El Presidio Político en Cuba, de José Martí (1871)

Intento de análisis estilístico

CUANDO José Martí contaba sólo diecisiete años, fue condenado “por infidencia” a seis años de trabajos forzados por el Gobierno colonial español. El crimen que con tanta severidad se castigaba consistía en una carta privada escrita por Martí en la que calificaba de “apóstata” a otro colegial que se había incorporado al cuerpo de voluntarios españoles. A pesar de lo venial del delito y de la adolescencia del reo, Martí fue remitido al Presidio Político, la institución penal más rigurosa y cruel de la isla. El trabajo consistía en romper piedra de sol a sol con pesadas mandarrias y cargarla desde el hondón de las famosas Canteras de San Lázaro que él immortalizó. A Martí se le colocó un grillo de hierro en el tobillo, una cadena a la cintura y otra vertical que unía la primera con el grillo. Puede imaginarse el lector el martirio que el rudo trabajo en tales condiciones significó para Martí que distaba mucho de ser robusto. El roce de las cadenas, el calor tropical, la humedad, el sudor y el polvo de la piedra caliza, le produjeron llagas gangrenosas de las cuales nunca logró sanar del todo. Por intercesión de un catalán rico, dueño de las Canteras y conocido del padre de Martí, se le conmutó la pena—después de haberla servido seis meses—por la de destierro a España. Durante la travesía escribió Martí gran parte de la tremenda increpación que a continuación se estudia. Exceptuadas algunas cartas a su madre, a su maestro, el poeta Rafael María de Mendive, y breves notas publicadas en *El Diablo Cojuelo* y *La Patria Libre*, *El Presidio Político en Cuba* es el primer escrito en prosa que de Martí se conserva. Es la obra de un adolescente que apenas comenzaba a estudiar humanidades. A esta luz debe considerarse este testimonio de aquel niño prodigiosamente precoz. Esta patética filípica es ambivalente. De una parte certifica la grandeza moral y patriótica del niño que la refrenda y de la otra da fe irrecusable de su

genio literario. A pesar del calvario que fueron para él aquellos seis meses, Martí apenas alude a sus propios sufrimientos en esta vibrante inculpación. Lo que más le concierne y angustia es el dolor de las otras víctimas y la increíble inhumanidad de los polizontes. Con esta conmovedora imprecación inició Martí su brillante carrera de gran prosista —el más original, vigoroso y novador que en América se ha producido.

* * *

Apenas llegado a Madrid, Martí llevó a la imprenta de Ramón Ramírez este ensayo que tituló simplemente *El Presidio Político en Cuba*. Al hacerlo, entregó junto con la protesta exaltada y la petición ardiente, un poema elegíaco en prosa. ¿Se lo había propuesto? No, seguramente, pero su vida lo dictó y José Martí virtió su dolor enlazando en doce "cantos" una trilogía de valores significativos: el lirismo intenso de la sensibilidad; la nitidez de las percepciones sensoriales y la complejidad de su mundo espiritual que revela una visión trascendente. De ahí que la forma sea poemática, peculiar y aparezcan, a la vez que recursos tradicionales, procedimientos nuevos y espontáneos. Una especial manera de sentir, una delicadísima y noble hiperestesia de espíritu transida de emoción, juntamente con su pavorosa circunstancia, requerían una expresión a la vez flexible y múltiple. Los elementos tectónicos debían ahondar en la raíz lingüística y dieron connotaciones vírgenes al vocablo común: "viruela en el alma"; yuxtapusieron en la frase lo imposible e inesperado: "apalean a Dios"; exaltaron su ritmo haciéndolo significativo con el hipérbaton constante: "Ante mí desfilan en desgarradora procesión espectros que parecen vivos y vivos que parecen espectros"; y dieron un nuevo matiz expresivo a ciertas locuciones: "El siglo se apoyaba en él".

El proceso de ideación en Martí se caracteriza en esta su prosa inicial por un hondo sentido del ritmo. Con preferencia sigue moldes afectivos como reiteraciones, períodos interrogativos y exclamativos, hipérboles y estribillos irónicos. Halla con toda naturalidad su forma expresiva en giros nerviosos y especialmente en la frase-verso de percusiones enérgicas que golpean en la sensibilidad del lector. Anhelos impetuosos y gembundadas languideces alternan y se esfuman en silencios elocuentes desarticulando párrafos, determinando su extensión y creando la forma versicular que se adhiere a la pauta vital de un pasado dolorosísimo. Brotan de la entraña impactos relampagueantes de cosas vistas y sentidas y aparece por el ámbito del ensayo una sucesión dantesca de momentos y escenas inolvidables. El lenguaje afectivo finalmente se enseñoorea de la forma,

refleja la tensión y distensión del espíritu y va estableciendo un verdadero "clima" poético con su lirismo de tema y lenguaje.

En la forma del ensayo se percibe una predilección por los recursos de la creación poética. El lenguaje se engalana con frecuencia, aquí y allí, de elementos estéticos: la imagen visionaria del león dormido "con una garra sobre Cuba"; el símbolo del "fantasma rojo de sonora carcajada"; y la metáfora plástica de la "esmeralda inmensa" que hacen entrar al poema por los senderos de un impresionismo plástico y visual. Estos son unos cuantos ejemplos entre muchos que se pudieran citar. Bien pudiera decirse que todo el ensayo se caracteriza por una marcada impronta pictórica que respaldan expresiones claves a lo largo del discurso "...lo hubiera pintado mejor"; "...este cuadro que os voy a pintar"; "...he ahí pálida y débil la pintura de las canteras"; "Los colores del infierno en la paleta de Caín..." y así sucesivamente. Sin embargo, la actitud conmovida violenta la técnica con el enfoque y desenfoque descriptivo. El segundo "canto" envuelve con imprecisión a las víctimas y sólo destaca la acción misma sin sujeto expreso. Mas en la parte central e íntima del poema fulge, con sincera honestidad, la nitidez de los seres y las cosas tal como son. "¡Oh verdad tan terrible que no me deja mentir ni exagerar!". La realidad aparece no velada ni violentada como al principio o al final ni tampoco ordenada o jerarquizada. La Cantera y los sucesos allí ocurridos destacan su instantánea presencia y su fuerte sentido de actualidad. Las víctimas se muestran en el fuerte realismo de su martirio como casos concretos que corroboran el "dolor infinito" de la introducción. El "canto" final concluye impresionísticamente con una grotesca procesión de fragmentos humanos que danzan hasta convertirse en nebulosidad fatídica. En todo el poema se siente una gradual intensificación del dolor que se torna agonía. Y, concorde con ella, la herida sensibilidad deja una trayectoria expresiva que va del silencio significativo hasta los toques dispersos y violentos de la técnica impresionista. El estilo roza a veces los linderos del surrealismo cuando lo irracional se apodera de la fantasía que se vuelve onírica y delirante.

En este poema en doce "cantos" hay sendos gemidos que claman desde la raíz de la sangre misma y dicen a España que vivir consiste en el arte de ser humano alcanzando dimensiones divinas y que es el alma sensible, todo corazón, que logra tal jerarquía. Para ese fin y la consecución feliz de lo anhelado, entran en actividad todos los recursos expresivos. El autor protesta virilmente, es verdad, con plena conciencia

de sus deberes de ciudadano, pero ante todo, siente y canta el poema de una dolorosa realidad espiritual como gran sensitivo:

Pero otros sufrían como yo, otros sufrían más que yo. Y
yo no he venido aquí a cantar el poema íntimo de mis luchas
y mis horas de Dios.¹

La intensidad afectiva se manifiesta al iniciarse el primer "canto". Es un lamento que busca cambiar el nombre asignado al ensayo por la razón práctica. El sentir poético en lucha con lo conceptual declara que el nombre de las páginas, concorde con el poema, es "Dolor infinito...". Y, para defender tal preferencia y explicarla, los sintagmas afectivos se lanzan unos tras otros acumulando imágenes que alcanzan un grado sumo de expresividad. Repercute por la frase la infinitud del dolor sin que la reiteración, la duplicación de lo superlativo, logre pintar con justeza la enormidad del sufrir ni su desesperante monotonía. En una matización adjetival típica del impresionismo, consistente en el cruce de lo interno a lo externo, Martí trata de definir y hacer tangible ese gran dolor que es complejo haz de vivencias físico-psicológicas. Su intensidad aniquila primeramente la facultad intelectual y hace desaparecer la lozanía espiritual que debe particularizar al hombre: "seca el alma". Sus raíces punzantes se hunden en la sensación de irradiaciones cinético-cenestésicas que acusa el verbo "arrastra"; y es tal su naturaleza que se convierte en torcedor de proporciones desoladoras, desquiciando el orbe interior y devorándolo. Al completarse un ciclo vivencial "rueda" el dolor volcado hacia fuera en "lágrimas abrasadoras", signo inequívoco de sensibilidad en todo ser normal.

Como en versos formando conjuntos aislados, divididos por pausas invisibles en que el alma indignada se recoge y expande, Martí continúa su inculpación con un martilleo de frases condicionales. La prótasis se convierte en elemento intensificador que por grados aumenta la negrura de su angustia. Y así traza la visión del Dante sufriendo en presidio cubano, infierno que no es concepto cerebral, sino infierno real y vivido. La apódasis contiene implícito el credo estético martiano: la técnica en el arte es siempre superior si tiene como base la vida. La segunda prótasis pinta con irreverente rebeldía la posibilidad de una Providencia como testigo ocular en presidio; la apódasis recoge la imagen y la humaniza haciéndola cubrirse el rostro al contemplar la crueldad del hombre contra el hombre.

¹ José Martí, *Obras Completas*, La Habana, Editorial Lex, 1948, I, p. 17.

Hay un desplome de "bóvedas oscuras" en que el lenguaje cinético-cenes-tésico reconcentra las reverberaciones de un vivir atormentado. Surge luego en la apódasis, con marcada nitidez de lineamientos, la corporación de lo abstracto, la divinidad, que "se habría cubierto el rostro". Es de notarse en todo el ensayo, como una constante de estilo que se inicia, una preferencia peculiar de Martí por los cruces lingüísticos que van de lo interno-psíquico a lo externo-físico; de lo abstracto-inmaterial a lo material-concreto y viceversa. Una abundancia de verbos dinámicos exteriorizan la violencia que agitó y aún agita en el recuerdo en 1871, su espíritu adolorido y sensitivo. La violencia espiritual es repercusión de la violencia física y hace que los cruces sean significativos. En la órbita verbal aparecen "mata", "seca", "arrastra", "rueda", "rompe", "bambolea", verbos todos que apuntan a un pasado lacinante y concreto. Esto prueba que las experiencias del Presidio se han trasminado y adherido al léxico. Ahora bien, siguiendo esta misma modalidad, el autor instala el objetivo del ensayo en el primer "canto": señalar el exterminio de la sensibilidad que hace del hombre, aún del más genial, un autómata de proporciones monstruosas. Martí contempla con horror que en su tiempo histórico todo sentimiento humano ha quedado aprisionado en la dureza y en la frialdad, síntomas fatales de absoluta analgesia espiritual. Un nuevo cruce de lo interno a lo externo sensorial sitúa la acción libertadora en el corazón de la frase enfocando la energía moral del autor:

Dios existe, y yo vengo en su nombre a romper en las
almas españolas el vaso frío que encierra en ellas la lágrima.²

El poeta busca liberar la sensibilidad y a lo largo del ensayo tratará de volver al hombre a su salud y a una postura equilibrada y humana. En su concepto, el mayor de los crímenes contra la vida es ser remedo de hombre viviente, traicionando la vida misma con una existencia de raíces enjutas e insensibles. Es ser hombre y sufrir de cerebralismo y no sentir en la carne viva y en la médula del hueso, la unidad vital que indisoluble e irrevocablemente lo une a los demás seres: Yo no soy aquí más que una gota de sangre caliente en un montón de sangre coagulada.³ ¡Crimen y muerte ambulante es la vida no vivida con el alma a flor de piel! La existencia se vuelve mecanicismo grotesco si no aspira a la sensibilización armoniosa del espíritu en contacto vital con el mundo y los seres que

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 17.

lo rodean. Martí sólo concibe al hombre como guardián solícito y no verdugo cruel del cuerpo humano, sensorio potencial de sublimes realidades.

Para Martí, lo que distingue al hombre de los demás seres en la naturaleza y lo pone en correspondencia con el *quid divinum* es la sensibilidad espiritual, esa propensión del hombre superior que lo lleva a ser compasivo y humano y, al mismo tiempo, lo hace nutrirse "en la idea del bien". Tan firme y hondo es este sentir neoplatónico martiano en el albor de la vida que su alma se yergue altiva y quijotesca ante el odio devastador y arremete contra la misma divinidad si ésta cayera en tal absurdo. Rarísima manera de sentir la vida y las cosas, modo de conocer intuitivo y sensitivo a la vez y, por tanto, irracional. Discurrir del sentimiento que pone a la vez en tensión el sentir poético que busca para su representación el símil, la imagen y la metáfora del lenguaje afectivo-sensorial que irá transformando el ensayo en poema lírico en prosa. El lenguaje matizará la frase con adjetivos ponderativos que confirmarán la actitud emocionada del autor al contemplar por el reverso el aspecto psíquico de sus experiencias: "infinito", "único", "devastador", "misterioso", "pura", "eterno", "cobarde", "malaventurada"; e indicará sensorialmente cómo percibe el anverso de esas vivencias: "oscuras", "frío", "rudo", "sombrias", "abrasadoras". Además, el estilo se caracteriza por imágenes que razonan y arguyen con la elocuencia de un intenso vivir de lo concreto. Son representaciones visuales que no se leen como formas de un estilo retórico, sino como producto de un pensar casi corporal de pulsaciones afectivas. Una entraña dolorida se ha apoderado del fondo, de la forma y del estilo. El ritmo se ha ido haciendo irregular; el orden de la frase se ha tergiversado; "Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas";⁴ la marea de la interioridad, con su flujo y reflujo ha recortado o prolongado la extensión de las oraciones;

Nace con un pedazo de hierro; arrastra consigo este mundo misterioso que agita cada corazón; crece nutrido de todas las penas sombrías, y rueda, al fin, aumentado con todas las lágrimas abrasadoras.

Dante no estuvo en presidio.⁵

se ha roto la lógica de la razón; el estilo ha prorrumpido en condicionales contrapuntísticas nimbadas de emoción;

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Loc. cit.*

Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su Infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor.⁶

En realidad, el ensayo está escrito con la supremacía de la sensibilidad.

En el "canto" segundo, la condensación afectiva es tal frente a la incomprensión y la insensibilidad españolas, que el lenguaje se afinca en un grado máximo de reticencia: el silencio significativo. El pronombre negativo "Nada" aparece aislado y es frase y párrafo a la vez. ¿Qué respuesta hay a la pregunta con que se abre este "canto"? "Nada", responde la inconsciencia y el poeta la adopta con intención irónica tal como lo oyó en el Presidio. Aparece entonces la elocuencia reprimida que pronto se desata y manifiesta en el tríptico de la muerte. Se emplea el estilo verbal y cada infinitivo sin agente expreso pinta un cuadro espectral; es la procesión de seres víctimas de la barbarie que la técnica subordina y deja borrosos para presentar solamente la acción pura y colectiva de un ir y venir envuelto en vejación y tortura:

Nada,
Ser apaleado...

Nada.
Pasar allí con el agua a la cintura...

Nada.
Volver ciego, cojo, magullado...

Nada también.⁷

Este recurso de técnica impresionista ha iluminado por dentro una nada silenciosa y la emoción contenida, al irrumpir, sigue golpeando con énfasis polisindético en la estructuración de la frase perfilando aisladamente como en versos breves los tres aspectos de una acusación:

¡Horrorosa, terrible, desgarradora nada!
Y vosotros los españoles la hicisteis.
Y vosotros la sancionasteis.
Y vosotros la aplaudisteis.⁸

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

Los "cantos" tercero y cuarto recorren con miradas retrospectivas las páginas de la historia de España en el Nuevo Mundo. Un lenguaje semiconceptual ataca las inconsistencias en la vida del político que quiere para sí los derechos del hombre libre y lanza anatemas contra los seres que bajo su planta anhelan también la libertad. El hombre puede concebir y visualizar la libertad del átomo dentro de la molécula, puede "soñar con la federación universal", pero como hombre meramente cerebral cree poder representar "la paz y la moral" y al mismo tiempo "santificar la guerra del exterminio y *el olvido del corazón*". Sin embargo, en estos primeros dos "cantos" predomina el lenguaje afectivo que asume desde un principio la dirección y estructuración de las formas expresivas.

El sentir poético y la imaginación abren el tercer "canto" luciendo una metáfora impresionista, espontánea, y sugerente:

Unos hombres envueltos en túnicas negras llegaron por la
noche y se reunieron en una esmeralda inmensa que flotaba en
el mar.⁹

Lo negro de las túnicas deja en el lector una sensación de augurio y de misterio que intensifica la noche en marcado contraste con la impresión visual y cromática de la esmeralda que conlleva en su significado toda la exuberancia del trópico. La metáfora es eficaz también por sus "nuances" de luminosidad, color, espacio y movimiento: "esmeralda inmensa que flotaba en el mar". Pero pronto la sensibilidad martiana se exalta, la imaginación y la emoción dislocan el enfoque, y la perspectiva del recuerdo histórico se vuelve onírica y borrosa. Toques impresionistas como instantáneas rápidas pintan los sucesos del pasado. Aparecen "manos huesosas", "cadavéricas cabezas" y "huesos cubriendo la tierra". La sugerencia hace percibir gritos "bajo las cañas"; resalta "la tez blanca y la negra" a la luz del sol y una "caja" simbólica se mueve y "se irá..." Hay "brazos" que caen y "brazos nuevos" que se levantan. Se oye el canto de "hermosos versos" a la "puerta" de un pueblo a punto de ser engañado y vilmente traicionado. Una "lira" engañosa, la verbosidad de la oratoria, se "bambolea" "entre la roja nube". España queda corporizada y aparece cubierta de "harapos". La "misericordia" de sus vestidos es en realidad el tropo que designa su descomposición moral. Una vez más aparecen los cruces significativos, en este caso a la inversa, yendo

⁹ *Ibid.*, p. 10.

de lo material a lo inmaterial; de lo exterior a lo interior, enriqueciendo los significados: la miseria se convierte en "gusanos" que invaden el espíritu. El feísmo del orden físico, al invadir y asaltar los recintos del espíritu, yuxtapone dos órdenes que generalmente se aíslan, pero que el autor ve como continuación uno del otro y los deja unidos en la corriente significativa de la oración. Hay que anotar que las huellas de la cantera hacen que Martí contemple a España como viera tantas veces al presidiario; harapienta, con "los ojos extraviados" y "los cabellos erizados" recogiendo "pedazos" de fama que "ruedan".

Martí no describe el paisaje en la naturaleza. Obcecado por el dolor intenso, sólo se mueve dentro de él consciente exclusivamente de su espacio anímico, sombrío, abovedado, y derrumbándose siempre como la piedra de la cantera. Si llega a mencionar al sol lo humaniza y espiritualiza haciéndolo sentir su propia vergüenza al brillar sobre posesiones españolas. Ve cernirse sobre Cuba sangre, siempre sangre, que, formando nubes, les imparte también el rubor de su propio espíritu y cree verlas negándose a ascender en la limpidez del espacio. Igualmente que ruedan las cabezas en el presidio político, ve rodar—todo rueda—la cabeza del imperio español, y de la misma manera que se tritura a la víctima, un gobierno dictatorial y déspota, tritura al pueblo cubano:

... le enseñásteis la masa informe de su *inerte* corazón,
y os reisteis, y se lo arrojasteis a la cara.¹⁰

Martí cierra el cuarto "canto" con una imagen visionaria continuada, vertida en un lenguaje poético y en tono elegíaco. Al observar los progresos del hombre a través de los siglos, la vida se le concretiza en "mar" y la abstracción de tiempo en "mano" invisible, vocablo sobreentendido, que revuelve "olas" de siglos donde siempre que desaparece la sensibilidad, aparecen "las vergüenzas" inhumanas de las naciones bárbaras. Es entonces cuando "el Dios del Tiempo" "no encuentra en ellas la compasión ni el sentimiento". El adolescente autor, el Martí poeta, como caballero andante reencarnado en América, se ha propuesto luchar contra el gigante de la insensibilidad española y continúa con frases breves y tajantes admitiendo la posibilidad de una vida nacional aun a pesar de "honra mancillada" y "justicia vendida". Aún así, sobre esa negrura espiritual podría "flotar" el bien. Pero no se salva ni podrá llamarse nación culta el pueblo que destruye la piedra angular de la vi-

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

da misma, "el sentimiento del dolor y el de la propia dignidad". Es decir, la sensibilidad del alma es al espíritu colectivo de los pueblos, lo que la sensibilidad física es a la salud del cuerpo individual del hombre. Sin ambas, la consecuencia es muerte física y parálisis espiritual. ¿Qué queda? El triste simulacro de hombres vacíos y desprovistos de dignidad.

Saltando al "canto" octavo, para seguir cada pulsación visible de la sensibilidad martiana, allí se habla de "una angustia que nadie comprende". Ella invade el espíritu del autor permanentemente y hace de su estancia en el presidio "intervalo sombrío". Martí no habla aquí de tiempo cronométrico, sino psíquico, puesto que el ámbito espacial de su espíritu caballeresco a lo divino es de "mundos" y de "vidas futuras". Mas debe indicarse que en ese breve instante de vida nace la angustia moral que habrá de acompañarlo siempre como zarza interior consumidora. Angustia firme y sin reposo, pero prudente y sabia. Angustia que será activismo febril en busca del bien y de la liberación completa del hombre porque para Martí la libertad es tarea del alma. Angustia martiana que será espoleada más tarde por la recurrencia de la tiranía en varios países hispanoamericanos. Experiencia que, como fricción ofensiva, transforma su visión magna del presidio en perla de gran precio y núcleo vigoroso de toda una obra: el hombre libre de América.

El poema elegíaco que canta el dolor de la vida en el presidio se abre con un desfile visionario y espectral de la acción misma. Al principio hay un reposo relativo de la afectividad. El primer desfile de las víctimas sobreentendidas es más o menos equilibrado y recogido en su concisión y brevedad. No así al llegar al final, o sea en el "canto" doce, donde surge la siguiente exclamación que como estribillo se repite iniciando cada estrofa del "canto":

Mirad! Mirad!

Ante mí desfilan en desgarradora y silenciosa
procesión, espectros que parecen vivos, y
vivos que parecen espectros.¹¹

Los cruces estilísticos de un impresionismo vivencial espontáneo vuelven a imponerse en el lenguaje y se suceden rápidos después del retruécano inicial que anuncia la dislocación del enfoque lógico. De inmediato se percibe el tono de lo fantástico. El vértigo emocional de-

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

forma la realidad alzándola en vuelo precipitado y engalanándola con atavíos surrealistas. La fantasía febril pinta con rasgos dantescos una danza de formas y miembros separados del cuerpo. Todo gira envuelto en vapores rojizos: "¡Sangre, siempre sangre!". Condenados por su fina sensibilidad a ver la tragedia del hombre que se desintegra física y moralmente, los ojos martianos hablan con toda la elocuencia del lenguaje visual: "Tristes ojos míos que tanta tristeza vieron".

Desfila primero el cólera que asolara el presidio político. El poeta oye su risa. Es la risa de la indiferencia española, de los dirigentes de la institución penal. Martí le cuelga en los hombros sus propias cadenas:

Mirad! Mirad!

Aquí va el cólera contento, satisfecho, alegre, riendo con horrible risa. Ha trocado su guadaña por el látigo del presidio. Lleva sobre los hombros un montón de cadenas.¹²

Pasa luego la blancura de una cabeza nevada y el gemido de un cuello que no soporta el peso de los años.

Mirad! Mirad!

Aquí viene una cabeza vestida de nieve. Se dobla sobre un cuello que gime porque no la puede sostener. Materia purulenta atraviesa ropaje miserable. Gruesa cadena ruge con sordo son a su pie. Y, sin embargo, sonríe. ¡Siempre la sonrisa! Verdad que el martirio es algo de Dios.¹³

No se menciona cuerpo alguno pero se percibe la putrefacción de la materia purulenta. Por todo el ensayo se oyen las cadenas que en esta danza final rugen "con sordo son". Muy significativo es el detalle descriptivo de que esta cabeza sonríe y que el poeta se detenga a intuir en ello ese algo divino que envuelve a los mártires con nimbos ultraterrenos, algo así como una sonrisa celeste en labios humanos.

Salta en seguida la viruela. Su rasgo diferenciador es su ojo único. En su giba carga "un cuerpo vivo". La forma espectral lo "arroja", "pisa", "lanza", "recoge" "lo vuelve a arrojar" danzando en su derredor. Al fin lo "empuja" al hondón de una sima: Y, aunque el vocablo no

¹² *Lbid.*, p. 32.

¹³ *Loc. cit.*

aparezca se intuye que es el fondo de la cantera. El látigo vibra, pero la víctima sobrevive a la infamia porque nada, absolutamente nada sobre la tierra, puede contra su espíritu que es divinidad indestructible. Ella tonifica y fortalece la carne hasta hacerla eterna: "¡Siempre el trabajo! Verdad que el espíritu es Dios mismo".

Aparece entonces la anchura de una boca negra que también ríe. Su risa deja dolor inmenso y honda ternura en el poema como le dejan horror y amargura la risa fantástica del cólera y la risa diabólica del apaleador. De todas las instantáneas descriptivas del "canto" final, ésta es la más lírica, la de estilo más conciso, la más breve de forma y la de mayor virtualidad poética. Los desplazamientos estéticos son de mayor originalidad: la edad del negro centenario es siglo que se apoya en su cuerpo; la razón extraviada es ave que desplegando las alas vuela al infinito, y en su cabello crespo, el poeta mira la blancura de la lana recién cardada. Pero la boca aún habla y, al sacudirse el grillo, ríe como solía hacerlo en vida. Su sonrisa conmueve a la misma divinidad:

Y ríe, ríe,
Y Dios llora.
Y ¡cuánto han de llorar los pueblos
cuando hacen llorar a Dios!¹⁴

Prosa poética que con sus frases breves y cortantes imita el ritmo de la risa en la pausa ligera de una coma y en la nerviosa interrupción de dos puntos finales. Risa dolorosa que da lugar al llanto prolongando la frase admirativa para representar una sentida lamentación martiana.

Surge luego la visión de la cantera, obsesión central del "canto". Es mole de inmensas proporciones. Es el presidio que rueda como piedra al impulso de muchos brazos. Sus vueltas, al rodar, forman discos de negrura moral en que se destacan los ojos desesperados de una madre amorosa. La masa rueda, tritura huesos y al rodar, en vez de chispas, saltan lágrimas que suben y se condensan hasta producir la sensación de un nuevo derrumbe. La perspectiva interior del mundo moral que contempla Martí en presidio es un desquiciamiento absoluto ante el cual él permanece incólume, pleno de ternura y firme sobre "la rectitud indomable de sus principios".

El poeta ha concluido su pliego de cargos. La danza fatídica ha tocado a su fin. Todo el pavor de realidad tan cruel se remansa en el

¹⁴ *Ibid.*, p. 33

silencio y en la honda melancolía de una completa inercia corporal. Es el preludio de la desintegración total. El poeta contempla su visión postrera: la imagen del ataúd. Sus nítidos lineamientos están logrados con firmes toques sensoriales; lo espectral de la figura yerta; su calor y frialdad rodeados de negrura; y, envolviéndolo todo, el rojo sangriento como atmósfera asfixiante. La vida se ha vuelto danza de muerte en el imperio de la insensibilidad y el punto culminante de la orgía de odio es por tanto el ataúd que arrastrado al escenario concluye una actuación devastadora.

* * *

Analicemos ahora los "cantos" que van del cinco al once. Aquí Martí se dedica con especialidad a describir estados de ánimo característicos—propios y observados en los demás prisioneros; acciones habituales del verdugo y de sus víctimas; y también el ambiente físico y moral en que padecen, trabajan y mueren. Todo visto, sentido, vivido y sufrido en la propia carne y en la entraña del espíritu. El cuadro que Martí prometió pintar es en realidad una serie dislocada de cuadros que aun en su estructura formal aparecen ante la vista del lector separados unos de otros, como también lo están oraciones y párrafos sumamente cortos—brevedad que facilita la visión directa, analítica e impresionista.

Seis casos extremos han exigido que la memoria enfoque fielmente sus recuerdos. Martí, consciente de su inhabilidad para hacer justicia a la verdad de los hechos, rompe en exclamaciones; la imaginación acude rápida y el lenguaje se sirve de imágenes comparativas para iluminar con energía el espectáculo que encierra toda una eternidad de tortura:

¡Oh, torpe memoria mía, que quiere aquí recordar sus bárbaros dolores!... Los colores del infierno en la paleta de Caín no formarían un cuadro en que brillase tanto lujo de horror.¹⁵

Seis víctimas y su castigo en presidio son el núcleo vital del ensayo por la trascendencia de su simbolismo dentro del marco total. El hombre-Dios, el tema central de la vida y la obra martiana, brota dolorosamente en el drama de estos siete "cantos". Los ángulos de la visión son tres y desde ellos intuye Martí el "verdadero vivir" del hombre—su máxima experiencia—el dolor. Lo ve sufrir en tres distintas edades: como niño,

¹⁵ *Ibid.*, p. 18

joven viril y anciano. En el aspecto étnico, lo contempla como caucásico, oriental y africano; y en su grado de adelanto lo considera en un estado primitivo, civilizado y en completa degeneración física y moral. La impresión total es impar: el hombre es uno e indestructible por su divinidad. En la matemática espiritual martiana, una semejanza de la divinidad nunca es más baja que otra, sino siempre igual. En el caso del anciano Nicolás Castillo, observa e intuye: "Dios vivía y trabajaba entonces en él". Al contemplar la figura delicada del pequeño Lino Figueredo, de doce años, y ver su increíble resistencia física, concluye: "Verdad que el espíritu es Dios mismo"; y al referirse a sí mismo, declara altivo: "Yo no soy aquí más que un grillo que no se rompe entre otros mil que no se han roto jamás".

En cuanto a la técnica que emplea para representar la realidad sufrida, el autor escoge instintivamente la visual y pictórica. La riqueza de contenido que le brindan sus experiencias objetivas, la abundancia de detalles y sucesos, el ir y venir por vericuetos imposibles, las escenas aterradoras al despuntar el día, la acción criminal, todo ofrece copiosos elementos que propician el género narrativo. No obstante, el valor artístico de los "cantos" no está en la narración, aunque virtud narrativa sea desde el principio don innato en nuestro escritor. Martí prometió pintar, pero la indignación que lo agita y el aliento poético hacen que en la mayoría de los casos el pasaje narrativo funcione descriptivamente:

Se le echó al pie de un montón. Llegó el sol; calcinó con su fuego las piedras. Llegó la lluvia; penetró con el agua las capas de la tierra. Llegaron las seis de la tarde. Entonces dos hombres fueron al montón a buscar el cuerpo que, calcinado por el sol y penetrado por la lluvia, yacía allí desde las horas primeras de la mañana.¹⁶

Si al principio fue ardua tarea pintar el "dolor infinito", ahora lo concreta y simboliza en siete víctimas que se han instalado perennemente en su memoria y que serán como la sombra de su espíritu:

Pero Lino vive en mi recuerdo y me estrecha la mano, y me abraza cariñosamente, y vuela a mi alrededor, y su imagen no se aparta un instante de mi memoria.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

Describirá la cantera misma donde tiene lugar el martirio; aislará en conjuntos de marcado relieve tipográfico, individuos, lugares, y reflexiones, terminando siempre con el estribillo dirigido a los diputados de la nación española a quienes invita sarcásticamente a danzar y cantar. Muy peculiar en Martí es acumular y unir todos los elementos de su realidad circunstancial en un mismo nivel de importancia significativa y en perenne contraste: la grandeza de la víctima y su pie llagado; el petate y la peste del alma; el llanto infantil y la blasfemia del cabo; el gemido tenue y la carcajada estridente del fantasma; las manecitas demacradas y la mano brutal del apaleador; la energía divina que vigoriza y la ruindad espiritual que reduce al que odia. Y es aquí, en estos "cantos", donde aparecen los detalles que se convierten en signos de un lenguaje lírico observados al principio y al fin del ensayo: el grillo, la cadena de hierro, la lágrima, la gota de sangre, el gusano, la cantera, la viruela y el cólera, y los verbos dinámicos ya citados. A ellos se suman otros toques de fino realismo que pintan lo cotidiano como el sombrero negro, "estampa de la muerte"; el hábito fatal, la lona embreada, las almohadillas con que el propio Martí trata de atenuar el dolor de sus llagas, el vendaje de Delgado, las ventosas de Castillo, el suelo como lecho único de todos, el mísero petate, la baranda y la escalera difícil de subir para Lino, la blusa despedazada y las tres anchas fajas blancas en la cabeza del suicida. Detallismo fiel con sabor acre de realidad vista, sentida y sufrida. Realismo vivencial que fija con la misma nitidez de lineamientos con que graba el aguafortista.

Y si se trata de pintar los males del cuerpo, Martí capta con vigor goyesco lo que han visto sus ojos: los pies llagados, las manos despedazadas; el cuerpo agrietado y la espalda flagelada y purulenta, la espuma sanguinolenta en los labios; el pulso extinguido; el cuerpo magullado; los ojos sin vida; la garganta sin palabras; los brazos y piernas sin movimiento; el vómito mortal del cólera; el cuerpo enjuto; el idiotismo; el cuerpo desmayado manando sangre; el cráneo en tres pedazos sobre el rostro, y la viruela asomando por el pie. Así contempla el poeta en Martí el ultraje y la destrucción del cuerpo humano, templo habitado por el espíritu del hombre, morada donde se ha de manifestar la divinidad. Martí no razona, sólo pinta el horror y la crueldad que infligen seres infrahumanos, con "el corazón roído", que sufren de "ceguedad", "inconciencia", "servilismo", "ira", y "venganza"; hombres que "tienen enfangada la conciencia", "enferma de peste la vida" y padecen "viruela en el alma". Como para Martí los fenómenos del mundo

natural continúan en el orden espiritual, podrá verse en las últimas tres citas que los cruces ideológicos yuxtaponen con vehemencia vocablos que se rehuyen en su inaudito enlace connotativo.

Martí revela gran pericia en la reconstrucción de los hechos, lo cual, a pesar del distanciamiento en tiempo y en espacio, demuestra la persistencia de una memoria visual profundamente impresionada, "huellas que no se olvidarán jamás". Un fuerte realismo se apodera del estilo en estos siete "cantos", y subordina el sentir poético que sólo aparece en la superficie cuando el lenguaje se satura de afectividad y ésta se efunde en imágenes y substitutiones líricas espontáneas. Esta corriente estética sutil levanta la cruda realidad a un nivel artístico superior evitando que el relato caiga en la aridez de un mero recuento de hechos. He aquí algunos ejemplos:

...y la espalda que gime al golpe como el junco al soplo del vendaval.¹⁸

...y como el martillo de los herreros suena uniforme en la fragua, las varas de los cabos dividen a compás las espaldas del desventurado.¹⁹

No era aquella rosa de los campos que algunos conocieron risueña como mayo, fresca como abril.²⁰

...y la viruela se asomó a sus pies, y extendió sobre él su garras y le envolvió rápida y avarienta en su horroroso manto.²¹

En el primer ejemplo las sensaciones acústicas provocadas por la vara sobre la espalda del reo político originan en la imaginación el animismo impresionista que da realce a la frase con el gemido del junco. En el segundo caso es el ritmo acompasado de la fragua lo que da relieve a la percepción de los sentidos produciendo un efecto pavoroso. El tercer ejemplo contiene una metáfora pura que encierra toda la ternura acendrada que inspira la belleza infantil para fundirse ambos, belleza y sentimiento, en ese tiempo que es albor y floración de vida. La última cita presenta la acostumbrada corporización martiana que todo lo humaniza.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

Hechas estas excepciones, el relato avanza con escasas elegancias estilísticas. Martí reconstruye a solas con el recuerdo enfebrecido y la mirada interior el cuadro dantesco. El *dinamismo* de la prosa es *lento* porque el lastre de un fino detallismo y la acumulación de reacciones subjetivas le impiden el movimiento acelerado. La percepción de la memoria es aguda e intensa y, al reconstruir el tormento visto y sufrido, deja la sensación de que se le vuelve presente, sentido física y espiritualmente. Las seis víctimas seleccionadas están unidas por la trascendencia significativa del tiempo vivido. Castillo "llena 76 páginas del libro de los tiempos"; y Juan de Dios es el punto de apoyo de un siglo. Al otro extremo y en el albor de la vida están Ramón, Lino y el negrito Tomás de 14, 12 y 10 años respectivamente. Los rasgos de su fisonomía, los lineamientos de su cuerpo no son revelados. Sólo se perciben en Castillo y Lino la ruina gradual de la salud física al mismo tiempo que su estatura moral crece. Martí dedica a ambos extensos cantos; mientras Ramón y el negrito Tomás quedan retratados, el primero en la brevedad sugerente y en la exaltación emocionada, el segundo:

¡Ah! Su recuerdo indigna demasiado para que me deje
hablar mucho de él. Trabajo me cuesta, sin embargo, conte-
ner mi pluma, que corre demasiado rápida, al oír su nombre.²²

El centenario hombre de color, Juan de Dios, sobrevive a la crueldad y queda reducido al idiotismo, "el sentimiento vivía únicamente entero en él". En vívido contraste surge al final de tan sombría exposición de "pinturas", la figura patética de Delgado, el hombre en la plenitud de la vida que en su ofuscación rehuye vivir su calvario. A veces la técnica descriptiva contiene finísimos trazos que pintan detalles sutísimos de tortura física. De Nicolás Castillo dice:

—y un movimiento imperceptible se dibujó en sus labios,
y un rayo de paciencia iluminó su cara.²³

Nótese el ritmo poético que se percibe en estas palabras. Música verbal pero también ideal. En el caso del pequeño Lino aparece el único diminutivo empleado personalmente por Martí sin contar los que son propios del habla infantil. En el vocablo "manecitas" se condensa la inmensa ternura del poeta:

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 17.

Sus *manecitas* demacradas apenas podían apoyarse en la baranda;...²⁴

Y al contemplar en el recuerdo a Juan de Dios, ve claramente el efecto de la tortura:

Cuando vibraba el palo en sus carnes, la eterna sonrisa desaparecía de sus labios, el rayo de la ira africana brillaba rápida y fieramente en sus ojos apagados, y su mano ancha y nerviosa comprimía con agitación febril el instrumento del trabajo.²⁵

La congoja moral de la víctima —Lino Figueredo— expresada con estilo vívido y directo, en diálogo, queda subrayada por el impacto que produce en el autor mismo:

—¿Y tu padre?

—También, y no sé de él, *señor*, ¿Qué habré hecho yo para que me traigan aquí, y no me dejen estar con *táitica* y *mamita*?

Si la indignación, si el dolor, si la pena angustiosa pudiesen hablar, yo hubiera hablado al niño sin ventura.²⁶

En estos "cantos" centrales vemos la técnica pictórica de un estilo objetivo que pinta al que sufre y al que le hace sufrir, indirectamente, por medio de los impactos de la acción en la carne y en el espíritu. Este procedimiento era manejado magistralmente por los escritores impresionistas. En estos pasajes narrativos se oyen aisladamente las blasfemias del verdugo: "¡Anda, anda. Ya tienes por ahora!", en contraste con el breve diálogo de Lino y Martí. Y solas, como un débil eco, se perciben las escasísimas palabras de Nicolás del Castillo:

—Hijo mío, quizás no me creerías. Di a cualquiera otro que te diga por qué.²⁷

Ramón Rodríguez, el niño de 14 años y Tomás, el negrito bozal de

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

once años, son dibujados con esfumino y dentro del radio de un estilo intensamente subjetivo. La prosa se vuelve poética:

Tiene once años, y es negro, y es bozal.
¡Once años, y está en presidio!
¡Once años y es sentenciado político!...²⁸

Juan de Dios y el joven Delgado ofrecen un elocuente contraste en sus reacciones individuales ante el sufrimiento. En el primero, la idiotez sucede a la razón, ésta sucumbe y sólo queda la sonrisa dulce y la sensibilidad pura. En el segundo, la razón valerosa prefiere la muerte al martirio oprobioso pero el destino le cierra el escape y lo devuelve a la vida —y al martirio:

La piel que cubría su cráneo cayó en tres pedazos sobre su cara.²⁹

Más tarde, al pasar Martí, contempla a Delgado trabajando "con la cabeza siempre baja". El estilo visual lo describe impresionísticamente: "...tres anchas fajas blancas atraviesan en todas direcciones su cabeza".³⁰

Martí, incipiente prosista y poeta, se interesa tanto por la persona física como por la realidad psíquica de sus personajes. Vive, llora y muere mil muertes con cada uno de ellos. Castillo será su "perenne dolor"; la imagen de Lino "no se aparta un instante" de su memoria; el negrito Tomás es motivo de indignación incontrolable tan intensa que lo reduce al silencio. Martí jamás cruzará sólo por la vida; siempre lo acompañarán, invisibles, estas seis imágenes sufrientes:

...mis grillos eran demasiado fuertes para que no fuesen lazos muy estrechos que uniesen pronto a aquellas almas acongojadas a mi alma.³¹

Martí recuerda en un lamento los catorce años de Ramón; Juan de Dios surge en la memoria con sus "largas y extrañas relaciones" que tanto deleitaban su oído; y Delgado es "tristísimo recuerdo". Y así es como

²⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 32.

la memoria de Martí pasa lista, cuenta y recuenta llamando sus nombres queridos:

Castillo, Lino Figueredo, Delgado, Juan de Dios Socarrás, Ramón Rodríguez Álvarez, el negrito Tomás y tantos otros, son lágrimas negras que se han filtrado en mi corazón.³²

Estos espectros son uno nuevamente. El recurso de un impresionismo intuitivo así lo demuestra en la metáfora "lágrimas negras". Aquel "dolor infinito" del principio ha ido acentuándose progresivamente hasta condensar en negrura dolorosa. En "lágrimas negras" la cenestesia, juntamente con la sensación visual, contiene una significación singular: Martí siente llorar en sus entrañas esas vidas envueltas en sombras de muerte, bellísima forma en que una vez más se revela unido a ellos indisolublemente.

Todas estas víctimas desfilan y se destacan en el ambiente histórico, político, social, psíquico y real del presidio y sus canteras. Su descripción se sustenta y desarrolla en el recuerdo y pasan por el tamiz de hondas emociones. La evocación queda envuelta en los colores angustiados del negro y el rojo. Una actitud contempladora y reflexiva nos revela el hondón de un vivir milenario en plena juventud. En la intensa emoción que despierta el relato en nuestro espíritu tiene igual trascendencia la acción y los caracteres y es difícil evadir su impacto.

La descripción de la cantera misma es magistral por su viveza figurativa y las sensaciones plásticas que deja. El pasaje está depurado de todo lo inútil y queda reducido en croquis vertiginoso de tres frases que dan primeramente las dimensiones y hacen hincapié en la profundidad. Ello explica el constante uso de verbos dinámicos, como *desplomar* y *rodar*. Luego nos da los relieves topográficos y la variedad de piedras manejadas por las víctimas. Nada más. A continuación se precipita la tensión lírica mediante el empleo de la anáfora que puntúa todo el dolor contenido en las entrañas, con la insistencia frenética del adverbio espacial "allí". Este se repite siete veces y se intensifica a medida que se reproduce la monotonía del crimen. La frase es notable por el enlace polisindético de sus períodos. Este encadenamiento se vuelve sonoro y reitera con igual tenacidad la repetición de las infamias. Luego desfila vertiginosa una serie de sensaciones acústicas: "gritos", "ruido de cadenas", "chasquido del palo en las carnes", "las blasfemias de los apaleadores". La pintura de la cantera queda interrumpida. El autor des-

³² *Ibid.*, p. 29.

fallece una y otra vez reconociendo lo arduo de su tarea y la ineptitud de su técnica:

...he ahí pálida y débil la pintura de las canteras. Ninguna pluma que se inspire en el bien puede pintar en todo su horror el frenesí del mal.³³

Y así ha de ser. Para tener éxito en la técnica descriptiva ha de haber perfecta correspondencia y comunicación entre el espíritu y la realidad total que contiene también los aspectos negativos del mal. Mas como no lo hay entre las tinieblas y la luz, y como Martí era todo amor y, por tanto, todo luz, no podía concebir, sentir, vivir "el frenesí del mal". Para Martí era imposible experimentar una vivencia que siguiera la trayectoria de una idea criminal hasta convertírsele en imagen descriptiva. Martí prueba en esta forma la absoluta relación entre el estilo y el hombre, exigencias de la creación artística que en este caso son imposibles de obedecer. El escritor opta por terminar con dos exclamaciones, dos infinitivos aislados emparejados dentro de signos admirativos que condensan con muda desesperación toda la tragedia del cementerio de San Lázaro:

—¡Andar! ¡Andar!
—¡Cargar! ¡Cargar!³⁴

* * *

El mundo interior de un escritor tan emotivo y a la vez tan saturado de noble filantropía como Martí, no es mera intelección, sino ante todo, una serie de estados de conciencia angustiada, voliciones firmes, hondas reacciones afectivas, procesos imaginativos espontáneos e intuiciones rápidas que influyen en la forma y en el estilo como se ha ido indicando. Martí está condenado a ver la destrucción física de los demás y cómo una crueldad demoniaca va cortando todas las avenidas de comunicación con la vida. Sin embargo, Martí rehusa cantar el poema íntimo de sus propios tormentos físicos y de sus luchas interiores. Es bien reducido el número de ocasiones en que se refiere a sí mismo. No obstante, espigando aquí y allí entre declaraciones hechas en momentos de meditación, surgen con rasgos inequívocos varios aspectos de una experiencia anímica, compleja. El primer aspecto aparece en el esbozo que traza de sí mismo.

³³ *Ibid.*, p. 21.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

Martí se siente como invitado al banquete de la Patria. Ella le ha aderezado mesa en presencia de su verdugo, como le aconteciera al salmista. El joven se acerca al festín de la muerte y llora pero su llanto es de orgullo. Se sujeta entonces a una autooscultación detallada y encuentra que su cuerpo juvenil es apto para la prueba; su cerebro firme y sus ojos soberbios y de penetrante alcance. Mas la Patria que le había entregado un corazón sigue en pie esperando. Y sólo cuando Martí reconoce y rechaza su altivez ella se adelanta y deposita en su frente el ósculo fatal, señalando al mismo tiempo el espacio y la cantera. Estos dos símbolos representan dos mundos que serán el campo de acción en el futuro. Dos mundos, uno abstracto, espiritual; el otro concreto y material. Percibir y revelar su maravillosa interdependencia para bien del hombre será su misión principal. Martí ingresa en presidio para comenzar su vía dolorosa que lo conducirá al apostolado y al martirio final. Y así, camina erguido y bravo, declarando que se apoya en la "pureza de la conciencia" y está firme, con el alma de pie, sobre la "rectitud indomable de sus principios". Hay dos metáforas vigorosas que sintetizan bien su postura inicial: la primera simboliza su fuerza moral.

Yo no soy aquí más que un grillo que no se rompe entre
otros mil que no se han roto tampoco.³⁵

y la segunda descubre la raíz de la sangre que lo une a todos los hombres:

Yo no soy aquí más que una gota de sangre caliente en
un montón de sangre coagulada.³⁶

El espíritu ha inmantado dos símbolos contrarios: espacio-cantera, grillo-gota de sangre,virtiéndolos en formas de base sensorial quedando así unidos por la voluntad y el amor.

El segundo aspecto de esa complejidad espiritual es el del tiempo y espacio psíquicos. Martí siente el ritmo monótono del primero en su fluir y duración. Esta abrumadora sensación se cuela por los intersticios del lenguaje y del estilo y se manifiesta en la ordenación hipotáctica de largos períodos introducidos por un obsesivo uso de los términos anafóricos "cuando", "allí", "sentí", "lo vi", "yo", "siempre"; en el

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

uso del estribillo; en el persistente polisíndeton; en la sucesión de infinitivos de frases admirativas; y, más palpable aún, en el movimiento rotativo de las danzas por espectros y seres vivientes, "los diputados de la nación".

A la vez, su espíritu contempla el ambiente espacial de un mundo moral que se desquicia simbolizado por el desplome de bóvedas. Entonces se retira a su morada interior y habla de un tiempo y espacio diametralmente opuestos, siendo sus momentos amargos "horas de Dios" en medio de una ruina total. Deseoso de más espacio, habla de otros mundos posibles y de vidas futuras. Alude también a una "sed de vida verdadera" difícil de saciar. Este ámbito de su realidad interior tiene vastedad espacial y temporal y sobre él flota un anhelo de trayectoria evolutiva. Ante tal perspectivismo, la estancia en presidio queda reducida a un mero "intervalo sombrío de la vida". La mirada interior se ha proyectado hacia el gran misterio ahondando y buscando. No ha habido preocupación lingüística y el estilo ha quedado reducido a una extremada sencillez.

El tercer aspecto es un cruce original visible mediante el recurso estilístico de la corporización impresionista. Resumiendo, se verá que hasta aquí la humanización de lo abstracto ha sido constante: Dios se cubre el rostro; la patria lo besa; una nación llora y tiene grillos en los pies; a Cuba le ahoga la sangre en la garganta; el sol, las nubes y las lágrimas se avergüenzan; el tiempo revuelve con mano invisible un mar de tiempo; y la viruela y el cólera ríen. Pero si el nivel de lo abstracto desciende y se humaniza, simultáneamente asciende el ser humano hasta alcanzar la estatura de hombre-Dios. Es la Cantera donde Martí tiene una visión trascendente. El gran sensitivo en él, subordinando los poderes intelectivos, fía cabalmente en la sensibilidad espiritual: "Mi cabeza no quiere hoy dominar a mi corazón, él habla..." Martí tiene un saber de místico extrovertido que, mediante la sensación intuitiva, se comunica con lo eterno viendo todas las cosas transfiguradas, unificadas e identificadas con la Divinidad. Es poeta veedor y sabe intuir internándose por la ranura que descubre el sufrimiento humano. Entra por ella y va más allá de la realidad concreta a lo universal y eterno. La vía de conocimiento lejos de ser conceptual ha sido por medio de la totalidad del ser. Ahora bien, Martí crea con su experiencia agónica y su lenguaje místico esa apertura y la divinidad le es tangible a través de una sensación compleja en que concurren los sentidos más delicados del hombre: la vista y el oído. Estos asisten a la transfiguración de una

cabeza de anciano que golpea. Esta rarísima experiencia convertida en inorama luminoso certifica la presencia de la corriente místico-sensorial como uno de los substratos del estilo martiano.

Véase ahora cómo el lenguaje y el estilo también evitan las torpezas y limitaciones de la intelección y coordinación lógicas: la frase se recoge en su significado, vibra y golpea con el impacto de su brevedad; el verbo en imperfecto de indicativo se satura de subjetividad, imparte dinamismo a la escena y da vida a la imagen protagonista del drama doloroso. El estilo de notas avanza a saltos e irrumpe en una interjección acusadora seguida de la revelación que repercute sonora en la triada de las oes:

Golpeaba la cabeza en el carro. Asomaba el cuerpo a cada bote. Trituraban a un hombre. ¡Miserables! Olvidaban que en aquel hombre iba Dios.³⁷

Y aquí es cuando la intensidad y la constancia del dolor en presidio hacen uno como vacío, una oquedad que Martí siente espiritual y corporalmente. En este momento percibe su unidad en su otredad divina, su ser verdadero siendo uno con lo eterno:

Yo siento en mí a este Dios, yo tengo en mí a este Dios; este Dios en mí os tiene lástima...³⁸

Es así como nace en el dolor de la carne y en la sensación de lo ideal el arte de Martí. Estilo sintagmático, en este caso, al servicio de la sensación emocionada que razona y que logra invertir el orden de la oración haciendo que el objeto directo se torne sujeto; lo poseído se torne poseedor y ambos, siendo una misma cosa, sientan al unísono. Las frases son de forma y estilo notables por su sencillez pero que se originan en profundos y atormentados hontanares. El dolor de Martí ha sido sentirse existir en carne más viva cuanto más magullada. "El más devastador de los dolores", dolor corporal fundido en unidad con la euforia de lo divinal. Dolor de cuerpo desollado, convertido en sensorio de delicadísimas antenas y compañero inseparable de un espíritu igualmente hipersensible. En la Cantera ambos son una misma cosa y, por tanto,

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

urge indicar que en ello radica la razón de esa fuerte tendencia sensorial de la expresión martiana. Ella se origina en un saber intuitivo que es al mismo tiempo corporal dejando al descubierto la sintonía de la forma con la personalidad místico-extrovertida del joven escritor.

El cuarto y último aspecto de complejidad espiritual en el "poema" es una alegría misteriosa que nace y se nutre en el dolor. Martí descubre en Presidio el verdadero vivir del hombre:

Presidio, Dios: ideas para mi tan cercanas como el inmenso sufrimiento y el eterno bien. Sufrir es quizás gozar. Sufrir es morir para la torpe vida por nosotros creada, y nacer para la vida de lo bueno, única vida verdadera³⁹

En la eternidad vivencial de unos cuantos meses, Martí ha recorrido todos los círculos concéntricos de su realidad ambiental y ha tocado la última circunferencia donde siente expandirse y acrecentar su alma. Las correspondencias que allí establece le dan plétora de vida y lo hacen sentirse vivir con júbilo. La realidad de lo verdadero ha descendido y se ha entronizado en sus entrañas motivando el bienestar y la lozanía de un espíritu libre que se toca y siente en su substancialidad.

El estilo, que también ha sabido recorrer todos los círculos tradicionales invade otros nuevos y extraños en estos dos breves párrafos: se aleja una vez más de las estructuras prolongadas y elocuentes para dar preferencia a la frase nominal y a la forma verbal del infinitivo. Las vivencias brotan directas sin reelaboración lógica en recursos que corresponden a un impresionismo no intencional sino vivido. Mas es significativa la naturalidad con que Martí reduce a unidad la persistente dualidad que confronta, "Presidio, Dios", y cómo va discurriendo al pasar de la duda a la certidumbre y de la amargura al gozo hasta descubrir una ecuación existencial: "Sufrir es más que gozar: es verdaderamente vivir".⁴⁰

Al tratar de analizar este gran momento del estilo martiano, ha sido altamente significativo que el escritor sufra su estancia en presidio como lírico y gran sensitivo, razón que va transformando el ensayo en "poema" y que éste vaya tornándose canto de amor y de muerte. Mas también, al nutrirse de sustancias vitales, ha enriquecido su contenido y

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

ha sido canto de dolor y de vida: "La pluma escribe con sangre al escribir lo que yo ví;⁴¹ la amorosa clarividencia de unos ojos penetrantes ha iluminado por dentro cada uno de sus "cantos":

¡Tristes ojos míos que tanta tristeza vieron!⁴²

ISIS MOLINA DE GALINDO

*Whiter College,
California*

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 24.