existencia de carácter superior al ser humano, así como de ampliar la investigación sobre la manera en la que la filosofía y la religión se determinan de manera mutua.

Lourdes Alvarado recupera las palabras de Laureana Wright sobre la filosofía en *Educación y Superación Femenina*, quien dice “¿La filosofía de qué trata? De lo mismo, exactamente de lo mismo que la religión, de Dios, del universo, del alma, de la inmortalidad, etc.” (Alvarado 111), lo que nos deja percibir y entender la manera en que veía a la filosofía y a la religión, pues para ella la existencia de la humanidad se veía limitada por esta figura superior a la cual trató de desentrañar en sus estudios y por los cuales fue muy criticada por la sociedad de su época —sociedad conservadora y, por supuesto, muy religiosa—.

Sin embargo, Wright de Kleinhans no se conformó sólo con cuestionar la figura de Dios, sino que también lo hizo con la figura del hombre, pues le parecía poco equitativa la manera en la que las oportunidades y labores dentro de los diversos ámbitos —político, cultural y artístico, por mencionar algunos— favorecían a los hombres y limitaban por mucho el conocimiento y la libertad de las mujeres, ya que les era imposible desarrollarse de la misma forma o al mismo nivel que los del género opuesto debido a las pocas disponibilidades que tenían —las mujeres— para desarrollarse en los distintos medios y sectores de la población.

Entonces, podemos decir que un temprano pensamiento filosófico comenzaba a desarrollarse en la autora, pues las ideas que proponía o los elementos contextuales que criticaba fueron, posteriormente, los problemas que buscó resolver el existencialismo francés. Por ejemplo, el concepto de la libertad es un debate fundamental en el existencialismo de Sartre y en el de Beauvoir: por un lado, Sartre establece la libertad como aquello a lo que el hombre aspira dentro de su existencia pero que, para alcanzarla, debe aceptar el peso de su identidad y las consecuencias de sus acciones —y, por tanto, hacerse responsable de su propia existencia—, mientras que —por el otro lado— para Beauvoir la libertad es eso que se ve limitado cuando se establece una alteridad,

es decir, cuando hay un Uno y un Otro, ya que el primero subordina al segundo y limita algo tan necesario como la libertad de decidir, actuar y ser.

Para Wright de Kleinhans, la limitación de la libertad y la búsqueda de la identidad eran temas que se encontraban muy presentes en su contexto y, por consiguiente, fueron temas sobre los que caviló, investigó, escribió y debatió pese a las limitaciones del México porfirista. La existencia de una alteridad se veía reflejada no sólo en su propio país ni en el de otras naciones hispanoamericanas, sino que también se estableció en los roles de género y en los papeles que debían cumplir los hombres y las mujeres en la sociedad en la que ella se encontraba. Por tanto, el existencialismo de Wright se fundamenta precisamente en estos tópicos: el ser, la alteridad —u otredad— y la libertad, así como el cuestionamiento de Dios —tal y como lo hicieron los “existencialistas religiosos” que distinguió Sartre en *El existencialismo es un humanismo*—.

La autora de “Á Cuba” señala que “si la religión enseña al hombre a creer, la filosofía lo enseña a pensar y también necesita pensar la mujer pues a cada paso la vida la pone en el caso de elegir entre el bien y el mal y, por lo tanto, entre lo verdadero y lo falso” (Alvarado 111), en otras palabras, Wright creía que debía instruírsele a la mujer en las áreas del conocimiento dominadas únicamente por los hombres, pues lo que decían las mujeres era muy poco probable de ser considerado como algo valioso o revelador, o siquiera de ser tomado en cuenta. Para ella, la filosofía era una herramienta primordial para distinguir entre las acciones individuales y dotarlas de un valor moral, así como para decidir lo conveniente y determinar la verdad —de forma que pelear por conocer la verdad y tener el conocimiento que los otros poseían era también una forma de liberación del desconocimiento y del poder que la ignorancia dotaba a los hombres sobre las mujeres—.

Así, el pensamiento filosófico de Laureana Wright se vio forjado, en gran parte, debido al contexto histórico y social en el que vivió donde “la mujer sabia o erudita” era sinónimo de risa porque no era tomada en serio y, como señala Laureana, “admira la lógica de la humanidad, quiere que la mujer instruya a su hijo y la priva de instruirse ella misma. ¿Tendrá pues que enseñar lo que no sabe?” (Alvarado 111). La autora critica la sociedad de su época y los papeles que debía cumplir cada individuo dependiendo de su género, pues se le pedía a la mujer “tener mejores hijos para que fueran mejores ciudadanos” así como instruirlos para que —en la edad adulta— ocuparan cargos importantes y respetables, pero cómo podían llegar a conseguirlo si, en primer lugar, ellas no tenían permitido acercarse a la educación ni a puestos importantes.

Por lo anterior, dentro de su obra la autora va recuperando estas discusiones sociales y trata de buscar una solución a las problemáticas de sus contemporáneas, iniciando las publicaciones de su periódico *Violetas del Anáhuac* —para que las mujeres pudieran expresarse y compartir sus obras— y haciendo investigaciones y publicando ensayos en torno a la necesidad de mejorar la educación para niñas y mujeres. No obstante, la importancia de la obra de Wright tiene su cumbre en las dilucidaciones que hace en torno a la búsqueda de pertenencia del ser humano en un territorio que denomina propio, en la búsqueda de su identidad individual, de su papel en la sociedad y, por supuesto, del alcance de su libertad.

En suma, podemos decir que Laureana Wright desarrolló un temprano pensamiento filosófico existencialista porque cuestionó los parámetros de la sociedad de su época, analizando el papel de la mujer en los medios sociales, artísticos y culturales al desafiar las convicciones a las que se les limitaron a ella y al resto de mujeres, así como de plantear la necesidad de lucha de las naciones sobre sus opresores para alcanzar su libertad y no conformarse únicamente con ser la alteridad de ese individuo que le subyuga.

El pensamiento e ideología filosófica de Laureana Wright —al que denominamos de corte “existencialista temprano”, por no haberse consolidado esta teoría completamente sino hasta tiempo después— se debe precisamente porque la autora cuestiona su libertad como ser dentro del mundo y también se plantea el porqué de la subordinación de un Uno y de un Otro dentro de la dinámica entre hombres y mujeres, así como de los roles de género establecidos para ellas como, por ejemplo, las labores del hogar y la crianza de los hijos, mientras que a los hombres —por su parte— no se les confinaba a un único lugar. De esta forma, podemos señalar que el pensamiento filosófico de Wright se puede ver a lo largo de toda su obra, desde sus estudios históricos —en donde pone a discusión el porqué del poder de una nación sobre la otra y la necesidad de lucha y cambio que derivan de las independencias de las naciones suprimidas— hasta su poesía, en donde estos mismos temas de discusión como alcanzar la libertad, la constitución del ser y la identidad se encuentran presentes.

3.4. Conclusiones Generales

Finalmente, en este último apartado de la investigación presentamos nuestros comentarios finales en torno al objeto de estudio, a la teoría y a la metodología empleada, así como de la obra general de la autora y de su contexto. Como hemos visto a lo largo de todo este trabajo, señalamos que el poema “Á Cuba” —que constituye nuestro objeto de estudio— aborda temas y conceptos propios de la teoría existencialista, la cual se consolidaría mucho tiempo después del periodo en el que vivió Laureana Wright de Kleinhans. Aunado a esto, determinamos también que la autora presenta un discurso poético que puede ser interpretado desde su contexto sociohistórico y cultural, así como desde su marcado nacionalismo —en el marco de la naciente búsqueda para consolidar una literatura nacional mexicana— y que puede ser reinterpretado, a su vez, desde una perspectiva más contemporánea, pues se realiza desde el contexto del lector-receptor y, como tal, desde una

nueva perspectiva surgida a partir de la primera interpretación: la otredad, la dinámica de poder entre un Uno sobre un Otro y la búsqueda de la identidad y la libertad —todo esto, desde el papel de la mujer y del hombre y ya no desde el conflicto de algunas naciones hispanoamericanas y España, como en el primer caso—.

Además, hemos determinado también elementos fundamentales para entender el poema, como —por ejemplo— su estructura formal, la intención lírica, el discurso del texto y el uso de diversas figuras retóricas para explicar un significado más completo de los temas que en él se abordan. Respecto a esto, es necesario recordar que —durante el siglo XIX— México se vio envuelto por la búsqueda de una literatura que le fuera propia a sus ciudadanos, es decir, que fuera propiamente mexicana y en la cual los mexicanos se identificaran y la sintieran representativa de su cultura y de su identidad. No obstante, a partir de esto surgió la necesidad colectiva de determinar qué eran los mexicanos y, por tanto, de consolidar su identidad como individuos en un aspecto social, pero también individual.

A propósito de esta búsqueda de identidad, es importante recuperar lo que se explicó en el Capítulo I sobre los factores sociales —pues éstos fueron elementos fundamentales en la configuración del arte durante ese periodo— ya que el medio artístico se vio influenciado por las diversas luchas sociales que tenían como propósito alcanzar su liberación de un medio o grupo social que los subyugaba y los convertía en su alteridad. Entre estos grupos se encontraban, por ejemplo, trabajadores de fábricas, mineros, mujeres y minorías indígenas y, de esta forma, Wright de Kleinhans visualiza estas necesidades sociales que se dan entre diversos grupos de hombres y mujeres y entre clases sociales del país.

Entonces, es también relevante destacar que durante el siglo XIX la literatura romántica se encontraba en auge y esta corriente podemos verla en la obra de la guerrerense, ya que si bien

recupera temas nacionalistas caracterizándolos de un ímpetu propiamente romántico por el excesivo respeto y elementos morales que le otorga a su patria y a otras naciones hispanoamericanas, Wright supo implementar y abordar la perspectiva social de hombres y mujeres y destacar la importancia de los sentimientos en torno a la paz y la libertad por medio de dinámicas de alteridad, para lo cual —sin embargo— no utilizó su propia patria, sino que —más bien— lo hizo con una ajena: Cuba.

En ese sentido, el Romanticismo —tal como explicamos en el Capítulo I— se ve caracterizado, de manera parcial, por la necesidad de abordar el conflicto que tiene el ser humano respecto a su libertad, a su pasión sobre las cosas y a su necesidad emocional con relación a la sociedad que le constriñe a él y los demás ciudadanos. Así, a partir de la perspectiva romántica de ese periodo, la creación poética se ve influenciada por estos temas y, por supuesto, por el naciente nacionalismo en el país. Por otro lado, la relación entre la intención poética de la autora, su contexto y las diversas luchas que conforman los grupos minoritarios en torno a la búsqueda de su liberación y de su aceptación en la sociedad —como las mujeres escritoras, por ejemplo, que fueron uno de los motivos principales por los que Wright inició su periódico “Violetas del Anáhuac”, así como su intención de dar a conocer el nombre de sus congéneres—, la necesidad de cambio en la educación de las mujeres, las luchas de independencia hispanoamericanas, la misma independencia de su país y los problemas posteriores que dicha lucha conllevó, aunado a la necesidad de concebirse como individuos ya no oprimidos por los españoles, sino ahora como seres ‘libres’ derivó en el proceso de constituir la literatura y los discursos que se necesitaban.

En suma, todo lo anterior y el determinar qué era lo que podía considerarse como ‘propio’ para el país, configurar las tradiciones, costumbres y características que identificaran a los mexicanos del resto del mundo como una nación nueva pero ya establecida, además de configurar

cómo debían presentarse y visualizarse los individuos pertenecientes a ese territorio —quienes lucharon por su libertad y la identidad que les fue arrebatada tiempo atrás— en cuestiones ideológicas y culturales, así como filosóficas, se ven plasmadas en “Á Cuba” y eso hemos podido explicarlo en cada uno de los apartados que constituyen este trabajo.

En otras palabras, podemos decir que el objetivo principal de esta tesis —realizar un análisis poético de la obra “Á Cuba” de Laureana Wright desde la teoría existencialista— se establece y fundamenta de manera adecuada y precisa con los postulados teóricos de los franceses Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, sin dejar de lado a otros filósofos importantes que forman parte del grupo de los existencialistas. El uso del existencialismo para la interpretación y reinterpretación del poema fue relevante para explicar los conceptos varios que se abordan en el discurso lírico debido a que la teoría se encarga de explicar esos mismos conceptos desde una perspectiva filosófica y no únicamente poética o social.

En conclusión, abordar el poema “Á Cuba” de Laureana Wright de Kleinhans por medio de la metodología propuesta por Vivian Romeu y a través de los discursos filosóficos de los autores ya mencionados, podemos decir —en última instancia— que la obra de Laureana aborda temas muy importantes que van de la lucha de liberación desde una perspectiva nacionalista hasta una perspectiva social, la búsqueda de una identidad individual y social para determinar qué somos y porqué lo somos, así como de entender los contextos ajenos pero similares a los suyos y establecer la importancia que trae consigo la libertad gracias al uso estratégico del ‘yo poético’ para configurar al sujeto femenino dentro de un poema nacionalista que aborda, precisamente, estos temas permite entrever la ideología del país durante ese periodo, así como las condiciones de vida dentro del medio artístico —centrándonos en la escritura— y las voces que no fueron tomadas en

cuenta pero que lucharon por un cambio y por una necesidad de alcanzar eso que la autora habla y defiende y, por supuesto, de los que escribió durante toda su vida.

Referencias Citadas:

Acosta, Israel, et al. “La comprensión de textos poéticos. Evocación de significados y sensibilidad artística”. *EduSol*. Cuba: Universidad José Martí de Sancti Spíritus, 2021, pp. 154-168.

Web. Consultado el 12 de marzo de 2020 en http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-80912021000200154.

Alvarado, Lourdes. *Educación y superación femenina en el siglo XIX: Dos ensayos de Laureana Wright*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 30, 111. Web. Consultado el 5 de mayo de 2020 en www.iisue.unam.mx/publicaciones/libros/educacion-y-superacion-femenina-en-el-siglo-xix-dos-ensayos-de-laureana-wright.

Arendt, Hannah. “La filosofía de la existencia”. *Revista de la facultad de humanidades y ciencias de la educación de la Universidad Nacional*. Argentina: Universidad Nacional La Plata, 1968, pp. 48-68. Web. Consultado el 2 de agosto de 2021 en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1124/pr.1124.pdf.

Astrada, Carlos. “El existencialismo, filosofía de nuestra época”. *Actas del primer congreso nacional de filosofía*. Argentina: Universidad de Buenos Aires, 1949, pp. 349-338. Web. Consultado el 7 de agosto de 2021 en <https://bdigital.uncu.edu.ar/13395>.

Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*. México: Editorial Debolsillo, 2002. Impreso.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1995, p. 35. Impreso.

- Bobadilla, Gerardo. “Viaje y nación en la literatura mexicana (1836-1871). Tres Casos: Carpio, Altamirano y México y sus alrededores”. *Revista Literatura Mexicana*. México: Universidad de Sonora, 2020, pp. 11-42. Web. Consultado el 11 de enero de 2021 en revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1145/1215.
- Calderón, Ali. “La intención lírica. Notas sobre un archigénero”. *RECIAL*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2020, pp. 2-22. Web. Consultado el 20 de junio de 2021 en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/29412>.
- Campos, Henry. “El valor argumentativo de las figuras retóricas: Primera parte”. *Revista de Ciencias Económicas*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2012, pp. 499-506. Web. Consultado el 25 de marzo de 2021 en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/economicas/article/view/7013>.
- Canal, Jordi y González, Eduardo. *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*. España: Colección de la Casa de Velázquez, 2012, pp. 26-30. Web. Consultado el 14 de febrero de 2021 en <https://books.openedition.org/cvz/1086?lang=es>.
- Cano, Julieta. “La «otredad» femenina: Construcción cultural patriarcal y resistencias feministas”. *Asparkia*. España: Universitat Jaume I, 2016, pp. 49-62. Web. Consultado el 2 de enero de 2022 en <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/318712>.
- Castillo, Isabel. *Sujeto lírico*. España: Lifeder, 2022. Web. Consultado el 8 de octubre de 2022 en <https://www.lifeder.com/sujeto-lirico/>.
- Chaves, Marcia. “Unamuno: existencialista cristiano”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. España: Gredos, 1972, pp. 61-81. Web. Consultado el 17 de febrero de 2022 en <https://gredos.usal.es/handle/10366/120287?show=full>.

Cortés, Manuel y León, Miriam. *Generalidades sobre metodología de la investigación*. Campeche: Universidad Autónoma del Carmen, 2004, pp. 8-10. Web. Consultado el 04 de marzo de 2022 en www.unacar.mx/contenido/gaceta/ediciones/metodologia_investigacion.pdf.

Cruz, Juan. “Los derechos colectivos en el México del siglo XIX”. *Isonomía: Revista de teoría y filosofía del derecho*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2012, pp. 147-186. Web. Consultado el 25 de abril de 2021 en www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-02182012000100005.

De Beauvoir, Simone. *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos*. España: Editorial Edhasa, 2009, pp. 25-58. Web. Consultado el 18 de julio en <https://archive.org/details/ElExistencialismoYLaSabiduraDeLosPueblos.SimoneDeBEAUVOIR/El%20existencialismo%20y%20la%20sabidur%C3%ADa%20de%20los%20pueblos.%20Simone%20de%20BEAUVOIR/>.

---. *El segundo sexo*. México: Editorial Debolsillo, 2012, pp. 15-32, 61-98. Impreso.

---. *¿Para qué la acción?* Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1972. Impreso.

Díaz, José Luis. *¿Quién expresa el poema? El yo lírico y la voz poética*. México: El Semanario Sin Límites, Voces México, 2020. Web. Consultado el 21 de septiembre de 2021 en <https://elsemanario.com/opinion/quien-expresa-el-poema-el-yo-lirico-y-la-voz-poetica/>.

Echeverría, Bolívar. “El humanismo del existencialismo”. *Diánoia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 189-199. Web. Consultado el 25 de noviembre de 2021 en http://bolivare.unam.mx/ensayos/el_humanismo_del_existencialismo.

Eisenman, Stephen, et al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. España: Ediciones Akal, 2001, pp. 7-54. Web. Consultado el 5 de septiembre del 2020 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=79360>.

García, Víctor. “Siglo XIX: La construcción de la literatura nacional”. *Crónica*. México, 2019, pp. 22-45. Web. Consultado el 17 de abril de 2021 en <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/247>.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Ediciones Cátedra, Universitat de València: Instituto de la Mujer, 1998, pp. 11-257. Web. Consultado el 14 de diciembre de 2021 en <https://omp.uv.es/index.php/PUV>.

Gordillo, Lourdes. “Sartre: La conciencia como libertad infinita”. *Revista de Filosofía*. México: Universidad Panamericana, 2009, pp. 9-29. Web. Consultado el 5 de septiembre de 2022 en <https://revistas.up.edu.mx/topicos/article/view/114>.

Granillo, Lilia. “Prensa literaria de lo femenino, femenina y proto-feminista en México: Fuentes para su estudio en el siglo XIX”. *Fuentes Humanísticas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pp. 29-47. Web. Consultado el 16 de octubre de 2021 en <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/80>.

Guerra, François-Xavier. *Las revoluciones hispánicas: Independencias americanas y liberalismo español*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1995, pp. 87-90. Web. Consultado el 4 de julio de 2021 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=5977>.

Hernández, Elvira. “Las hijas del Anáhuac. El álbum de la mujer, el correo de las señoras y Violetas del Anáhuac (1873-1889)”. *Derecho a comunicar: Revista científica de la*

- Asociación Mexicana de Derecho a la Información*. México, 2012, pp. 1-20. Web. Consultado el 21 de marzo de 2020 en www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/6815/.
- Jolivet, Régis. *Las doctrinas existencialistas (desde Kierkegaard a J. P. Sartre)*. Madrid: Editorial Gredos, 1950, pp. 35-65, 87. Web. Consultado el 10 de diciembre de 2021 en <https://philarchive.org/archive/LAREVR>.
- Larroyo, Francisco. “Pensamiento y obra del idealismo crítico en México”. *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949, pp. 187-206. Web. Consultado el 7 de febrero de 2021 en https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/A223.
- León, María Elena. “El existencialismo de Simone de Beauvoir o trascender a Sartre”. *Revista Casa de la Mujer*. Bogotá, 2008, pp. 47-54. Web. Consultado el 25 de abril de 2021 en <https://docplayer.es/41820497-El-existencialismo-de-simone-de-beauvoir-o-trascender-a-sartre.html>.
- Lloyd-Smith, Andrew. “La mirada sartriana: poder y otredad en L’Être et le Néant, La Nausée y Huis Clos”. Costa Rica: *Letras* 55, 2015, pp. 113-128. Web. Consultado el 16 de mayo de 2022 en <https://docplayer.es/41820497-El-existencialismo-de-simone-de-beauvoir-o-trascender-a-sartre.html>.
- López, José Antonio. *Guerras civiles I: La independencia de los virreinos de la monarquía española en América*. Madrid: Almendra Ediciones, 2018, pp. 50-53. Impreso.
- López, Teresa. “Beauvoir, la filosofía existencialista y el feminismo”. *Investigaciones feministas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 99-106. Web. Consultado el 11 de enero de 2021 en <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE0909110099A>.

---. *La hermenéutica existencial en Simone de Beauvoir*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 9-14, 24-25, 37-43, 48-68, 107-119, 182-192. Web. Consultado el 7 de febrero de 2021 en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51011/>.

Maldonado, Rubén. “Kierkegaard y la filosofía existencial”. *Revista del programa de psicología*. Colombia: Universidad del Norte, 2001, pp. 103-108. Web. Consultado el 28 de abril de 2021 en <https://www.redalyc.org/pdf/213/21300708.pdf>.

Málishev, Mijaíl. “El existencialismo ateo de Jean-Paul Sartre: libertad, responsabilidad y angustia”. *La colmena: Aguijón*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2017, pp. 23-31. Web. Consultado el 26 de abril de 2021 en <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6889>.

Mateos, Esperanza, et al. *Lengua castellana y literatura*. México: McGraw Hill Education, 2016, pp. 379-394. Impreso.

Merleau-Ponty, Maurice. “La filosofía de la existencia”. *Praxis filosófica*. Colombia: Universidad del Valle, 2009, pp. 229-242. Web. Consultado el 14 de mayo de 2021 en <https://www.redalyc.org/pdf/2090/209014646011.pdf>.

Morant, Isabel. “El segundo sexo, de Simone de Beauvoir y el feminismo contemporáneo”. *Revista de la facultat de geografia i història*. España: Universitat de València, 2017, pp. 105-134. Web. Consultado el 18 de junio de 2022 en <https://ojs.uv.es/index.php/saitabi/article/view/12203>.

Olson, Robert. *An introduction to existism*. Estados Unidos: Dover Publications, 2012. Impreso.

- Pérez, Manuel. “La identidad en el ensayo latinoamericano: Perspectiva poética existencial”. *Cyber Humanitatis*. Chile: Instituto Nacional de Chile, 2000, pp. 1-6. Web. Consultado el 9 de octubre de 2022 en <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx29mpruiz.html>.
- Pérez, María. “Identidad femenina en el s. XIX: La mujer en la literatura”. *Alhama*. España, 2017. Web. Consultado el 12 de agosto de 2021 en www.alhama.com/digital/myblog/palabra-tiempo/10757-identidad-femenina-en-el-s-xix-la-mujer-en-la-literatura.
- Petersen, Amanda. “¿Sacrificar al héroe para fundar nacionalismo? *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano”. *Revista de literatura mexicana*. Estados Unidos: University of San Diego, 2014, pp. 7-24. Web. Consultado el 21 de septiembre de 2020 en www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25462014000100001&script=sci_abstract.
- Prini, Pietro. “Las tres edades del existencialismo”. *Monteagudo*. Murcia: Universidad Cátedra Saavedra Fajardo de Literatura, 1957, pp. 4-19. Web. Consultado el 12 de junio de 2022 en <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/14841>.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Editorial Planeta Mexicana, 2001, pp. 50-62. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 2-25. Web. Consultado el 19 de febrero de 2021 en <https://www.jstor.org/stable/24310894>.
- Rivas, Mercedes. *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. Sevilla: Editorial CSIC, 1990, pp. 7-21. Impreso.

Rojas, Margarita. “Ideas precursoras de Jean Paul Sartre sobre la literatura en el marco de las teorías contemporáneas”. *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2005, pp. 163-167. Web. Consultado el 22 de octubre de 2021 en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/7511>.

Romero, Leticia. *Poetas mexicanas del siglo XIX. Ensayos críticos sobre autoras y temas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 13-21. Web. Consultado el 12 de noviembre de 2020 en <https://leticiaromerochumacero.com/2020/05/01/poetas-pluma-web/>.

---. “Frente al espejo de un canon: Poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”. *Valenciana*. México, 2015, pp. 7-35. Web. Consultado el 6 de abril de 2021 en <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/109/178>.

---. *Una historia de zozobra y desconcierto: La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, pp. 65-120. Web. Consultado el 8 de abril de 2021 en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/974>.

Romeu, Vivian. *Guías metodológicas para el análisis de los textos poéticos. Una propuesta*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 1-5, 10-13. Web. Consultado el 10 de noviembre de 2020 en https://www.researchgate.net/publication/309014593_Guias_metodologicas_para_el_analisis_de_los_textos_poeticos_Una_propuesta.

Rosenblum, Robert y Janson, Horst. *El arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 1992, pp. 8-24. Impreso.

Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2017, pp. 17-78. Impreso.

---. *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Barcelona: Editorial Altaya, 1993. Web. Consultado el 12 de agosto de 2022 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=42751>.

Simón, María del Carmen. “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Madrid: Ediciones Istmo, 2016, pp. 591-596. Web. Consultado el 18 de agosto de 2021 en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mujer-y-la-literatura-en-la-espana-del-siglo-xix/>.

Stam, Juan. “El ateísmo existencialista de J. P. Sartre”. *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1979, pp. 37-42. Web. Consultado el 3 de abril de 2021 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2385090>.

Suárez, María y Tordesillas, Marta. “El discurso literario, propuesta teórica y sistematización: Entre planos y voces”. *Revista de literatura*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 15-42. Web. Consultado el 1 de noviembre de 2021 en <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/302>.

Uranga, Emilio. *Análisis del ser mexicano*. México: Editorial Porrúa y Obregón, 1952, pp. 9-20. Web. Consultado el 23 de abril de 2022 en www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502014000100008.

---. *Ontología del mexicano*. México: Editorial Debolsillo, 2002, pp. 145-213. Impreso.

Vigil, José María. *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, pp. 101-103. Web. Consultado el 18 de noviembre de 2020 en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/poetisas-mexicanas-siglos-xvi-xvii-xviii-y-xix--antologia-formada-por-encargo-de-la-junta-de-seoras-correspondiente-de-la-de-la-exposicion-de-chicago/>.

Villares, Ramón y Bahamonde, Ángel. *El mundo contemporáneo: Del siglo XIX al XXI*. España: Grupo Editorial Penguin Random House, 2012, pp. 5-20. Impreso.

Villoro, Luis. “Génesis y proyecto del existencialismo en México”. *Revista de la facultad de filosofía y letras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949, pp. 233-244. Web. Consultado el 29 de julio de 2022 en https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/A226?mode=full.