

# DE-CONSTRUCCION, RESIZING AND DECENTRALIZING THE OBJECT OF AESTHETICS BY JOSÉ MARTÍ

## Resumen

El presente artículo de investigación analiza, mediante una metodología cualitativa, la temática de de-construcción, redimensionamiento y descentralización del objeto de la estética en José Martí. De hecho, en el corpus de sus obras completas existe, no solo un arte poética, sino también una *Estética*, con mayúscula. La reconstrucción de esta permite ir más allá de los estudios parciales sobre los ensayos de arte y literatura, poesía, crítica literaria, arte y política realizados hasta ahora, ya que su aporte va más allá de su época, anticipándose a algunas tesis de la estética contemporánea y actual. Puede apreciarse en la exposición argumental de este artículo la conjunción de teoría y práctica artística en Martí, incluida su creación poética, valoración de diferentes artes y aspectos epistemológicos.

## Palabras claves

Estética, arte, creador, polifuncionalidad, comunicación, participación

## Abstract

This research article study with a qualitative methodology de-construction, resizing and decentralization of the object of aesthetics of José Martí. In the corpus of his complete works there is not only a poetic art, but also a capital Aesthetics. The reconstruction of the same allows to go beyond the partial studies on the essays of art and literature, poetry, literary criticism, art and politics made until now, because his contribution goes beyond his time, anticipating some theses of contemporary and current aesthetics. The argumental exposition of this article shows the conjunction of theory and artistic practice in Martí, including his poetic creation, evaluation of different arts and epistemological aspects.

## Keywords

Aesthetics, art, creator, versatility, communication, participation

**Referencia:** Rojas Gómez, M. (2020). De-construcción, redimensionamiento y descentralización del objeto de la estética por José Martí. *Cultura Latinoamericana*, 31 (1), pp. 160-182. DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.31.1.8>

# DE-CONSTRUCCIÓN, REDIMENSIONAMIENTO Y DESCENTRALIZACIÓN DEL OBJETO DE LA ESTÉTICA POR JOSÉ MARTÍ

*Miguel Rojas Gómez\**

*Universidad Pedagógica Nacional de Colombia*

---

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.31.1.1.8>

## **1. El redimensionamiento del objeto de la estética y la libertad creadora**

El objeto de la estética a través de todos los tiempos ha sido reexaminado y reconstruido en ruptura de continuidad y continuidad en la apertura, proceso condicionado por el desarrollo de las artes, la aparición de nuevas corrientes y estilos dentro del mismo. Así mismo, por la interacción del arte con la cultura —del que también es parte—, la sociedad, la ciencia y la tecnología, la filosofía y la política, las ideologías y la religión en determinados períodos histórico concretos. Sin obviar, claro está, la discusión teórica al interior de la propia estética y la crítica artística. Martí como maestro y revolucionario, pensador y político, crítico de arte y poeta, se insertó en esta tendencia como caso paradigmático.

No dejó un tratado específico sobre la Estética —con mayúscula—, pero en su vasta obra hay una estética por descubrir, reconstruir y sistematizar, la cual ofrece un mayor espectro de cuestiones que

---

\* Doctor en Ciencias Filosóficas (Cuba) y Dr. en Filosofía (Colombia). Profesor e investigador titular huésped del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, México. Investigador titular de la Academia de Ciencias de Cuba y ex coordinador del Doctorado en pensamiento filosófico latinoamericano de la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, Cuba. Actualmente es profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá. También es profesor de diferentes maestrías en países de América Latina como Cuba, México y Colombia. ORCID 2018-09-06 UTC. Contacto: miguelrg12@yahoo.com; mrojasg@pedagogica.edu.co

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación desarrollado en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.



muchos manuales de la misma. Tiene la virtud frente a las estéticas netamente teóricas o el practicismo de algunos artistas de conjugar arte y explicación, creación y crítica, teoría y práctica artísticas. Dentro del extenso conjunto de ensayos, apuntes, fragmentos, crónicas, críticas de arte y poesía que dejó hay escritos que revelan expresamente cuestiones estéticas que se complementan y enriquecen mutuamente hasta conformar una *Estética*. Esto fue apreciado tempranamente por su compañero de generación del modernismo hispanoamericano, Rubén Darío. El nicaragüense escribió dos artículos sobre el cubano, uno en 1896 —a raíz de su muerte en mayo 1895— y otro complementario en 1913. En éste último compiló un conjunto de tesis sobre la estética y el arte en Martí, permitiéndole subrayar que “con lo transcrito puede tenerse la base principal de lo que llamaríamos su Arte Poética (sic)” (Darío, 2007, t. II, p. 49), a lo que añadió: “resulta moderno y actual como pocos” (p. 45). Y, efectivamente, pasado un poco más de siglo desde tal enunciación, en cuestiones de Estética y arte Martí también sigue siendo moderno y actual en lo principal. Llevó a cabo lo que hoy podemos llamar deconstrucción, redimensionamiento y descentralización de la Estética y el arte, uno de los aspectos principales de su objeto de estudio.

Carmen Suárez León (2001) indicó con certeza que “tan necesaria le parecía a Martí esta reflexión sobre las estéticas de su tiempo, en función de la renovación de la lengua y la literatura en Hispanoamérica, que entre sus apuntes quedan los proyectos de algunos libros sobre poetas” (p. 99).

La referencia remite, por una parte, a lo que Martí (1975) llamó “poetas gráficos” (t. 22, p. 74) —Horacio, Leconte de Lisle y Teófilo Gautier—, los cuales centraban la atención en el color, la textura y la composición sin prestar atención a los significados que no fueran formales y puramente esteticistas. Mientras por la otra parte consignaba lo que llamó “poetas nuevos” (t. 18, p. 283) —Dante, Gabriel Rossetti, François Copée, Theodore de Bandeville, Catulle Mendés, Edmondo de Amicis, Richard Henry Stoddard y Luis Caetano Pereira Guimarães, entre otros— y los “poetas rebeldes” (t. 22, p. 74) —Oscar Wilde, Giuseppe Carducci, Abilio Guerra Junqueiro, Baudelaire y Walt Whitman, entre los principales—.

Tales proyectos pudieran llevar a pensar que propugnaba una estética de la literatura por ser objeto de su análisis escritores y poetas. Sin embargo, una consideración de ese tipo sería unilateral e imprecisa, pues la estética de Martí comprende el arte de su época como totalidad abierta y en desarrollo, así como la estimación estética de la



realidad cultural, social y natural. Analizó el pasado artístico-estético en función del presente, y desde el presente proyectó un futuro de actualidad.

En cuanto a su época, en el conjunto de nombres incluye románticos como Gautier, parnasianos de la índole de Leconte de Lisle y críticos rebeldes de la casta de Walt Whitman. Su objetivo era desentrañar el esteticismo y artempurismo en que habían caído algunos románticos y parnasianos. En este sentido, es paradigmático el ensayo “Oscar Wilde”, de 1882, donde crítica a Gautier y John Keats. Al compartir criterios suyos con los de Wilde sobre Gautier, expresó:

Oídle recomendar la práctica de Teófilo Gautier, que creía no había libro más digno de ser leído por un poeta que el diccionario. “Aquellos reformadores —decía Wilde— venían cantando cuanto hallaban de hermoso, ya en su tiempo, ya en cualquiera de los tiempos de la tierra”. Querían decirlo todo, pero decirlo bellamente. La hermosura era el único freno de la libertad. Les guiaba el profundo amor a lo perfecto. (Martí, 1972, p. 81)

En este sentido, en cuanto a Keats, hay que recordar su conjunción tautológica-estética: “belleza es verdad, verdad es belleza”. De esta obsesión señaló que adoraba la belleza, y fue a morir a Roma, su templo.

La finalidad no era negar los valores de Gautier o Keats, ni de la belleza del arte clásico o de otros tiempos artísticos, sino cuestionar la unilateralidad del esteticismo que absolutizaba la fruición como única razón de ser del arte. En esta dirección tiene valor argumental el incidente entre Gautier y el esteta y crítico de arte Hipolytte A. Taine. Cuando en una ocasión el autor de *Filosofía del arte* comparaba a Víctor Hugo a expensas de Alfred de Musset, Gautier le dijo: “Taine, parece que ha caído usted en la idiotez (...). ¡Exigir sentimiento a la poesía...! Eso es lo de menos. Palabras brillantes, palabras luminosas, llenas de ritmo y de música, eso es poesía” (citado por Hauser, 1977, t. 2, p. 177).

Esto viene a corroborar el esteticismo del francés De Musset, quien afirmó que “solo lo hermoso es cierto, nada es cierto sin belleza”. Hiperbolización que el cubano criticaba.

En cuanto al objeto de la estética tradicional, planteó Martí (1972):

A eso (vienen) los estetas: a mostrar a los hombres la utilidad de amar la belleza, a excitar al estudio de los que la han cultivado, a avivar el gusto por lo perfecto, y el aborrecimiento de toda fealdad; a poner de nuevo



en boga la admiración, el conocimiento y la práctica de todo lo que los hombres han admirado como hermoso. (p. 82)

Así se refería a la estética clásica, su prolongación a través del neoclasicismo y otras tendencias, como la parnasiana, y de un sector del romanticismo, para, en ruptura de continuidad, cuestionar el esteticismo y preguntar:

Mas, ¿de qué vale que ansiemos coronar la forma dramática (...)? ¿De qué vale que persigamos con ahínco la mejora de nuestra poesía convencional y de nuestras artes pálidas, el embellecimiento de nuestras casas, la gracia y propiedad de nuestros vestidos? (pp. 82-83)

Estos cánones artísticos los calificó de “dogmas estéticos”. Subrayó: “yerran los estetas en buscar, con peculiar amor, en la adoración de lo pasado y de lo extraordinario de otros tiempos, el secreto del bienestar espiritual en lo porvenir” (p. 84).

A los jóvenes artistas y escritores les advirtió el peligro de buscar imitativamente el modelo de belleza en el arte grecolatino, o cualquier otro tiempo, al decir: “No estáis obligados a imitar perpetuamente un tipo de belleza cuyos elementos ya han muerto. De vosotros puede surgir el esplendor de una nueva imaginación y la maravilla de alguna nueva libertad” (p. 83). Libertad de creación que no está constreñida con la libertad político social, por eso en más de un planteamiento puntualizó que el auténtico arte implica la libertad.

Todo este cuestionamiento y propuesta tenían como propósito, tanto en la teoría como en la creación, redimensionar el objeto de la estética en base a una “nueva libertad”.<sup>1</sup> Sin renunciar a las conquistas de las estéticas anteriores, había que subvertir, de-construir los cánones establecidos, sobre todo aquellos que se habían erigido como preceptos absolutos. De lo que se trataba, en primera instancia, era esclarecer que toda la realidad existente podía ser objeto de estimación estética, tanto la naturaleza, la sociedad, la cultura toda, incluido el arte. Subrayar que el arte comenzaba por la creación, que

1. En Hispanoamérica, la estética de la libertad de Martí tiene su antecedente en José María Heredia y en Andrés Bello. El gran maestro Bello (1982) sostuvo en lo que puede considerarse su testamento teórico intelectual, el “Discurso de la inauguración de la Universidad de Chile”: “Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en las murallas de bronce entre los diferentes estilos y géneros, en las cadenas con que se ha querido aprisionar al poeta a nombre de Aristóteles y Horacio, y atribuyéndoles a veces lo que jamás pensaron. (...); creo que hay un arte que guía a la imaginación en sus más fogosos transportes; creo que sin ese arte, la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinges, creaciones enigmáticas y monstruosas. *Esta es mi fe literaria. Libertad en todo*” (p. 286).



tenía una “naturaleza” estética específica y era portador de un sistema multifuncional. Igualmente, contextualizar y relativizar los significados inherentes a la belleza, lo feo, lo sublime y lo bajo, lo trágico, lo grotesco y lo cómico, así como las diferentes manifestaciones de este último como el humor, la ironía, la sátira, el sarcasmo y la parodia. Todos estos elementos y categorías vienen a conformar la estética para Martí, sin la exclusión de otros como la importancia de la percepción artística, la discusión teórica, la crítica y la educación estética. Este corpus está en su vasta y prolífica obra. La tarea de la investigación está en la reconstrucción sistémica creadora, pues hasta ahora solo existen estudios parciales de su estética, varios de los cuales hiperbolizan lo sociopolítico (Iraizoz, 1924; Aguirre, 1978; Otto-Dill, 1975), o lo cognoscitivo, cayéndose –ya sea en uno u otro caso– en un sociologismo o gnoseologismo reductor.

De este modo se pronunciaba Martí, en continuidad de apertura, por “una nueva estética”, una “estética de la libertad” que implicase la “libertad estética” (Rojas, 2003, pp. 114-138). Es decir, la libertad de elección y creación sin constricción alguna, en oposición a los imperativos de la política del abuso y contra los mandatos de la técnica artística al uso. Al comparar el siglo XIX con la creación poética, por las implicaciones de libertad para ambos, manifestó que “en este siglo de libertad deben romperse todas las cadenas, aún las del metro” (Martí, 1972, p. 44). Y esto aconteció en Iberoamérica con el modernismo literario, tanto en Hispanoamérica como en Brasil, del cual Martí es uno de sus iniciadores y representantes. Al comentar la muerte del poeta cubano Julián del Casal, en 1893, uno de los exponentes del movimiento, y refiriéndose al modernismo, aunque sin llamarlo por su nombre, escribió:

(...) en América está ya en flor la gente nueva, que pide peso a la prosa y condición al verso, y que quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura. (...). Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebuscado imitativo, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo. El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble o graciosa. (p. 234)

Destacó la articulación entre pensamiento y arte, entre estética y política. También la creación por contrapartida a la imitación, así



como la comunicación, al indicar que el verso ha de ir sonando y volando. Precisó, además, la expresión y la emoción como peculiaridades del arte, sin menoscabar la importancia del juicio comprometido. Todo esto ya había sido revelado y planteado poéticamente en su libro *Ismaelillo*, de 1882.

El proceso de desconstrucción, sin nihilismo, reveló el naciente modernismo estético y literario. Particular significación reviste en este caso el poema “Musa traviesa”. Aquí acusó a los estetas del purismo neoclásico de “brumosos pensadores” (Martí, 1975, t. 16, p. 29), en clara alusión a inveterados teóricos como Julio César Escalígero, Marcos Jerónimo Vida, Nicolás Boileau, Charles Le Brun, Pierre Corneille, Fréard de Chambray, entre los principales, los cuales –a pesar del tiempo– seguían ejerciendo todavía influencias con sus preceptismos. Igualmente, se refería a las tendencias del “clasicismo arqueológico” promovido por J. Winckelmann y Anton Rafael Mengs, el clasicismo académico dirigido por Antoine Coyppel y el “clasicismo revolucionario” del pintor Jacques Louis David. Ante la hegemonía de las estéticas normativistas, proclamó: “Son las ideas, que ascienden, / Rotas sus cárceles” (p. 29). Para, enseguida, propugnar la nueva estética: “Venga, y por cause nuevo” (p. 31). No fue casual que titulara uno de sus libros de poemas *Versos libres*. Es así como en una nota al margen de los manuscritos subrayó que “se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética” (p. 127). Poética que, en sentido amplio, incluía no solo la poesía y la literatura, sino todo el proceso de creación y recepción de todas las artes como se fundamentará más adelante, lo que hace a Martí un precursor de teorías estéticas actuales como la estética de la recepción.

La nueva estética de la libertad tenía como antecedentes a la estética del Conde de Shaftesbury, la de Federico Schiller y la de Víctor Hugo, y en Hispanoamérica la de Andrés Bello. No obstante su trascendencia, las diferencias de época y entre unos y otros, la estética de la libertad de Martí suponía una libertad estética. Una libertad estética llamada a renovar creadoramente la forma y los significados de contenido del arte como producto cultural, y que dejó una importante influencia en el siglo XX cubano (Rojas, 1996, pp. 194-212; Marrero, 2010). A diferencia de los escritores y pensadores europeos promovió una estética universal concreto-situada que debía apreciar los valores estético-culturales de América Latina, desdeñados por varios occidentales con letra y espíritu eurocéntricos. También significó el valor estético de grupos humanos marginados, entre estos los indios, los negros



y los mestizos, de ahí que puede considerársele un referente de una *estética otra*, de la alteridad (Mignolo y Gómez, 2012). Promovía, de este modo, la descentralización del sujeto de la estética.

## 2. La descentralización del sujeto de la estética

En cuanto a la estética del indio expuso que “de todos los hombres primitivos es el más bello” (Martí, 1975, t. 8, p. 32). De este modo pretendía elevar la autoestima del indígena, que en la época de la colonia y hasta entonces había ido de menos en menos culturalmente, no por autonegación, sino por los juicios racistas desvalorizantes. Al referirse a otra categoría de lo estético, lo sublime, manifestó en relación a las construcciones precolombinas que

(...) las monumentales paredes de piedras son de la labor más ensalzada y rica que el más sutil tejido de esterería fina. Era raza noble e impaciente, como esa de hombres que comienzan a leer los libros por el fin. Lo pequeño no conocían y ya se iban a lo grande. Siempre fue el amor al adorno dote de los hijos de América. (p. 32)

Con estos calificativos justipreciaba la belleza y lo sublime en la vida y el arte indios, belleza y sublimidad *otra*, como sostiene Ticio Escobar (2012). Conoció y estimó la sublimidad de ciudades y templos como Chichén Itzá, Mayapán, Uxmal y Teotihuacan. Al comparar la importancia de estas creaciones con algunas de sus similares europeas, escribió:

No con la hermosura de Tetzcontzingo, Copán y Quiriguá, no con la profusa riqueza de Uxmal y de Mitla, están labrados los dólmenes informes de la Galia; ni los ásperos dibujos en que cuentan sus viajes los noruegos; ni aquellas líneas vagas, indecisas, tímidas con que pintaban al hombre de las edades elementales los iluminados pueblos del mediodía de Italia. (p. 334)

Sin espíritu centrista de exaltación, destacó el valor estético cultural de los pueblos amerindios, no siempre reconocido por estéticas occidentristas, todavía hoy existentes.

Con igual criterio propugnó la estética de la mulatez y la negritud que sostendrán pensadores, escritores y artistas del siglo XX americano como Nicolás Guillén, Amadeo Roldán, René Depestre, Frantz



Fanon y Aimé Césaire. Como precursor de la misma salió en defensa del negro esclavizado y oprimido de entonces.

Subrayó que el poeta Walt Whitman amaba a lo humildes y a los trabajadores, a lo caídos. De este señaló que amaba la belleza de aquellos que eran despreciados por la sociedad aristocrática, pues “más bello que un emperador triunfante le parecía el negro vigoroso que, apoyado en su lanza detrás de sus percherones, guía su carro por el revuelto Broadway” (Martí, 1972, p. 162). Corrobora esta manera de pensar y sentir su libro *La edad de oro* (2002), específicamente el cuento “La muñeca negra”. En esta instructiva narración dedicada a la formación de los niños de América, a través de la niña Piedad, una de las protagonistas del cuento, hace resaltar la belleza de la mujer negra cuando dice, por boca esta: “tú no estás fea, no, aunque no tengas más que una trenza”, “mi muñeca linda” (p. 255). Así mismo destacó, a su vez, las bellas virtudes de la muñeca negra al expresar: “tus ojos son los que quiero yo, porque con los ojos me dices que me quieres: te quiero mucho porque no te quieren” (p. 251). De este modo realzaba la belleza física y humana del negro, para que este elevara igualmente su autoestima estética y social en aquella sociedad discriminatoria. Sin duda, aquí revela y ejemplifica la función de autoestima del arte, como argumenta Elliot W. Eisner (1995), pero que la época de Martí no era común denominador. Su concepción de la belleza de los otros todavía sigue siendo actual frente a las estéticas racistas y xenofóbicas.

En su poesía también reivindicó al negro como parte de su “estética por los humildes”. El “Poema XXX” de sus *Versos sencillos* (Martí, 1975, t. 16) está dedicado al problema del negro en la colonia y su defensa. Describió y denunció la inhumana travesía a través del Atlántico y el comercio del negro en América:

El rayo surcaba, sangriento,  
El lóbrego nubarrón:  
Echa el barco, ciento a ciento,  
Los negros por el portón. (p. 106)

Y en el penúltimo y último versos cuenta, respectivamente, su experiencia de constatar, cuando niño, el crimen del negro en el Hanábana matancero, Cuba, y el juramento de luchar por la libertad de este y todos los oprimidos, el cual se hizo dramática realidad en Dos Ríos del oriente cubano el 19 de mayo de 1895.



Rojo, como el desierto,  
Salió el sol al horizonte:  
Y alumbró a un esclavo muerto,  
Colgado a un ceibo del monte.  
Un niño lo vio: tembló  
De pasión por los que gimen:  
¡Y, al pie del muerto, juró  
Lavar con su vida el crimen. (p. 107)

Su creación y teoría tenían como misión descentralizar la concepción de los valores estéticos y mostrar la relatividad de los mismos. Es así que en el orden teórico poético, reiteradamente, desmontó la canónica del neoclasicismo, como se constata en los libros de poemas *Flores del destierro* y *Versos libres*, entre cuyas composiciones resaltan “Academia”, “Cuentan que antaño” y “Contra el verso retórico y ornado...”. En este último manifestó:

Contra el verso retórico y ornado  
El verso natural. (...):  
.....  
Así ha de ser la noble poesía:  
Así como la vida: estrella y gozque. (p. 121)

Hay una impugnación a la forzada retórica artificial en que cayó el neoclasicismo y su prolongación en el tiempo, sobre todo en las academias, las cuales se habían vuelto conservadoras, anteponiendo lo clásico al arte moderno. Vacuidad retórica que en la poética, por ejemplo, sustituía el nombrar del agua por el de “líquido húmedo”. Expresó que la poesía, como el arte todo, debía expresar la vida en sus variadas manifestaciones con la mayor naturalidad y sencillez.

Sin renunciar al placer subjetivo espiritual y emocional que proporciona todo auténtico arte, este debía iluminar el camino de la vida como la estrella y ser comunicativa como el pequeño perro que ladra y advierte el peligro. Esta observación aparece en la crítica artístico-literaria. Así dijo a los poetas:

(...) pon de lado las huecas rimas de uso, ensartadas de perlas y matizadas con flores de artificio, que suelen ser más juegos de la mano y divertimento del ocio ingenio que llamarada del alma y hazaña digna de los magnates de la mente. (Martí, 1972, pp. 128-129)



Por esto, en oposición a la hedonística unilateral del falso artepuerismo y el esteticismo de algunos románticos y parnasianos, escribió en los “Tábanos fieros”: “Mató el gozo a la Honra” (Martí, 1975, t. 16, p. 43). Esto evidencia que propugnaba por devolver a la estética su dimensión ética, como parte de su tradicional objeto, desde la época de la vieja *kalokagathía* griega. Es decir, el arte ha tenido, y puede tener, una función moral.

Como antes se argumentó, su estética también implicó una ruptura de la continuidad respecto del romanticismo. Sin renunciar a sus aportaciones, anunció la superación del mismo en su *Ismaelillo*. Sirve de testimonio el poema “Tórtola blanca”. Expresamente, declaró:

De tiernas palomas  
Se nutren las águilas;  
Don Juanes lucentes  
Devoran Rosauras;  
Fermenta y rebosa  
La inquieta palabra. (p. 43)

Con las bellas metáforas, las tiernas palomas alimentan las águilas y los Juanes lucentes devoran Rosauras, alude a la “muerte” del romanticismo como corriente artística. Ratificará esta en otra parte del poema:

Mariposas rojas  
Inundan la sala,  
Y en la alfombra muere  
La tórtola blanca. (p. 43)

La anunciada muerte, como la de un padre, significaba cierta prolongación en la nueva vida. Más que muerte en sentido absoluto, lo que destacó fue la superación de la estética del romanticismo<sup>2</sup>, que apostaba mucho a lo espontáneo, a la naturaleza y a la intuición, como lo patentizan la mayoría de sus creadores y principales teóricos:

---

2.. Las relaciones de Martí con los románticos, los parnasianos y el inubicable Baudelaire son estudiadas con rigor y aportación por Carmen Suárez León (2001). En su investigación precisa: “Martí no se cansa de alabar ese trabajo por el cual se limpia de hojarasca el lenguaje típicamente romántico, ya lleno de frases comunes y de grandilocuencia gratuita, y él mismo aprenderá de los maestros franceses el modo de llevar a cabo esa tarea en español, y pondrá manos a la obra con toda la brillantez de un renovador y de un fundador de la modernidad en Hispanoamérica. Esto lo análoga poderosamente con Baudelaire, en cuanto fundadores de la modernidad para sus respectivos y diferentes mundos, forzosamente adscritos, de manera bien diferente a un mismo proceso modernizador operado por el capitalismo” (pp.138-139).



A. Schopenhauer y F. Nietzsche. La necesaria superación aparece explicitada al plantear que “fermenta y rebosa la inquieta palabra”, la nueva palabra de la estética del modernismo iberoamericano, que es sinónimo de perdurable modernidad (Schulman, 2002; Rojas, 2015, pp. 185-226), de la cual Martí es su principal teórico y uno de sus mejores poetas, junto con Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, entre otros.

### 3. El arte como objeto de la estética y su polifuncionalidad receptivo participativa

A través de todos los tiempos, el arte ha formado parte del objeto de la estética. Un enfoque actual de reconstrucción teórica permite revelar que el mismo constituye un *sistema abierto* a partir de la creación, una imagen mediante una composición de carácter sígnico, perteneciente a un texto situado en un contexto, el cual caracteriza una relación valorativo expresiva, capaz de proporcionar en la comunicación placer subjetivo emocional, desagrado, conmoción o crítica dentro de la multifuncionalidad o poliperceptualidad que contiene como portador de significados.

Muchos de los elementos de esta concepción fueron expuestos por Martí. Con meridiana claridad, insistió en que el arte nacía de la creación humana, en una época en que primaba en la estética el criterio romántico contemplativo. En diferentes momentos de su crítica artística, tanto en su prosa como en su poesía precisó que el arte comenzaba por la creación. Subrayó que “el arte no es más que la naturaleza creada por el hombre” (Martí, 1972, p. 100). En otra parte, al comparar la creación del hombre primitivo con la creación artística del hombre moderno, destacó que

(...) el deseo de ornamento, y el de perpetuación, ocurren al hombre apenas se da cuenta de que piensa: el arte es la forma del uno: la historia, la del otro. El deseo de crear le asalta tan luego como se desembaraza de las fieras; de tal modo, que el hombre sólo ama lo verdaderamente, o ama preferentemente, lo que crea. El arte, que en épocas posteriores y más complicadas puede ya ser producto de un ardoroso amor a la belleza, en los tiempos primeros no es más que la expresión del deseo humano de vencer y crear. (p. 130)



En unidad de las funciones creativa y estética del arte, resaltó la función cognitiva o epistémica, el conocimiento peculiar que este produce. Al preguntar y responder por la esencia epistemológica del arte, manifestó: “¿Qué es el arte, sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee en las mentes, y en los corazones?” (Martí, 1975, t. 13, p. 395). En juicio acucioso destacó la interrelación que asignaba al conocimiento y la sensibilidad, la una representada por la mente y la otra por el corazón. Insistió en que la sensibilidad deleitable era inherente a la naturaleza del arte, por eso argumentó que el arte es el lenguaje de la emoción. Más de una vez aclaró –como “La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin”– en el que “el pensamiento dirige, escoge y aconseja; pero el arte viene, soberbio y asolador, de las regiones indómitas donde se siente” (Martí, 1972, p. 201).

Como parte de la “naturaleza” estética del arte apreció en la subjetividad creadora la imaginación y la inspiración. De esta última refirió que ella tiene alas, y en medio del rudo trabajo alza el vuelo, y faltando ella no podrá haber arte acabado. Tampoco escapó a su estética la polémica en torno a la forma y el contenido, la cual se extendió al siglo XX. En las valoraciones de los pintores impresionistas (Manet, Degas, Pissarro, Renoir y Monet), y de Francisco de Goya, tomó posición por la unidad de forma y fondo, al precisar que “toda rebelión de forma arrastra un rebelión de esencia” (p. 138), es decir, de significados. Su punto de vista fue más correcto que el de muchos tratadistas de la teoría del arte y de la estética de entonces, y del recién finalizado siglo XX, algunos de los cuales sustentaron la teoría del *arte por el arte*, el formalismo subjetivista o un contenidismo objetivista u ontologicista.

A partir de tratadistas como Platón comenzó a hacerse énfasis en lo que en la actualidad se ha denominado funciones del arte. Para referirse a ellas, algunos estetas emplearon el término fin o fines del arte, como se evidencia desde Aristóteles hasta Hegel. Ya en la segunda parte de la centuria decimonónica, la estética sociológica francesa, con Hipolytte A. Taine y Jean Marie Guyau, comenzó a usar el concepto *funciones del arte* para referirse en particular a la función social. En el siglo XX predominó el acertado enfoque acerca de que el arte contiene, como sistema, varias funciones. Aquí habría que mencionar obligadamente nombres aportadores como los de Roman Jakobson, Jan Mukarowski y Ernst Gombrich, sin obviar a los italianos Ugo Volli y Umberto Eco, entre varios importantes.

Para este tipo de análisis reviste particular significación Mukarowski (1977), quien desde un enfoque presemiótico de la estética



argumentó, en el siglo XX, que la obra de *arte* es, a un mismo tiempo, *signo, estructura y valor*. Y al profundizar en las funciones del arte, precisó que “en el arte la función estética es una función dominante” (p.75), al acotar que “es necesario recordar que el requisito de la supremacía de la función estética, alcanza su plena importancia sólo al realizarse la diferenciación mutua de la demás funciones” (p.75). Así mismo esclareció el lugar de la función estética entre las demás funciones (pp. 122-135), tesis capital para abordar la interacción de esta con aquellas en un sistema multifuncional, o poliperceptual, sobre todo a la hora de investigar la obra de arte y los juicios vertidos por diferentes críticos y estetas, como el caso de Martí. Es importante aclarar que la función estética no se reduce solo al placer que producen lo bello, lo sublime o ciertas formas de lo cómico como el humor, placer que es diferente en cada uno de estos casos. Así mismo, hay que puntualizar que también la experiencia estética asociada a la fealdad, en parte a lo grotesco, o a la conmoción trágica, pues son inherentes a lo estético, al igual que la crítica y denuncia de formas cáusticas como la sátira y el sarcasmo.

El cubano utilizó en su vasta obra el significado de lo que equivale a un sistema multifuncional del arte, el cual aquí se reconstruye. Precisamente, en cuanto al arte como totalidad abierta, u obra abierta, como refiere Umberto Eco (1984), coincidió —sin copia— con la *Filosofía del arte* (2000), de Taine, al plantear:

*El arte (...) no es un producto aislado de una mente activa, sino el resultado de la común aptitud artística en constante ejercicio. No es una manifestación exclusiva; sino una condición esencial. Ha de estar en todo, para que esté en algo (...) (la cursiva es nuestra). (Martí, 1975, t. 21, p. 134)*

De diferentes maneras y formas se refirió a la multifuncionalidad del arte. Al examinar la obra de Pushkin, afirmó que “el hombre es una magnífica unidad, compuesto de variedades individuales” (Martí, 1972, p. 31). Con esto quiso decir que, siendo el hombre una unidad cultural y social, se manifiesta en la diversidad, en la cual cada variedad de lo humano tiene diferentes expresiones y significaciones que el arte revela.

Al comentar obras de diferentes escritores, poetas y artistas, entrañó diferentes funciones del arte. Así, en relación con el poeta José Joaquín Palma, destacó: “Nobles son, pues, tus musas: patria, verdad, amores” (p. 11). Ratificó dichas dimensiones al subrayar que fue el “poeta del hogar, poeta de la amistad, poeta de la patria” (p. 11).



Priman en lo enunciado las funciones ético-moral, histórico-patriótica, epistémica y erótica en su sentido amplio.

Por otra parte, en el ensayo “Poetas españoles contemporáneos”, donde analizó a Ramón de Campoamor, Miguel Echegaray, Gaspar Núñez de Arce, Antonio Fernández Grilo, Gustavo Adolfo Bécquer, José de Zorrilla, entre otros, expresó que “fuerza es que el pueblo goce, bendiga, maldiga, espere y condene” (p. 41). Y de la variada plástica de Goya dijo que este “vio la corte, el amor y la guerra y pintó naturalmente la muerte” (p. 19), en referencia a *La familia de Carlos IV*, *La maja desnuda* y cuadros trágicos como *El 3 de mayo* en Madrid o *Los fusilamientos*. Sin dejar de insistir en que el poeta fuendetodino (se elimina) manejó por excelencia la capacidad de producir placer, argumentó que también usó la crítica de denuncia social a través de la sátira y lo grotesco, como puede apreciarse en *La casa de locos*, *el Juicio de la Inquisición*, *Saturno devorando un hijo* o *El sueño de la razón produce monstruos*. Del significado de estas obras del genio español, subrayó:

Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada cuerpo deforme, cada extravagante tinta, cada línea desviada, es una áspera tremenda crítica. He aquí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un demolidor de todo lo infame y lo terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana. (p. 19)

A través de la sátira como manifestación de lo cómico, reveló la función crítica del arte, la cual también apreció en Juvenal, Voltaire, Gogol, Molière, Pushkin y el cubano Ramón Meza.

En cuanto a la forma y significación de la poesía, señaló que “cuando el verso quede hecho ha de estar armado de todas las armas, con coraza dura y sonante, y de penacho blanco rematado el buen casco de acero reluciente” (p. 125).

Esta concepción aparece con mayor espectro en otros juicios sobre la poesía como tipo de arte. Explicitó que, para andar entre las multitudes, de cuyos sufrimientos y alegrías quiere hacerse intérprete, el poeta ha de oír todos los suspiros, presenciar todas las agonías, sentir todos los goces, e inspirarse en las pasiones comunes de todos. Desde esta misma perspectiva puntualizó, en el escrito “Impulsos del corazón (drama de Peón Contreras)”, que “la poesía es panforme; hija de Fénix y Proteo; cumple sus épocas diversas, y en la inmensidad del conjunto análogo, se desarrolla ampliándose, como todo lo que vive (...) de revelaciones y de amor” (Martí, 1975, t. 6, pp. 445-446). Si se



hace una lectura puntual de dicha imagen y la ideas contenidas en ella, salta a la vista el concepto-adjetivo *panforme*, con el cual refirió que la poesía es capaz de expresar todas las formas de la existencia humana. Además, concretó que ella abarca el *conjunto* de la vida, *desarrollándose y ampliándose*. Hay, como se hace notar, no solo un enfoque de *totalidad* abierta o multifuncionalidad, sino también un criterio de *apertura* a futuras revelaciones polisémicas. Con estas afirmaciones ejemplares sobre el arte alcanza una actualidad siempre perdurable.

De manera magistral, precisamente, patentizó esta concepción de multifuncionalidad del arte en el “Poema I” de los *Versos sencillos* (1975, t. 16):

Yo vengo de todas partes,  
Y hacia todas partes voy:  
Arte soy entre las artes,  
En los montes, monte soy. (p. 63)

Además de revelar una vez más la relación entre arte y naturaleza, lo cultivado y lo natural, concibió el arte *in toto*. Junto al hecho del *electivismo creador*, “yo vengo de todas partes”, puntualizó la especificidad del arte al decir: “Arte soy entre las artes”. Y al mismo tiempo ratificó su multifuncionalidad al expresar “y hacia todas partes voy”. Junto a la polisemia de significados —antes referidos—, se advierte en el propio poema la poliperceptualidad al hablar de “la divina belleza”, “de los sublimes dolores”, “del goce”, “el amor”, “nombres extraños”, “el amigo sincero”, “la pobreza”, “la muerte”, “la pena” y de “yerbas y flores”. Su concepción alcanza mayor manifestación, no solo en su poesía completa, sino también en la crítica de arte y la propia teoría, en este sentido no se puede omitir que Martí ejerció la crítica de arte en Nueva York para la revista *The Sun*. Abordó otras expresiones de lo estético y diferentes artes como la pintura, la escultura, la literatura, el teatro, la danza y la música. Y dentro del conjunto estético artístico la familia, el padre, la madre, el hijo, la pareja, la mujer, la amante. En cuanto a la moral, el bien, la virtud, el honor, la justicia, la tolerancia, la fraternidad, la sinceridad, la vileza. De la religión: Dios, la Virgen, Cristo, la muerte, el alma, la otra vida, el misterio, el perdón, etcétera. En la política, el poder, el dominio, la esclavitud, la tiranía, el pueblo y el hombre grande —homagno—, la patria y la libertad. Así mismo la palabra y el lenguaje. Países extraños y hermanos, cercanos y lejanos. La naturaleza, la historia y la cultura en su diversidad.



No es fortuito, por todo esto, que en otra parte de su poesía, los *Versos libres*, profundizara en la connotación de la multifuncionalidad. A este efecto remiten los poemas “Estrofa nueva” y “Poética”. En el primero escribió el nombre de poesía con mayúscula y destacó: “Ancha es y hermosa y fúlgida la vida” (Martí, 2007, t. II, p. 92). Mientras en el segundo, de título más teórico, confesó que su verso “la selva prolífica prefiere” (p. 165).

Por lo sustentado hasta aquí, no puede haber duda en cuanto a la multifuncionalidad y multidimensionalidad del arte y su tratamiento por Martí. No obstante las referencias contextuales en las explicaciones de las *funciones* o *dimensiones* del arte, empleó el concepto *función* y el adjetivo *múltiple*. El término función se encuentra en la valoración de la poesía del cubano Francisco Sellén. Explicó que “en su marcha gloriosa, y en la *función* y *armonías de sus elementos*, el poeta sazonado por el dolor, vislumbra, para cuando se perfeccione la sabiduría, el canto triunfal de la última epopeya” (la cursiva es nuestra) (Martí, 1975, t. 5, p. 186). En un sentido amplio remitió la poesía de Sellén a la función socio-histórica, vinculándola con la independencia de la patria cubana todavía no lograda en ese entonces. En los escritos de sus *Obras completas* que llevan por nombre *Fragmentos*, se encuentra igualmente la utilización del concepto función, pero esta vez en plural. Al abordar el tránsito de los “poetas nacionales” a los “poetas humanos”, como poetas universales dejó sentado, en un poema en elaboración, que el poeta como artista es un “*completo / Ejecutor de sus funciones*” (la cursiva es nuestra) (t. 22, p. 328). Esta tesis viene a corroborar, una vez más, en cuanto a la multifuncionalidad, la concepción del arte como totalidad u obra abierta. Es decir, el arte debe expresar por sus medios la diversidad de manifestaciones de la vida. Esta condición la exigía para un arte universal concreto-situado como el arte latinoamericano, ya existente en la época, porque el nombre de América Latina, como identidad en la diferencia (Rojas, 2011a, pp. 51-78; Rojas, 2011b, pp. 243-264), data de 1856, creado también por latinoamericanos, y no por franceses, como equívocamente creen John Phelan (1968) o Walter Mignolo (2007).

Algunos teóricos, en lugar de hablar de polifuncionalidad, emplean el concepto de multidimensionalidad, este es el caso del crítico francés René Berger (1976), o el de poliperceptualidad (Welsh, 2011), ya antes referido. No obstante, coinciden en que las obras de artes son portadoras de varios significados o sentidos. En este mismo prisma metodológico, pero en la segunda mitad del siglo XIX, Martí (1975) se había situado al plantear:



Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los Americanos [sic], sino aquel que refleje en sí las *condiciones múltiples* y confusas de esta época, condensadas, despropiadas, ameludadas, informadas por su genio artístico. (t. 21, p. 163)

Se encuentra en él una clara explicación de las diferentes funciones que conforman el arte como sistema abierto. A diferencia de varios estetas decimonónicos —y también del recién finalizado siglo XX—, dejó esclarecido el lugar de las funciones *creadora, estética y comunicativa*, indispensables —junto a varias otras— en el sistema multifuncional de la obra de arte como obra, incluyendo el papel de receptor participante en calidad de creador también, papel vislumbrado por él en la “Nueva exhibición de los pintores los impresionistas”, al reseñar que “cada hombre trae el deber de añadir, de domar, de revelar. Son culpables las vidas empleadas en la repetición cómoda de las verdades descubiertas” (Martí, 1972, p. 136). Se anticipó, en parte, a la estética de la recepción (Warning, 1989), al decir que tan creadores eran el artista como el receptor de la obra de arte. Afirmó: “La poesía es durable cuando es obra de todos. Tan autores son de ella los que la comprenden como los que la hacen” (p. 41). Dicha tesis no es fortuita, por cuanto reiteró, respecto a otras artes, que “en literatura como en música, el intérprete, que en literatura es el lector, ha de ser del mismo molde y fuego del (compositor) (autor) (sic)” (Martí, 1975, t. 22, p. 69). Se convirtió, de facto, en el orden histórico y teórico, en un pionero de la teoría de la recepción estética participativa, de la cual son considerados precursores (Sánchez, vol. II, 1996), en el siglo XX, Walter Benjamín, Paul Valéry y Jean Paul Sartre, con la omisión, por parte de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, de John Dewey (2008), quien subrayó en *El arte como experiencia*, obra revisitada y reeditada constantemente por sus aportes, la creatividad del receptor.

Es imprescindible, desde la teoría de la comunicación, reiterar que para Martí son tan autores el artista o creador como el público o receptor. En la relación autor-obra-público prestó atención al sujeto receptor de la obra de arte como productor de la nueva manera de sentir, o como productor de significados a nivel de *sensibilidad comprensiva*. Precisó que “lo que importa en poesía es sentir, parézcase o no a lo que ha sentido otro; y lo que se siente nuevamente, es nuevo” (Martí, 1975, t. 5, p. 212). Se asiste, así, a un anticipo de una semántica de significados que implica correlativamente una pragmática o práctica semiótico artística, pues la referencia a un modo nuevo de sentir remite a un comportamiento creador.



Al centrar la atención en el público receptor, en este caso el teatro, manifestó:

(...) creemos firmemente en la conveniencia de esta otra literatura teatral de forma descuidada, pero cierta; de caracteres vivos y apreciables en el mundo práctico, de vilezas que levantan la ira, de amores que despiertan la ternura, de sacrificios que excitan la generosidad. (Martí, 1975, t. 15, pp. 55-56)

De este modo explicitó más la importancia que atribuyó a la práctica del público receptor derivada del proceso de comunicación del arte.

Esta concepción novedosa llevó a Hans-Otto Dill (1975) a destacar que Martí

(...) subraya ciertos aspectos teóricos que la estética tradicional o contemporánea ha menospreciado o no tomado en cuenta debidamente. Pensamos –indicó éste–, por ejemplo, en el aspecto comunicativo de la obra literaria, en la relación autor-público y en el problema de la comprensión de la obra literaria por parte del público, aspectos todos que la teoría tradicional sólo ha tratado superficialmente, pero que desempeñan un gran papel en el proceso comunicativo estético. (p. 165)

Para Martí, como refirió Dill, el proceso de interacción creadora público - receptor - autor estaba mediado por la obra de arte, donde había un proceso de comunicación enriquecido. Dirá que el “el pensamiento es comunicativo: su esencia está en la utilidad, y su utilidad en la expresión: la idea es su germen y la expresión su complemento”. Y agregó: “está hecho para la reflexión (...), para el esparcimiento» (Martí, 1975, t. 6, p. 361). Al hacer énfasis en el lenguaje como hecho de la comunicación, significó: “así se construyen lenguas: poniendo en cada palabra montes de sentidos” (Martí, 1975, t. 22, p. 308) concepción exponente de la naturaleza multisémica de la palabra, sobre todo de la artística, porque cada palabra es un monte de sentidos o monte de significados, tesis que desarrolló Hans-Georg Gadamer en su estética hermenéutica (I, 1998, pp. 31-224; 2001) en el siglo XX.

Hubo de referir, en materia de comunicación estética, que el pensamiento del sujeto es la fuente emisora que encuentra en el lenguaje su objetivación y forma de existencia. Concretó, además, que el pensamiento hecho lenguaje, es decir, comunicación, tiene su esencia en la utilidad de la idea y la expresión, la reflexión y el esparcimiento.



Ahora, especificando la dimensión estética del lenguaje, subrayó: “para mí las palabras han de tener a la vez, en saludable, sin exceso ninguna de las tres, sentido, música y color” (Martí, 1975, t. 22, p. 102). Nuevamente, además de la dimensión estética del lenguaje artístico, vuelve a destacar el sentido como portador de significados varios.

Tiene gran importancia que fijara la atención en el hecho que el lenguaje tiene diferentes ámbitos de manifestación, siendo la expresión de esparcimiento y reflexión la forma peculiar que adopta la comunicación en el arte. Es sintomático que años después esta idea cobrara forma de tratado con Benedetto Croce y su *Estética como ciencia de los valores expresivos y lingüística general*, edición príncipe de 1902, con constantes reediciones de compilaciones ampliadas (2014).

El complemento a la anterior idea de la comunicación estético artística martiana está en el poema que lleva por título “A la palabra”. Aquí puntualizó más la relación entre el emisor y el receptor: “Alma que me transportas: / Voz desatada / Que a las almas ajenas / Llevas mi alma, / (...) / Esparciendo a las nubes / La esencia humana” (Martí, 2001, vol. II, p. 143).

Desde la teoría de la comunicación y el enfoque semiótico, en *stricto sensu*, se ha situado con toda intención, en el orden de los significados, como emisor «mi alma» y como receptor «las almas ajenas», mientras la voz y la propia palabra sirven de medio de interacción entre unas y otras almas —*feedback*—, es decir, entre el pensamiento de unos y otros sujetos de la comunicación, donde se esparce la esencia o condición humana en sus varias expresiones y sentidos. Mas, dentro de la polisemia de la comunicación, caracterizada por la esencia humana, se destaca en el poema<sup>3</sup> la función estética del lenguaje artístico al precisar: “Que pura y rauda / A los sueltos humanos / Alegres y atas” (Martí, 2002, vol. II, p. 143). Se indica que mediante el lenguaje se produce una relación entre los hombres, es decir, los religa socialmente, por eso manifiesta que a los sueltos humanos ata, a la vez que los alegra, los regocija y deleita. No se puede obviar la función religadora del arte a través de todos los tiempos. Basta indicar, a modo de ejemplo, la dimensión religadora de las catedrales góticas, verdaderas *summas* que integran religión y artes y que contribuyeron a la sociabilidad del hombre medieval. Obras literarias como *La cabaña del tío*

3.. Coincidiendo con este análisis del poema, Caridad Atencio (2002) ha planteado: “Se alude, además de la primera función del lenguaje, —la comunicación— a su función de elevación del espíritu, en el ensanchamiento de la imagen por medio del canto, contenidos en él las capacidades armónicas y creativas del lenguaje...” (p. 19).



*Tom*, cuya autora, al decir de Abraham Lincoln, fue la “pequeña gran” mujer que ganó aquella “gran guerra”, en clara alusión al triunfo de las fuerzas progresistas propugnadoras de la abolición de la esclavitud en la Guerra de Secesión o Guerra Civil de los Estados Unidos, pues la obra de Harriet Beecher-Stowe jugó un papel importante en la toma de conciencia y movilización de la opinión pública norteamericana a favor de la liberación y lucha del negro esclavo. Igualmente, en otro sentido, se puede hablar del acto religador del arte en un buen concierto musical contemporáneo, ya sea de música clásica o popular, que reúne más personas que algunas convocatorias políticas. Y esta función de la obra de arte, imprescindible, fue explicitada por Martí como parte de la multifuncionalidad de la misma.

## Referencias

- Aguirre, M. (1978). Los principios estéticos e ideológicos de José Martí. En *Anuario del Centro de Estudios Martianos* (pp. 133-152). La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Atencio, C. (2002). “A la palabra”: el sentido de ciclo que habita en lo análogo. *La gaceta de Cuba*, (8), 18-19.
- Bello, A. (1982). Discurso de la inauguración de la Universidad de Chile. En *Andrés Bello. Homenaje de la U.C.V. en el bicentenario de su natalicio (1871-1881)* Caracas: Ediciones del Rectorado de la Universidad Central de Venezuela.
- Berger, R. (1976). *Arte y comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Croce, B. (2014). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Nápoles: Bibliopolis.
- Darío, R. (2007). José Martí poeta. En A. Cairo (Ed.), *Valoración múltiple de José Martí* t. II La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Madrid: Editorial Planeta/De Agostini.
- Eisner, E. W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas.
- Gadamer, H-G. (2001). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos
- Gadamer, H-G. (1998). *Verdad y método* - vol. II. Salamanca: Sígueme.



- Hauser, A. (1977). *Historia social de la literatura y el arte* - t. II. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Iduarte, A. (2007). [Ideas] Estética de José Martí. En A. Cairo (Ed.), *Valoración múltiple de José Martí* - t. II La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas.
- Iraizoz, A. (1924). *La estética acrática de José Martí*. La Habana: Imprenta «El Siglo XX».
- Martí, J. (1975). *Cuba: mujeres, letras, educación, pintura y música. Obras completas* - t. 5. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales
- Martí, J. (1975). *Cuadernos de apuntes. Obras completas* - t. 21. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, M. (1975). *En los Estados Unidos. Letras. Pintura y escritos varios. Obras completas* - t. 13. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1972). *Ensayos de arte y literatura* (selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar). La Habana: Arte y Sociedad - Instituto Cubano del Libro.
- Martí, J. (1975). *Fragmentos. Obras completas* - t. 22. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (2002). *La Edad de Oro*. La Habana: Editorial Gente Nueva.
- Martí, J. (1975). *Nuestra América. Obras completas* - t. 6. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1975). *Nuestra América. Obras completas* - t. 8. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (2007). *Poesía completa. Edición crítica* - t. II, nota editorial de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Martí, J. (1975). *Poesía. Obras completas* - t. 16. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1975). *Teatro. Novela. La edad de oro. Obras completas* - t. 18. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Marrero, M. (2010). *Con Cintio Vitier. De la libertad estética a la estética de la libertad*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Mignolo, W. y Gómez, P. P. (2012). *Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran comarca*. Bogotá: Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mukarovski, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.



- Otto-Dill, H. (1975). *El ideario literario y estético de José Martí*. La Habana: Instituto Cubano del Libro - Ediciones Casa de las Américas.
- Phelan, J. (1993). El origen de la idea de Latinoamérica. En L. Zea (Ed.), *Fuentes de la cultura latinoamericana* - t. I (pp. 461-475). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Á. (2007). Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de *Versos sencillos* [de José Martí]). En A. Cairo (Ed.), *Valoración múltiple de José Martí* - t. II La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas.
- Rojas Gómez, M. (1996). Estética y libertad. *Islas*, (113), 194-212.
- Rojas Gómez, M. (2015). *El término Hispanoamérica. Génesis y desarrollo en los procesos de las independencias*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Rojas Gómez, M. (2011a). *Iberoamérica y América Latina: identidades y proyectos de integración*. Holguín: Ediciones La Luz-Casa de Iberoamérica-AECID/Embajada de España en Cuba.
- Rojas Gómez, M. (2011b). *Identidad cultural e integración: desde la Ilustración hasta el Romanticismo latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Bonaventuriana.
- Rojas Gómez, M. (2003). La estética de la libertad y la libertad estética en José Martí. *Islas*, 45(136), 114-138.
- Sánchez, R. (1996). La recepción de la obra de arte. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Visor.
- Schulman, I A. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Suárez León, C. (2001). *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso y Baudelaire*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Warning, R. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Editorial Visor.
- Welsh, W. (2011). *Actualidad de la estética, estética de la actualidad*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.