EL ORIGEN DE LA NACIONALIDAD Y SU TOMA DE CONCIENCIA EN LA OBRA JUVENIL DE JOSE MARTI: SEMANTIZACION DE CUBA Y ESPAÑA

POR

ADA MARIA TEJA
Università di Napoli

En la construcción de la nacionalidad cubana, José Martí (1853-1895) aporta a la tradición libertaria de Félix Varela y José de la Luz y Caballero un momento medular: la organización de la independencia, que cierra formalmente el período colonial y abre a Cuba su nuevo camino. El presente trabajo intenta mostrar cómo Martí semantiza ambos protagonistas, Cuba y España, en su obra juvenil y cómo configura la nacionalidad en ella. Lo hace a través de un instrumento principal: la toma de conciencia de la situación cubana, y con él impulsa el proceso de descolonización. Estudio de cerca en los textos de qué manera Martí descoloniza el lenguaje y las estructuras, qué mecanismos poéticos y estrategias comunicativas autor-receptor elabora para dismantelar el discurso del poder español y cómo logra abrir una posibilidad de escritura americana.

La toma de conciencia en Martí es precoz; a los nueve años empieza un doble aprendizaje: ingresa en la escuela y conoce de cerca la esclavitud al ver a un esclavo ahorcado en una ceiba, experiencia que orientará su vida y que muchos años más tarde tomará forma poética en un niño que «al pie del muerto juró / lavar con su vida el crimen»¹. Desde entonces, cultura y liberación irán juntas en su vida. La cultura no será un fin en sí, sino una función: liberar a Cuba de España, y al crear conciencia, dar al hombre su «decoro», «el pleno ejercicio de sí»². La cultura no será un saber, sino un hacer, el realizar la unión de todos los cubanos, la creación de un mundo nuevo. En ello enlaza con el método mayéutico de Sócrates

¹ *Versos sencillos*, XXX; José Martí, *Poesía completa*, ed. crítica de Cintio Vitier, Fina G. Marruz y Emilio de Armas (La Habana: Ediciones Letras Cubanas, 1985).

² José Martí, «El partido revolucionario a Cuba», en José Martí, *Obras completas*, 2, 336 (La Habana: Editora Nacional, 1963-1966). Abreviaremos: OC.

y se adelanta a Foucault, para quienes el conocimiento es una actividad más que un cuerpo de información.

La realidad histórica en la que se formó Martí y elaboró su obra cuenta fundamentalmente en su concepción de la vida como un hacer en la libertad. Veamos. Según el historiador español J. M. Sanz García, la situación socioeconómica de España en 1860, cuando Martí tiene siete años y ya sabe escribir, es la siguiente: sobre una población de quince millones, doce millones son analfabetos, cuatro de cada cinco personas ³. Dos tercios de la población activa es agrícola. Hay barreras regionales y la meta es homogeneizar al país. España presenta problemas de inestabilidad política, emigración, una industria más protegida que promovida, y ha perdido los ingresos que le venían de América. Su desarrollo industrial es escaso y tiene los mismos problemas estructurales que sus colonias, salvo uno: ella es la metrópoli, pero también es dependiente no sólo de Europa, sino de Cuba y Filipinas ⁴.

Según el historiador Fernando Portuondo, Cuba, por su parte, en 1861, tiene un millón cuatrocientos mil habitantes, de los cuales más de medio millón son negros, y de éstos, las tres quintas partes, alrededor de trescientos mil, son esclavos. De la población blanca, sólo el 16 por 100 son peninsulares, quienes representan apenas el 8 por 100 de la población total ⁵. En 1868 se cierra uno de los cuatro institutos de enseñanza secundaria, creado cinco años antes, por ser «el origen en gran parte de la insurrección de Yara» ⁶. El plan de tronchar la educación en Cuba es manifiesto cuando al año siguiente el capitán general Dulce, al ordenar la ejecución de prisioneros de guerra, selecciona primero a los maestros; dos años más tarde, el capitán general Weyler reduce el plan de estudios de la escuela primaria a una sola materia: religión, para que la educación «moralizara» y «españolizara a las generaciones venideras», y cierra las

³ La madre de Martí, Leonor Pérez, era canaria, y según Cintio Vitier, «aprendió a leer y escribir contra la voluntad de sus padres, quienes consideraban este conocimiento impropio de su condición femenina», en *Obras completas*, ed. *Crítica*, 1, 281 (La Habana: CEM, 1983).

⁴ La estructura de financiar el desarrollo de una industria foránea y luego estar obligado a comprarle sus productos es el círculo vicioso de la dependencia en América Latina. En 1836, la industrialización de Cataluña arranca gracias a la artesanía y a los ahorros ganados en plantaciones de Cuba, y ya en 1864 detiene el monopolio de venta de tejidos a Cuba, Puerto Rico y Filipinas. El drenaje de capital de Cuba a España no se interrumpe: durante la revolución española, las rentas de La Habana y Filipinas fueron anticipadas en dos años y medio. Datos recogidos en José M. Sanz García, *En torno a dos siglos de industrialización española*, en *Estudios sobre historia de España* (Madrid: Ediciones Norte y Sur, 1965), p. 452 *passim*.

⁵ Fernando Portuondo, *Historia de Cuba* (La Habana: Ediciones Pueblo y Educación, 1975), p. 381.

⁶ C. Vitier, *Cronología de la época de Martí*, en *OC, Crítica*, 1, 286.

escuelas públicas ⁷. Es evidente que la educación, o su ausencia, está en función de la ideología y el beneficio de la metrópoli; correspondientemente, el Martí maduro promueve la educación entre los emigrados como un instrumento esencial de la liberación.

Su obra juvenil puede dividirse en dos períodos, cuya línea demarcadora es la prisión en 1869.

A los dieciséis años, antes del presidio, tiene una actividad notable en Cuba: el editorial de *El diablo cojuelo*, el poema dramático *Abdala* y el soneto «El diez de octubre» (fecha del inicio de la guerra), todos de 1869. El segundo período es el transcurrido en exilio en España: empieza en enero de 1871 y termina con su salida a México entre noviembre y diciembre de 1874. Publica *El presidio político en Cuba* (1871), *La República española ante la Revolución cubana* y escribe el drama *Adúltera*. Concentro mi estudio sobre *El diablo cojuelo*, *Abdala*, *El presidio político* y *La República española*, que considero las obras fundamentales sobre la relación Cuba-España por su carácter político y formador de conciencia. La semantización base que recorre estas obras es la de España opresora-Cuba luchadora por su independencia; la más diferenciada emerge de la relación dialéctica entre ambas, sobre la que Martí construye su obra. Por ello, más que aplicar un repertorio de categorías fijas a la semantización base, creo más fructífero ir acompañando los textos en las diversas modalizaciones de la representación de ambos países.

A la vez planteo que junto a la lucha por la independencia estas obras engendran un proceso de dilucidación, de toma de conciencia de sí y, sobre todo, a la vez van construyendo esa misma identidad por la cual combaten. Este aspecto importantísimo y constante en la obra de Martí, el de la construcción de la identidad, se evidencia en su estrategia comunicativa autorreceptor, base de mi estudio. Martí no sólo expone, sino que, y sobre todo, siempre está estimulando y modelando la conciencia de su lector. Es así como configura la nacionalidad.

Ello conduce a una pregunta crucial en lo que atañe a la representación: ¿Cómo puede un colonizado representar su realidad si las categorías de que dispone son las de la Colonia?

En su obra juvenil, Martí pone en función dichas categorías hacia la liberación del modo siguiente: agrieta las bases del colonialismo, que en la relación con el lector se evidencia en la exclusión o subalternidad de éste en su posición de colonizado; lo realiza estimulando su respuesta y su participación, y lo hace autor del proceso junto al autor. En 1880 teorizará esta práctica juvenil: «La poesía es durable cuando es obra de

⁷ *Poetas españoles contemporáneos*, en *Ensayos sobre arte y literatura cubana* (1979).

todos. Tan autores son de ella los que la comprenden como los que la hacen.»

O sea, a la verticalidad del poder Martí sustituye la horizontalidad de la comunicación. Ello subvierte la jerarquía autor-lector y el sentido de la propiedad privada del autor, y más importante, sacude la pasividad del lector, lo hace jugar con él a hacer el texto, que es un ejercicio, una problematización. Al participar, el lector gana poder. Así, por ejemplo, *El diablo cojuelo* sugiere precisamente un diálogo con un interlocutor invocado, pero no presente, en un juego significativo de llamada y escondite; por su parte, el «diablo» usa el procedimiento como arma corrosiva del poder: a través del humor y la ironía. Esta teoría de la participación del lector, que llega a ser autor de la obra que lee, será reintroducida por Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges por los años veinte y reactualizada por Cortázar, y constituye el rasgo fundamental de la obra de Martí hasta su muerte. Es vehículo y contenido de su mensaje político. Ello condiciona hasta los géneros en que canaliza su obra: periodismo, oratoria, cartas-crónicas, y su constante quehacer en la educación de la mujer y el hombre americano.

I

El primer texto que Martí publica es ya político: un artículo breve en *El diablo cojuelo*. El modo humorístico —único en la obra martiana—, picaresco, participa de la tradición literaria en la que el autor se disfraza para hacer la crítica del poder. El humor hace más eficaz el mensaje por ser un vehículo ligero y porque el código usado presupone una distancia, y persuade al lector a superar el miedo a la autoridad, con lo que inicia un proceso de minar su poder. Martí tiene dieciséis años y en tres pinceladas sintéticas pinta su primer retrato de la sociedad cubana y el modo de gobernar de España. La dirección de su escritura está ya tomada: escribe para un público lector de periódico sobre asuntos nacionales y sobre la transmisión de la cultura. No hay espacio para literatura «de tristezas personales». Su posición es decididamente independentista.

En *El diablo cojuelo*, el público adquiere un relieve temático, tiene algo de sabor clásico. Pero esencialmente el «público amigo» es un aliado en ese humorismo que se transforma en sátira. Es el destinatario que ahora acompañará siempre a Martí y que él convertirá en actor de la independencia y de la formación de la nacionalidad. El autor, marcado, se pone la máscara del anonimato. El recurso es elocuente: es la precaución irónica y burlesca que toma *El diablo cojuelo* para decir lo que «se puede» decir.

El anonimato hace saltar ya en el código la «libertad de imprenta» concedida. El «diablo» no es un tramposo ni está dentro de la tradición católica española, sino de aquella picaresca que crece en América, y en ella, de la tradición cubana de los esclavos, que se disfrazaban de diablillos el día de la epifanía en un juego carnavalesco. Su sentido liberador y lúdico rompe el ritmo monótono de la esclavitud y es una forma de expresión pagana en fechas rituales religiosas, en lo que se puede percibir una ulterior transgresión martiana⁸. El pícaro enmascarado dice desafiando y da voz a un pueblo burlón de sus amos, consiguiendo que no lo aplaste el poder. Participa de la tradición literaria americana, mexicana, de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, donde el diablo levanta los techos de las casas, ve lo que pasa dentro de ellas y lo cuenta: es la figura del narrador, la conciencia crítica, el denunciador, el chismoso, la voz del pueblo. A él une la tradición del *fool* shakespeariano, que Martí conocía desde los once años: la ligereza de la figura y el diminutivo crean la atmósfera de juego en que el *fool* puede decir la verdad. Así, desde su primer escrito practica lo que teorizará años más tarde: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas»⁹. El cruce entre diablito criollo y *fool* testimonia su idea de literatura propia que asimila savias ajenas.

Según Lotman, «el héroe-burlón actúa en el campo semántico pobreza-riqueza. Es pobre, pero se diferencia de los demás personajes porque tiene movilidad: tiene inteligencia, iniciativa y derecho a estar fuera de las prohibiciones morales. El límite entre riqueza y pobreza es insuperable para el estúpido, no para el burlón»¹⁰. Aplicada a *El diablo cojuelo*, la oposición pobreza-riqueza se puede transponer en la de opresión y libertad, y su movilidad fuera de las prohibiciones se plasman en la burla a la censura de prensa: de hecho, el diablo aborda en seguida el problema político de la libertad de prensa y de reunión recién concedidas y su sustancial inexistencia en una forma profesional, el periodismo. El humor con que lo trata es un instrumento para la toma de conciencia:

Esta dichosa libertad de imprenta, que por lo esperada y negada y ahora concedida llueve sobre mojado, permite que hable usted por los codos de

⁸ La tradición carnavalesca del «diablo cojuelo», con ese nombre, vive aún hoy en el folclore dominicano. Respecto a la picaresca, se abre toda la investigación sobre el lenguaje del «subalterno». Cf. Gayatri Spivak, «Can the subaltern speak?», en *Marxism and the interpretation of culture*, ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Univ. Illinois Press, 1988).

⁹ J. Martí, «Nuestra América», *OC*, 6 (1891), 16.

¹⁰ Juri Lotman, *Tipología della cultura* (Turín: Einaudi, 1982), p. 262 (la traducción es mía).

cuanto se le antoje, menos de lo que pica; pero también permite que vaya usted al Juzgado [y de ahí] lo zambullan a usted en el Morro [cárcel] ¹¹.

Crítica así el modo de gobernar de España. El escamoteo de la reforma concedida. A los tres miembros, «por lo esperada y negada y ahora concedida», se le añade un cuarto no sintetizado en verbo, sino largamente explicado; es la esencia de lo dado: el escamoteo de la reforma concedida. *El diablo* crea un desfase de forma entre la libertad de prensa y cómo está dicha: «en hojas anónimas». La astucia del diablo anónimo es otra denuncia del escamoteo. Si por la libertad de prensa se arriesga la cárcel (como le ocurrirá al no anónimo Martí nueve meses más tarde), la de reunión es ineficaz, porque es sólo entre dueños de esclavos que dicen que «es una iniquidad la abolición», en lo cual «yo no me meto» ¹². Esta fórmula, por la «fuerza expresiva de lo no dicho» ¹³, solicita al lector a una toma de posición. Y aquí surge el elemento dinamizador de la escritura de Martí, quien dirá más adelante: «El mundo es patético y el artista mejor no es el que [muestra] el raso y el oro (...), sino quien usa el don de componer (...), de modo que se vea la pena del mundo y quede el hombre *movido a su remedio*» ¹⁴. Uno de los objetivos de su escritura es mover al cambio. De las dos clases que aparecen en este escrito, amos y esclavos, sólo una, la menor, tiene libertad de reunión.

De estas burlas surge una primera semantización de España; incapaz de resolver los problemas de Cuba de raíz y eficazmente, lo único que puede dar son paliativos que soslayan la crisis, ya que la única solución es la independencia ¹⁵. Esa será la constante de las reformas y la política de España en Cuba, y Martí siempre lo hará ver. Ejemplo es la ley que declara libres a los esclavos... mayores de sesenta años, y esto dos años después que las autoridades cubanas de la guerra del 68 abolieran la esclavitud.

La corrupción oficial y la crisis económica son señaladas por el robo del capitán general Lersundi, que el «diablo» señala con cautela.

¹¹ OC, *Crítica*, 1, 21.

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ Uso la tipología de Gillo Dorfles, *El devenir de la crítica* (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), p. 59.

¹⁴ José Martí, «Joaquín Tejada, el pintor cubano y su cuadro», OC, 5 (1894), 181.

¹⁵ Al enviar *La República española frente a la revolución cubana* a Ponce de León a Estados Unidos, le pide «indicaciones sobre lo que piensen que ha de precipitar nuestra completa independencia, única solución a la que he de prestar mis esfuerzos», y le ruega lo distribuya en Nueva York, «de modo de hacer popular esta idea aquí completamente nueva de que la honra de España en la cuestión de Cuba es conceder nuestra completa independencia» (carta del 15 de abril de 1873), OC, *Crítica*, 1, 115.

Cuba está semantizada como «imposibilidad de hablar», pero también como país que «tiene muy pocas ganas de sufrir tan ridícula imposición», disyuntiva que se explicita en la invitación a definirse: «O Yara o Madrid.» Ya para Martí, a los dieciséis años y antes de sufrir prisión, está claro que la independencia es la única alternativa a la colonia. Con el grito de Yara se inicia la Guerra de los Diez Años. Notemos que la identidad aquí, más que geográfica, es histórica, social y política, y en todos los ámbitos la semantización es de transgresión y rebeldía.

Después de *El diablo cojuelo* Martí no recurrirá más al humor ¹⁶. La prisión en la adolescencia imposibilita la distancia necesaria. En *El presidio político* hay risa, pero el humor se ha vuelto grotesco; son los enemigos los que ríen: «Aquí viene la viruela, asquerosa, inmundada, que ríe con risa espantosa», «los hombres con galones ríen», «entre aquel resplandor siniestro un fantasma rojo lanza una estridente carcajada» ¹⁷. Sólo un cubano ríe en las canteras: el negro esclavo Juan de Dios, idiota de más de cien años.

Hay otra razón para la ausencia de humor en la obra de Martí. Nos la da él mismo, quince años después, en 1888:

La gracia es de buena literatura, pero donde se vive *sin decoro*, hasta que se le conquiste, no tiene nadie derecho a valerse de la gracia sino como arma para conquistarlo. A Niobe no se le puede poner collar de cascabeles. A Cristo no se le puede poner en la mano una sonaja. La gacetilla no es digna del país que acaba de salir de la epopeya ¹⁸.

Lo acepta sólo en *Mi tío el empleado*, novela del cubano Ramón Meza, porque tiene esa función:

El fiero pensamiento y la grave melancolía dan a su chiste la fuerza de la sátira..., en ese silbato chasquea un látigo... Ese es el chiste viril, el chiste útil, el único chiste que está hoy *permitido* en Cuba a los hombres

¹⁶ Con sólo dos excepciones, en «Guatemala» describe la mujer del arriero con acento cervantino y nos da una Maritornes indígena, y en «Impressions of a very fresh Spaniard» describe festiva y críticamente la llegada a Nueva York, en 1880, de un español imaginario. En los *Apuntes* del viaje a Guatemala, adonde llega en marzo de 1877, el humor de buena ley campea desde la primera página: Martí cabalga a lomo de mula hacia la capital; nótese cómo el contrapunto humorístico tiene función autoironizadora de los altos símbolos con que se describe a sí mismo: «¡Y este león rugiente, este corcel de Arabia y esta águila altanera que yo me siento aquí en el alma! Imagina todo esto a horcajadas sobre una innoble mula» (OC, ed. *Trópico*, vol. 55, p. 54).

¹⁷ OC, *Crítica*, 1, 81 y 86.

¹⁸ R. Meza, *Mi tío el empleado*, en José Martí, OC.

honrados. Las épocas de construcción..., las épocas amasadas con sangre..., quieren algo más de la gente de honor que el chiste de corrillo (*ibid.*).

La tragedia del país, la epopeya de la guerra y la necesidad de «hacer patria» harán que, para Martí, la literatura no sea un fin en sí misma, sino que tenga una función: ser útil a la construcción de la conciencia nacional y de la república ¹⁹.

II

Así, *Abdala*, poema dramático, publicado cuatro días después de *El diablo cojuelo*, representa una toma de posición y de conciencia respecto a la guerra que Cuba está combatiendo desde hace un año. Empieza con los elementos de un cuento mítico: la autoridad de la comunidad confiere al héroe la misión fundamental de salvar el territorio del enemigo que lo invade. La relación entre Cuba y España se plantea como oposición excluyente, y el problema se presenta como muerte o supervivencia de un pueblo, y esto a dos niveles: a) el enemigo amenaza destruir físicamente la obra del hombre, significada por «murallas», símbolo de la defensa de la identidad:

Noble caudillo: a nuestro pueblo llega
Feroz conquistador: necio amenaza
Si a su fiereza resistimos
En polvo convertir nuestras murallas ²⁰.

b) y a un nivel aún más primario, el enemigo quita «fuego y aire, tierra y agua», las condiciones de posibilidad de la vida. Los cuatro elementos sintetizan aquí, sin enumeraciones prolijas, la totalidad de la vida:

Es tanta la fiereza y arrogancia
Que envió un emisario reclamando
Rindiese fuego y aire, tierra y agua (vv. 14-16).

Ya en esta segunda obra aparece la Naturaleza en su totalidad como vida del hombre. Esto tomará gran amplitud en la obra madura.

Abdala presenta una batalla colectiva de pueblo, no de héroes individuales, y muestra el primer criterio de nación: suelo, territorio de nacimiento

¹⁹ Cf. José Martí, «El carácter de la Revista venezolana» (1882), manifiesto de la nueva literatura americana, en *OC*.

²⁰ *Abdala*, esc. I, vv. 1-5, en *OC*, *Crítica*, 1, 27. El mismo símbolo de la muralla como preservadora de identidad aparecerá en «Las ruinas indias» de *La edad de oro*.

y sacrificio, en una acepción etimológica muy interesante porque patria es, en realidad, una «matria», ser generador femenino:

En la Nubia nacidos, por la Nubia
Morir sabremos: hijos de la patria
Por ella moriremos (vv. 50-52).

El segundo criterio es la comunidad: «El pueblo que es tu patria» (v. 64). Y Abdala-Martí elabora su primera definición de patria:

El amor, madre, a la patria
No es el amor ridículo a la tierra,
Ni a la yerba que pisan nuestras plantas,
Es el odio invencible a quien la oprime,
El rencor eterno a quien la ataca...
La imagen del amor que nos consuela
Y las memorias plácidas que guarda (vv. 207-216).

Patria no es una entidad geográfica dada («tierra, yerba»), sino un quehacer histórico en devenir.

La definición se basa en tres conceptos: odio al opresor, amor, memoria. La modernidad de Martí está en esta operación que no niega el pasado, sino que lo recupera como identidad histórica. Más adelante, la idea espacial de encierro y defensa, como señal de identidad denotada por «murallas», se vuelve temporal, abierta, y «patria» será sobre todo futuro, construcción hacia él, será aspiración común que se concreta en la obra de realizarse a sí mismos como comunidad en un futuro que no es utópico, porque Martí mismo está elaborando sus fundamentos ²¹.

La idea de patria como futuro ha sido destacada también por Lezama Lima: «Entre nosotros había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa» ²². La semilla de este desarrollo está ya en *Abdala*. Con este criterio temporal, histórico, Martí cambia el fundamento material sobre el que se apoyan las concepciones de patria basadas en territorio, lengua, raza, religión. Aquí, patria no es naturaleza, sino un tipo de relación entre hombres, y en ese sentido social es un proyecto común, un proyecto nacional. Más adelante, en la obra martiana, la idea

²¹ Sobre la historia como proyecto en el futuro, cf. Luis Villoro, *El proceso ideológico de la revolución a la independencia* (México: UNAM, 1984), y Octavio Paz, «La revuelta del futuro», en *Los hijos del limo* (Barcelona: Barral, 1974), p. 81.

²² «La otra desintegración», en *Orígenes*, núm. 21 (1949), p. 61.

se hará universal: «Patria es humanidad.» En el *Diario de Campaña*, de 1895, Cuba es simplemente naturaleza y solidaridad de los que luchan y de los campesinos que los alimentan. Es la concepción del poeta, que ante la conciencia de la amenaza de la muerte ha abandonado todo énfasis explícitamente político y ha ganado el gozo de las cosas sencillas, el sabor de la miel, la música de los animales en la noche, los árboles con sus frutos. Pero lo que está sobre todo ello es la realización del proyecto común, la lucha por la independencia de Cuba, que para él era sólo la primera etapa de la construcción verdadera: elaborar la república digna «con todos y para el bien de todos».

En la semantización de Cuba y España hay una parte previsible, repetitiva, y en su énfasis, un tanto retórica. Pero también aparece una semantización que dinamiza en varios aspectos:

1. Hay una serie de inversiones de la óptica colonial que cambia el eje de valoración: el «bárbaro» no es el nubio africano, sino el invasor:

Así los *enemigos* furibundos,
A nuestras filas *bárbaros* se lanzan (v. 110).

Por la patria morir, antes que verla
Del *bárbaro opresor* cobarde esclava (v. 172).

Esta imagen de la «barbarie del civilizado» tiene su origen en Las Casas, quien en la *Brevísima* llama «lobos» a los españoles; Martí también equipara a España con animales de presa: «Cual fiero tigre que a su presa asalta» (v. 94). El hecho de identificar al opresor con el tigre se remonta a Huamán Poma de Ayala; deviene topos de las crónicas en favor del oprimido y será usado por los románticos. Martí, en cambio, propone el símbolo de manera dialéctica, invirtiendo el poder: es «la presa que vence», y lo pone en una perspectiva de desarrollo histórico: los españoles están «cansados ya, vencidos».

2. La victoria del oprimido se debe a algo fundamental en la obra martiana, que ya asoma aquí: en la contraposición no homogénea «arma-alma» vence el valor moral sobre la fuerza. El poder del nubio queda semantizado como algo que se origina en lo espiritual, como «alma» (v. 62).

3. En la antítesis, la tendencia es a invertir la valoración tradicional de la fuerza, y así estalla la contraposición en favor de los nubios. Al «opresor» no le opone el correspondiente pasivo «oprimido», lo que vería las cosas desde el punto de vista del opresor, sino que salta ese derivado y le opone un punto de vista propio: «libre». Cuando aparece «oprimido» es para dejar de serlo:

¡Y el opresor se humillará ante el libre!

¡Y el oprimido vengará su mancha! (vv. 81-82).

La articulación gira alrededor del tiempo, en un futuro de liberación que se ve como ya acaecido. Hay una evidente raigambre bíblica y evangélica en estas estructuras paradójicas: el pasaje está abierto al futuro, que así elimina la opresión del presente, y hay también un sentido liberador laico que viene del desarrollo de la historia: «Siempre el esclavo sacudió su yugo.»

La representación de la historia en *Abdala* tiene tres articulaciones: 1) El héroe ve en *tempus* de futuro la derrota del conquistador y la victoria de Nubia (vv. 65-82). 2) El *tempus* futuro adquiere valor de presagio y se transforma en pretérito, en hecho ya acaecido:

Conquistador infame, ya la hora
De tu muerte sonó (vv. 83-84).

El futuro de liberación está corroborado especularmente por el pasado denotado por la constante histórica «siempre»:

Siempre el esclavo sacudió su yugo
Y en el pecho del dueño hundió su clava.
El siervo libre: siente la postrera
Hora de destrucción que audaz te aguarda (vv. 87-90).

El pasaje presenta el desarrollo histórico como un proceso dialéctico de liberación planteado en la inversión de siervo y dueño y en la síntesis apretada del oxímoron «siervo libre», cuya fuerza busca solución; de hecho, la historia va contra el opresor. Los versos citados se refieren al final del imperio español en América y lo anuncian como ya preestablecido también en Cuba. La historia es vista como liberación realizada. 3) El desarrollo es fatal. El cansancio de España y la victoria nubia están narrados en un presente que yo llamaría «de invocación mágica»: una visión que quiere crear la realidad con el mismo mecanismo propiciatorio que inspiraron las pinturas rupestres prehistóricas. Martí lo dramatiza eficazmente mediante verbos en presente, dispuestos en dos series de siete verbos, una en polisíndeton y otra en asíndeton, que se realzan recíprocamente y crean una tensión en que la acción —dada por verbos de guerra— se revelará ilusoria, porque su significado es decreciente (vv. 103-104). Lo interesante es que toda la lucha en presente está vista dentro de un marco de participios: al inicial «cansados ya, vencidos», responde el final «y ya sus huestes destrozadas», o sea, el desarrollo está visto dentro de un margen limitado

por dos participios, «vencidas/destrozadas», en que España no tiene posibilidad de victoria, en que la derrota es irreparable por estar ya acaecida en la «visión mágica». El tiempo verbal se refiere al presente de la guerra que se pelea en Cuba desde hace un año, y el presente del dominio de España está enmarcado por un ya predicho fracaso. La independencia ha sido configurada por la estructura temporal del verbo.

Así, a la instancia religiosa del lenguaje bíblico, se unen la del «cuento de hadas» con el tema del triunfo del oprimido y la instancia laica de la historia en su estructura temporal. Son éstos los fundamentos en que se apoya la certidumbre de la liberación. La escritura adquiere aquí una función política: si en *El diablo cojuelo* corroía la autoridad española mediante la burla, aquí no sólo mina el poder español, sino que va más adelante: infunde en el lector cubano por todas estas vías la certeza de la liberación, dándole seguridad y fundamento a su lucha. Porque ésta es la visión del héroe Abdala: la victoria es cierta, pero hay que conquistarla; España está ya vencida, pero hay que vencerla; la historia está ya cumplida, pero hay que realizarla. Correspondientemente, el poema tiene dos partes: la primera es una incitación a la lucha impulsada con dinamismo por el entusiasmo del héroe y corre vertiginosa hacia el final. En este punto de tensión se coloca el nudo dramático, que retarda la acción, pero que la hace fecunda. Al entusiasmo de Abdala se opone un obstáculo: la disyuntiva entre el amor a la madre y el amor a la patria. En ella se sitúa, para mí, lo esencial de la obra: aquí madura la toma de conciencia del hijo. La disyuntiva dramática da al entusiasmo el espesor de la reflexión, el lapso ofrece la alteridad que posibilita la maduración de la conciencia. Y especularmente también la madre, inicial opositora, tiene un vuelco dialéctico y la antítesis cede ante su toma de conciencia. La función de la figura de la madre puede verse como *crescendo* dramático, pero además como «persona» o representación de la resistencia o morosidad del público espectador; así, su sucesiva adhesión a la causa del hijo estimula la del público. Su función dramática y política es señalar la oposición para luego recogerla e incorporarla en el movimiento, que así fluye con mayor fuerza, acarreado consigo también al lector.

Martí logra tres fines en *Abdala*: primero, incita a la juventud emotivamente a la lucha a través de la oposición Cuba-España y del ejemplo del héroe; en segundo lugar, resuelve un problema de todo guerrero entre la dimensión personal familiar y la política social, y, finalmente, provoca sobre todo la toma de conciencia, uno de los factores que más impulsa el proceso de descolonización. Desde un aspecto formal, el maniqueísmo de rígida oposición política entre Cuba y España se corresponde en lo personal con la oposición madre-hijo, y ambos son resueltos en el proceso del

drama. De esta manera, Martí, desde el principio, plantea la literatura como un instrumento para forjar la nacionalidad y mejorar al hombre.

A un nivel más profundo, y desde la perspectiva de toda la obra martiana, quizá se pueda ver en los dos movimientos contrapuestos de *Abdala* una crítica al espontaneísmo. Al entusiasmo que llega rápido a su fin, pero ahí se agota, Martí prefiere la maduración junta de todos los elementos para que la victoria no desemboque sólo en la independencia, sino en una república educada para la convivencia civil, no sujeta a la improvisación ni al caudillismo. *Abdala* prefigura la labor de preparación constante en Martí, que consiste en estimular, mantener vivo el fuego, pero también de refrenar la acción mediante el razonamiento y la toma de conciencia para que sea más madura y duradera. Desde un punto de vista dramático, la fuerza centrífuga de *Abdala*, sin un movimiento contrapuesto que le diera espesor de conciencia, sería una centella que se quemaría en su propio movimiento. Ya este argumento de forma podría iluminar los problemas de conducción civil o militar que enfrentó a Céspedes con Agramonte en la guerra del 68 y a Martí con Maceo en la del 95. De ello habla hasta el final, y en los *Diarios* es esa divergencia la única fuente de amargura.

La obra *Abdala*, el relato de la identidad, actúa en el mismo momento en que la está construyendo: Cuba está semantizada como el héroe que toma de sí su propia liberación, que la realiza. De ahí la eficacia de la forma: la actuación es actualización, acción mágica que realiza. *Abdala* es «persona», «máscara» de José Martí, prefigura lo que será su vida: lucha por la independencia de Cuba e instrumento de toma de conciencia para los demás. Estos dos momentos, unidos en el drama del muchacho de dieciséis años, se desplegarán para urdir la trama de los cuarenta y dos años de la vida del hombre José Martí. Lo que en *Abdala* es síntesis apretada, en la vida se le ensancha el tiempo suficiente para realizar la acción con que cumple su destino. Esta amplificación me recuerda «El milagro secreto» que Borges cuenta en *Ficciones*.

III

Entre *Abdala* y su próximo escrito pasan dos años y se sitúa el segundo evento, después del haber visto el esclavo ahorcado, que marcará su vida y profundizará su toma de conciencia: diez meses de prisión. *El presidio político en Cuba* (1871) es el primer manifiesto de los valores y categorías de Martí. En el centro de todo está el hombre y su dignidad. El núcleo rector de esta obra es el amor, que engloba también al enemigo. Lo que

presenta es el mundo real, con criterios de razón y llamadas a la emoción. Su finalidad es movilizar al lector al cambio, y aquí se inicia un importantísimo modo martiano de producirlo: transforma los elementos de opresión en instrumentos de liberación.

Si *El diablo cojuelo* es la sátira de España y *Abdala* la incitación a la lucha y la toma de conciencia, *El presidio político* es la condena del colonialismo y el ritual de iniciación. Correspondientemente, hay una evolución de géneros: de la picaresca al teatro, y de ahí a algo de difícil definición: *El presidio político* es un panfleto y es prosa emotiva y poética. Y hay un inmenso ahondamiento humano respecto a lo anterior:

Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas. Dolor infinito porque el dolor del presidio... mata la inteligencia y seca el alma. (*OC, Crítica*, 1, 59.)

La primera semantización de Cuba es la cárcel, connotada desde el principio como algo que daña al hombre en su médula: inteligencia y alma. En esta síntesis está el hombre entero. Ella marca, además, las tres coordenadas dentro de las que se construirá el texto: dolor, razón, emoción. En un artículo posterior, Martí, como más adelante Barthes, dividirá los textos literarios en obras dirigidas a la mente o a la emoción, pero desde *El presidio político* él aúna ambas y abarca la totalidad: «Los ojos atónitos lo ven; la razón, escandalizada, se espanta, pero la compasión se resiste a creer lo que habéis hecho» (*ibid.*, 1, 60). Percepción física, razón y emoción son los tres «órganos» para aprehender la realidad desde todos los ángulos. Con este fin de abarcar la realidad toda en una síntesis, Martí alterna el estilo metafórico con el realista. Así, por ejemplo, describe el presidio con realismo riguroso, mientras que narra la conquista, el aspecto histórico, con una fuerte metaforización.

Lo primero que plantea el narrador autobiográfico de *El presidio político* es la realidad de lo que describe. Para ello lo contrasta con la obra más terrible de la imaginación cristiana y europea, el *Infierno* dantesco: «Dante no estuvo en presidio. [Si lo hubiera vivido] hubiera desistido de pintar su *Infierno*. Lo hubiera copiado y lo hubiera pintado mejor» (p. 59). Aquí Martí evidencia lo que será una constante en la literatura latinoamericana: la realidad excede a la fantasía²³. Además, la referencia a Dante da una perspectiva europea a su obra y alimenta otra constante: la

²³ Más tarde, Carpentier lo elaborará teóricamente en «lo real maravilloso», conservando el tronco de lo real. Carpentier y Asturias darán cauce a esa veta mayor de la literatura. Quizá Martí sea uno de los hitos iniciales que engloba «mente y emoción» y modifica los géneros, ejemplo de lo que A. Rama llama «transculturación».

comparación sirve para traducir lo americano al lector europeo, pero marca la característica de lo americano, es real. A partir de esta obra Martí se rige por la realidad objetiva, pero es una realidad que lo incluye todo: lo espiritual, la contradicción y el sueño. «Verdad eran mi sueño y su vida» (p. 68). Su perspicacia política ya le hace ver que, aunque hace dos años y medio que Cuba está en guerra con España, es inútil pedir la independencia:

No os pido que firméis la independencia de un país que necesitáis conservar, que sería torpe... Pero yo os pido, en nombre de ese honor de la patria que invocáis, que reparéis algunos de vuestros más lamentables errores (p. 63).

Y en seguida hay una afirmación que mina el no pedir por la fuerza explosiva de lo no dicho:

Yo no os pido ya razón imparcial para deliberar. Yo os pido latidos de dolor para los que lloran por lo que quizá habéis sufrido vosotros ayer, por lo que quizá, si no sois aún los escogidos del Evangelio, habréis de sufrir mañana (p. 64).

Al desistir de «pedir razón» descalifica al opositor, lo cataloga como ser no razonable. Y al plantear a los españoles liberales y republicanos la lucha cubana como igual a la de ellos, obtiene dos efectos: plantea la incoherencia política de la República española y mina las bases del colonialismo, porque la universalidad del derecho es un axioma que hace imposible la mentalidad colonial:

Anatematizaron la petición de los derechos que ellos piden, sancionaron la opresión de la independencia que ellos predicán y santificaron, como representantes de la paz y la moral, la guerra de exterminio... Piden la libertad más amplia para ellos y hoy mismo aplauden la guerra incondicional para sofocar la petición de libertad en los demás (pp. 61-62).

El presidio político tiene dos propósitos: *informar* al pueblo español de lo que sucede en Cuba, de la crueldad de una institución española, el presidio, que pasa a ser metáfora de Cuba, y *conmoverlo* para que no permita la crueldad, dinamizarlo. Es un primer intento de instituir una «opinión pública» y responsabilizarla. Ello acarreará la innovación de Martí en teoría literaria al introducir, en 1880, el concepto del lector como autor de la obra que lee. Martí quiere provocar al lector, quiere implicarlo y hacerlo agente del cambio. La obra de arte es algo dinámico alimentado por la colectividad:

La poesía es durable cuando es obra de todos. Tan autores son de ella los que la comprenden como los que la hacen ²⁴.

Ya desde la obra juvenil el destinatario se vuelve predominante. *El diablo cojuelo* denuncia entre líneas y el lector es importante porque debe entender y ser cómplice; en *El presidio político* debe ser solidario.

El acento no es explícitamente político, sino humanitario. Pero lo político emerge con la fuerza de lo negado: «Yo no pido la independencia... No pido razón» (p. 63). Busca liberar, «concientizar», movilizar al lector español: «Yo vengo en nombre de Dios a liberar el bien y el sentimiento que hay en el alma española» (p. 59). Con estos dos fines Martí usa todos los registros de la escritura: descripción realista, razonamiento, ironía, sarcasmo, exposición filosófica y de derecho, historia, metáfora, fábula, mitología bíblica, arenga evangélica, y para no crear automatismos, los alterna. No separa, sino une, el contenido racional y el afectivo en una estrategia global cuyo objetivo principal es persuadir. Su «arma» es el «alma»: no usa la violencia, sino que plantea el problema de Cuba como un problema moral, e intenta todos los modos de ayudar a los españoles a ayudarse, porque, según él, quien hace mal causa tanto daño a sí mismo como a la víctima. Lo que lo califica como intercesor y luego como acusador implacable es su altura moral. Aquí encontramos precisamente una transculturación de los valores morales, pero también se percibe una ruptura de los géneros, logrando así constituir una escritura que logre la participación activa del lector.

Para mover, Martí emplea dos estrategias:

1. Usa todo el aparato ideológico del pueblo español y el código de comunicación del destinatario: a) apela a la honra y a la dignidad no como retórica hueca, sino fundamentada en la justicia y en lo ético; b) apela a Dios en su doble aspecto, como fuente de bondad, pero también de justicia, y amenaza con el castigo bíblico. Al Dios evangélico le da función en favor de Cuba:

Olvidaban que en aquel hombre [el viejo Castillo] iba Dios. Ese, ése es Dios, el Dios que os tritura la conciencia, si la tenéis... El martirio por la patria es Dios mismo, como el bien, como las ideas de espontánea generosidad universales. Apaleadle, heridle, magulladle. Sois demasiado viles para que os devuelva golpe por golpe y herida por herida. Yo tengo en mí a ese Dios. Ese Dios en mí os tiene lástima (p. 74).

²⁴ José Martí, «Poetas españoles contemporáneos», en *OC*, 7, 230. Martí introduce este concepto en 1880; Macedonio Fernández y Borges lo reintroducirán bien entrado el siglo.

La pena de Castillo se transforma en el juicio de Jesús, en el que España tiene el papel de verdugo. Mientras que el otro aspecto de Dios, el del castigo bíblico, se vuelve especularmente contra España.

2. Para mover muestra una solución. A España aún le es posible hacer el bien, porque el mal es indivisible: Martí diferencia al pueblo del gobierno español y a éste de sus responsables en Cuba:

El gobierno español. O la integridad nacional..., que aunque tanto se empeñan en fundir en una estas dos existencias, España tiene todavía para mí la honra de tenerlos separados (p. 82).

Si el gobierno de España en Cuba pudo consentir tanta crueldad, el gobierno de España en España no puede, no debe soportar tanta mengua (p. 55).

En el espacio de la división entre las dos Españas se inserta la posibilidad de acción de Martí. Es la separación lo que permite que la España digna cambie a la injusta. La «tarea de allegarnos la voluntad de los españoles»²⁵ empieza aquí y no terminará mas que con su muerte. El último llamado a los españoles es el «Manifiesto de Montecristi», que repite el no odio de los cubanos y añade la solidaridad:

¿Con qué derecho nos odiarán los españoles si los cubanos no los odiamos?... El decreto de emancipar de una vez a Cuba de la ineptitud y corrupción irremediable del gobierno de España, y abrirla franca para todos los hombres del mundo nuevo, es tan terminante como la voluntad de *mirar como a cubanos... a los españoles que por su pasión de libertad ayuden a conquistarla en Cuba* (OC, 2, 99).

Así, ya en *El presidio político* Martí asume el papel de mediador, y esto en varios niveles. En una sabia estrategia de *captatio benevolentiae* asegura al lector que no odia y que se interesa por la honra de España. Por medio de *crescendi* emotivos estimula su participación, y a través de preguntas que lo suponen sin culpa, lo hace su aliado para luego erigirle en juez de los actos de los responsables del gobierno español en Cuba: así lo implica y lo responsabiliza. Al mantener la diferencia entre el lector, el gobierno español y sus responsables en Cuba, Martí le concede el margen y la facultad de cambiar: «No supongo al gobierno tan infame que sepa esto y lo deje» (p. 75). Esta es una literatura activa hecha para mover y cambiar, en una actitud mayéutica, que estimule a España a rescatarse a sí misma. Por otra parte, es juez implacable si España no vuelve por su

²⁵ Carta a Gerardo Castellanos (1892), en OC, 2, 85.

honra, y avisa la consecuencia, que será el castigo bíblico del fin del reino ²⁶. Por otra parte, Cuba está situada en la zona del bien: «no odiamos». Y ya se configura como unidad moral, que es lo que predominará en la obra martiana ²⁷.

La semantización de Cuba y España en *El presidio político* empieza por la historia de la conquista descrita desde el punto de vista del conquistado. Es altamente metafórica y sintética. España está representada por algo misterioso y amenazador, Cuba como algo precioso y apacible:

Unos hombres envueltos en túnicas negras llegaron por la noche y se reunieron en una esmeralda inmensa que flotaba en el mar. ¡Oro! ¡Oro! ¡Oro!, dijeron a un tiempo, y arrojaron las túnicas, y se reconocieron y se estrecharon las manos huesosas y movieron saludándose las cadavéricas cabezas. (*OC, Crítica*, 1, 61).

«Negro», «noche», «manos huesosas», «cadavéricas cabezas» están en *crescendo*, apoyados por el polisíndeton. A ellos se oponen los colores risueños de «esmeralda», «mar» y «oro». En esta semantización España aparece como muerte ávida, Cuba como naturaleza. Martí realiza una «geografía simbólica», como la llama Octavio Paz en *Posdata*. A la conquista se opone la rebelión, la Guerra de los Diez Años (1868-1878), que para Martí es la verdadera epopeya, forjadora de la unidad nacional. La muerte se opone a la vida que quiere nacer:

La desesperación arranca allá abajo las cañas de las haciendas; los huesos cubren la tierra en tanta cantidad, que no dan paso a la yerba naciente; los rayos del sol de las batallas brillan tanto, que a su luz se confunden la tez blanca y la tez negra (*ibid.*, p. 61).

Es de nuevo la imagen de la muerte quien impide el nacer de la naturaleza, pero en seguida hay una fusión en la luz, que es la nación cubana. Ya aquí la guerra del 68 tiene las dos características principales

²⁶ Este castigo es eficaz porque aparece como consecuencia natural de la culpa. Cf. *OC, Crítica*, 1, 80. El fuerte acento bíblico de esta obra será sustituido en el futuro por referencias a la naturaleza. El momento del cambio es «El carácter de la Revista venezolana» y «El prólogo al poema *El Niágara*, de Pérez Bonalde» (1881 y 1882).

²⁷ Como muestra Cintio Vitier en *Ese sol del mundo moral* (México: Siglo XXI, 1975), pp. 20-50. Me señala José Rabasa, en su amable lectura del presente trabajo, que «la estrategia retórica que utiliza Martí en la apropiación de los valores morales españoles es semejante a la que usaba Las Casas para dismantlar el discurso colonial que se justificaba en la carencia cultural del indio». Véase su «Utopian ethnology in Las Casas *Apologética*», en *1492-1992: Re-Discovering colonial writing*, ed. por René Jara y N. Spadaccini, vol. 4 (Minnesota: Hispanic Issues, 1989), pp. 263-289.

que Martí le dará en el futuro: la destrucción de la propia hacienda por parte del patriciado y la unidad de elementos heterogéneos (blancos y negros, amos y esclavos, ricos y pobres) en un proyecto común. Y el mismo narrador español ve ya el futuro ruinoso para España, como en *Abdala*, en una previsión histórica que se configura como visión de carácter mágico que se autorrealiza:

Yo he visto desde lejos la Ruina que adelanta terrible hacia nosotros, los demonios de la ira tienen asida nuestra caja, y yo lucho y vosotros lucháis, y la caja se mueve, y nuestros brazos se cansan y nuestras fuerzas se extinguen y la caja *se irá*. Allá lejos, muy lejos, hay brazos nuevos, hay fuerzas nuevas, hay la cuerda de la honra, hay el nombre de la patria desmembrada (*ibid.*).

El ritmo es acezante por el polisíndeton, cuyo *crescendo* hace resaltar la disminución de las fuerzas españolas. El contraste entre el código y el mensaje da mayor eficacia al mensaje. Lo explosivo de este ritmo aumenta si lo acumulamos con el ritmo ascendente del polisíndeton anterior, que también culmina en negación de fuerza: «cadavéricas cabezas». Lo que en *Abdala* era proyección de futuro para Cuba, aquí es negación de futuro para España («la caja se irá»), y se inicia suavemente el movimiento opuesto: «Allá lejos hay brazos nuevos.» Cuba semantizada como vida y honra de patria. Pero otra vez surge la avidez y la muerte quiere apoderarse de la vida en un ritmo macabro: «De los blancos desesperados haremos siervos, sus cuerpos muertos serán abono de la tierra... y el Africa nos dará riquezas... Vamos, dijeron con cavernosa voz y cantaron.» Pero otra vez a lo caduco responde lo nuevo: la relación Cuba-España está centrada sobre la oposición que no se concilia, que es la de vida que quiere nacer contra la muerte que quiere impedirlo. La eficacia del pasaje reside en que ya desde el principio la conquista es portadora del germen de la propia derrota: empieza en muerte y termina en muerte. Ya en este texto subyace la idea de la independencia como única solución a la relación entre los dos países.

Este pasaje y el texto en general presentan una pluralidad de voces y de puntos de vista que se sitúan dentro del enfoque dominante del autor. Y como dice Lotman: «La verdad y la injusticia surgen como intersección de todos los puntos de vista. Los personajes cuentan desde distintas posiciones un mismo hecho, y el autor presenta un mismo contenido desde posiciones estilísticas diferentes»²⁸. De hecho, el conquistador y los esclavos muertos con los puños alzados cuentan la conquista con distintos

²⁸ Juriĭ Lotman, *Tipología*, cit.

medios: la palabra y el gesto. El trozo citado gira alrededor de dos semantizaciones opuestas de Cuba: para España es, sin ambages, posesión económica, «caja»; para Cuba es «patria desmembrada», «nombre» que hay que recomponer. En la frase «los demonios de la ira tienen asida nuestra caja», lo crispado de la posesión es configurado por «demonios de ira», por el aferrar, en que el vocablo «asida» es un participio, forma que en cierto sentido denota lo fijo, por el posesivo «nuestra» y sobre todo porque Cuba-caja es completamente objeto, sólo cosa. Al «asida», fijación ávida del objeto, se opone el movimiento soberano del objeto, que se transforma en sujeto: «y la caja se mueve». A la prisión de la ira que ase se opone el movimiento y la libertad del futuro autónomo: «la caja se irá».

A esta semantización histórico-metafórica, realizada en un estilo que acerca el texto al mito, pero que está en función de lo real, sigue una presentación más concreta, en modo realista, de la España actual, que pide libertad para sí, pero «aplaude la guerra incondicional para sofocar la petición de liberación de los demás» (p. 62). A la atmósfera mítica sucede el juicio moral tajante: «España no puede ser libre mientras tenga en la frente manchas de sangre» (p. 62). Resulta una España no consciente de sí misma, no coherente. A ella se contrapone, en fuerte registro realista, una Cuba batalladora que se rebela al dominio y es consciente de sí. Martí da una nueva interpretación, de proyección histórica, a la guerra, que considera evento madre fundador de la nacionalidad y hace perceptible a los sentidos que Cuba «quiere ser libre». Al «pueblo ávido de metal», Martí opone un pueblo capaz de destruir su propia riqueza para obtener la libertad. Y sitúa cada uno en su familia: «España recordaba a Roma», al Imperio, mientras que Cuba pertenece a

las naciones subyugadas [que] habían trazado a través del Atlántico del Norte camino de *oro* para vuestros bajeles. Y vuestros capitanes trazaron a través del Atlántico del Sur camino de *sangre* coagulada, en cuyos charcos pantanosos flotaban cabezas negras como el ébano y se elevaban brazos amenazadores como el trueno que preludia la tormenta. Y la tormenta estalló al fin, y furiosa e inexorablemente se desencadenó sobre vosotros... Y la cabeza de la dominación española rodó por el continente americano..., y cayó al fin en el fondo de un abismo para no volverse a alzar en él jamás (p. 65).

Martí une dos enfoques diferentes, uno mítico y otro realista, para hacer ver una misma realidad y apela a dos instancias en el lector, la mágica y la racional. La antítesis oro-sangre y Norte-Sur no es estática: indica una relación de causalidad. El maniqueísmo se supera dinámicamente con la rebelión: el brazo elevado, amenazador de los esclavos muertos,

pasa a significar la fuerza de América, mientras que España está significada por el movimiento opuesto, de caída, encerrado entre «la cabeza de la dominación española rodó... y el *no* volverse a *alzar* jamás». El papel generador del sacrificio, del héroe muerto, acompaña desde ahora la obra de Martí, y a la vez emerge toda su ira ante una España que rompe en Cuba «las arterias de la moral y de la ciencia», que junto al trabajo son los pilares sobre los que él edifica el proyecto nacional. La ira estalla en un estilo crudo, expresionista, que será una constante intermitente en su obra ²⁹. Y esta ira, como todo, se pone en función de Cuba y de la dignidad, base sobre la que se construye todo:

Si en las cosas de mi patria me fuera dado preferir un bien a todos los demás, un bien fundamental que de todos los del país fuera base y principio, y sin el que los demás bienes serían falaces e inseguros, ése sería el bien que yo prefiriera: yo quiero que la ley primera de nuestra república sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre («Con todos y para el bien de todos», *OC*, 4 [1891], 270).

Este marco de valores en que el autor rechaza las categorías del dominador encuadra la descripción del presidio político.

Aunque la semantización de Cuba en *El presidio político* sea la de colonia y su atributo fundamental sea el sufrimiento, éste, por ser injusto y excesivo, se transforma en arma. Sus héroes no son agentes del poder ni son rebeldes. Martí escoge representar a Cuba con «antihéroes»: hombres sin poder. Su apariencia «escénica» desvalida enfatiza lo provocatorio del alcance político con que los embiste. Son a la vez símbolo del hombre colonial y de su levadura. Los protagonistas son débiles y humildes: un viejo campesino, Castillo; un esclavo idiota de cien años, dos niños campesinos y un suicida de veinte años. Con estos personajes marginales Martí ataca todo un imperio y sitúa a Cuba en el centro: «Los hombres de corazón escriben en la primera página del sufrimiento humano: Jesús. Los hijos de Cuba deben escribir en las primeras páginas de sus dolores: Castillo» (p. 69). El paralelismo crea una analogía entre Cuba y la humanidad y entre Castillo y Jesús. Osadamente, Cuba, pese al lastre de ser colonia, adquiere un valor universal, precisamente al aplicar los valores de la metrópoli. El ataque ideológico centra a España en su médula, el catolicismo. Martí ha utilizado la identidad ideológica española como instrumento para

²⁹ Esta crudeza tiene origen en que Martí ve la realidad como algo entero. No excluye el aspecto «luminoso», sino constituye con él la realidad; es un núcleo hacia un desarrollo y hace parte de su pensamiento dialéctico. Estudio esto en detalle en *La poesía de José Martí entre naturaleza e historia. Estudios sobre la antítesis y la síntesis*, de reciente publicación.

la toma de conciencia: el sufrimiento injusto de Jesús significa a Cuba y condena a España. La figura del Dios bíblico y la de Jesús, con la fuerza que se origina dialécticamente de su debilidad, cumplen la función de quitarle a España su identidad ideológica. Hay un desplazamiento de papeles en que la España «cristiana» juzga a Jesús, mientras Cuba adquiere su fuerza: «Desgraciadamente para España, ninguno ha tenido para él [Castillo] el triste valor de ser siquiera Pilato» (p. 69). Martí dismantela la fuente de legitimidad del poder español en Cuba: la metrópoli no satisface su propia religión, su presupuesto ideológico.

La fuerza del «débil justo» permea el pensamiento de Martí. Ello puede tener origen bíblico —en su última carta a M. Mercado, dice: «Mi honda es la de David»—, o en el substrato universal del «cuento de hadas», u origen platónico, donde los contrarios se generan ³⁰, y aun remontarse a cosmogonías de la naturaleza, su simbolismo de vida en perpetua evolución, injertada en el ciclo cósmico de muerte y regeneración. Lo interesante en Martí es que estas formas arcaicas de pensamiento están activadas en función de futuro: la liberación de Cuba y la dignidad del hombre, también del enemigo. Lo vemos en la invitación constante que hace a España a regenerarse, explícitamente y a nivel simbólico, por ejemplo, en la imagen del sol:

Despierte al fin y viva la dignidad, la hidalguía antigua castellana. Despierte y viva, que el sol de Pelayo está ya viejo y cansado, y no llegarán sus rayos a las generaciones venideras, si los de un sol nuevo de grandeza no le unen su esplendor ³¹. Despierte y viva una vez más. El león español se ha dormido con una garra sobre Cuba, y Cuba se ha convertido en tábano y pica sus fauces, y pica su nariz, y se posa en su cabeza, y el león en vano la sacude, y ruge en vano. El insecto amarga las más dulces horas del rey de las fieras. El sorprenderá a Baltasar en el festín, y él será para el Gobierno descuidado el Mane, Thecel, Phares de las modernas profecías. ¿España se regenera? No puede regenerarse. Castillo está ahí (p. 69).

Este párrafo tiene estratos arcaicos y bíblicos vitalizados por la acción de Cuba, que en el juego de despertar y dormir tiene el papel de despertar. En la presentación de España, el adjetivo «dormido» desvaloriza al sustantivo «león» y entra en la red de relaciones que teje en el texto el cansancio de España. La imagen de Cuba como insecto continúa la línea de «debilidad activa». Es poco respetuosa, y por ello es un elemento de ruptura, eficaz moderno; aviva el ritmo e ironiza al gastado león. La desacralización de llamar a la patria «tábano» es liberadora en su movilidad al oponerse al

³⁰ Platón, *Fedón*, 72b.

³¹ Recuerda regeneración de la mitología azteca.

retórico león, raído epíteto de España. Porque del insignificante insecto viene la destrucción: su profecía refiere al reino enemigo de Dios y significa «contado, medido, dividido»³². El tiempo de España ha terminado.

Como *Abdala*, *El presidio político* anuncia que el final de la opresión está ya decidido, es una necesidad histórica. Allí está avalada por la visión que surge del héroe, o sea, del seno del mismo pueblo combatiente: la propia revolución es fuente de la autoridad y la legitimidad; aquí se apoya en la máxima autoridad ideológica española, la Biblia.

Martí intertextualiza, une insecto y Biblia, lejanos en prestigio. Este es un ejemplo de las nuevas direcciones, desembarazadas, que él da a la literatura y además muestra cómo entiende la conjunción de literatura extranjera con la americana: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas»³³. Martí no ha adaptado un «modelo cultural», sino que alterna en un *collage* la profecía bíblica con la realidad política de Cuba. Pone la literatura universal en función de la libertad de Cuba. En muchos momentos del neoclasicismo latinoamericano, la literatura europea tiene un uso estetizante y retórico: es un modo pegadizo de acceder al prestigio. Para Martí, la tradición cultural europea no es un peso: se apropia de su mensaje, y la usa como un código conocido que él dinamiza y hace asimilable para América. A la reverencia imitadora y pasiva opone el uso activo, recrea el palimpsesto. Da universalidad al problema de Cuba y lo pone en el centro. Es ésta la independencia cultural de Martí: no rechaza lo ajeno, sino que lo pone en función de lo propio. El tema arcaico de la regeneración adquiere significado actual, y a lo cósmico le da una polaridad humana y política.

Pero volvamos a la semantización. Para significar a Cuba, Martí describe la espalda llagada de Castillo; pero de nuevo el cubano rechaza las categorías y móviles del opresor: a «el odio, el servilismo, el rencor, la venganza» opone su propio criterio, y en esta superación radica su independencia: «yo, para quien la venganza y el odio son dos fábulas que en horas malditas se esparcieron por la tierra» (p. 71). El odio no es un arma útil ni adecuada para el presidiario cubano, porque embrutece al que la usa: «Odiar y vengarse cabe en un mercenario azotador; cabe en el jefe *desventurado* que le reprende con acritud si no azota con crueldad» (p. 71). El odio impide elevarse, encadena en el círculo de lo mismo. Martí usa un arma más indirecta, que funciona dialécticamente. Tiene dos fundamentos: la «rectitud de sus principios» y la misma injusticia sufrida, que se vuelve contra el injusto como un *boomerang*. Porque el odio, según él, no es algo

³² Libro de Daniel, 5.

³³ José Martí, «Nuestra América», en *OC*, 6, 15. Cf. Vanni Blengino, *Martí, Sarmiento y el libro europeo* Università di Roma (inédito).

que el oprimido sufre pasivamente, sino que el agente también recibe los efectos de su propio acto. El que no odia sale del círculo que mantiene atado y se eleva dialécticamente con el mismo instrumento con que lo aprisionan. Véase toda la isosemia de elevación y superación:

Odiar no cabe en el alma joven de un presidiario cubano, *más alto* cuando se *eleva* sobre sus *grillos*, *más erguido* cuando se *sostiene* sobre la pureza de su conciencia y la rectitud indomable de sus principios, que todos aquellos míseros que a la par que las espaldas del cautivo despedazan el honor y la dignidad de la nación (p. 71).

Martí ha superado la formulación de *Abdala*:

Es el odio invencible a quien la oprime
Es el rencor eterno a quien la ataca (v. 210).

Y así, su posición contra España es aún más firme, porque es más independiente en métodos: «Yo no odio... Tampoco odia Castillo» (p. 71). Además, se ha enriquecido y ensanchado a una perspectiva cósmica:

Los hombres son átomos demasiado pequeños para que quien en algo tiene las excelencias puramente espirituales de las vidas futuras, humille su criterio a las acciones particulares de un hombre solo. Mi cabeza, sin embargo, no quiere hoy dominar mi corazón. El siente..., él tiene todavía resabios de su humana naturaleza (p. 71).

Aquí están presentes el krausismo y su antídoto. Del krausismo, que Martí superará pronto en su etapa mexicana, conservará siempre esta apertura cósmica, presente en su idea de la naturaleza como horizonte último, y en el enjuiciar desde una perspectiva abarcadora de la totalidad. Lo martiano es que esa amplitud se canaliza y dirige hacia la liberación del hombre, que es su fin.

El odio es sustituido en *El presidio político* por la *compassio*, cercana al hinduismo, donde es la característica masculina, y por la firmeza. Tampoco es la filosofía de «dar la otra mejilla», sino que es la que llamaría del «no obstante» de *La rosa blanca*:

Y para el cruel que me arranca
El corazón con que vivo
Cardo ni ortiga cultivo
Cultivo la rosa blanca.

Porque para Martí amor y justicia son mejores que el odio, y por ser dialécticos son más eficaces. Ya aquí está el germen de su idea conductora para la guerra y la república: el amor y la unión tienen que llevar a la «equidad social».

La presentación de la cárcel sigue el mismo orden que el marco general de la obra: exposición de la escala de valores, presentación de las partes en conflicto y luego descripción de la acción.

En un mural de la colectividad de cincuenta presos presentados con un ritmo acezante hay un *zoom* a Nicolás del Castillo, el viejo campesino de ochenta años: «Sin vida los ojos, sin palabras la garganta, sin movimiento los brazos y las piernas» (p. 74). Nicolás es un «sin», y lo que se le quita es lo esencial del órgano. La forma también dice la muerte: empieza por lo general, «vida», y termina en lo concreto, «movimiento», que es signo de vida. En el medio, la vida del hombre: «palabra». De nuevo aparece la imagen central de «impedir la vida»; a ella se opone con mayor fuerza el deseo de vida: «Nicolás vive todavía» (p. 75).

El modo de construir el clima del presidio es el *crescendo* continuo. Al terminar la descripción de las crueldades hacia Nicolás creemos llegada la culminación, y el narrador señala: «Parece esto el refinamiento más bárbaro del odio, el esfuerzo más violento del crimen» (p. 73). Pero la crueldad continúa más allá del límite alcanzado: «Hay más, y mucho más, y más espantoso que esto», y prosigue la historia de Castillo con el médico, «hombre *desventurado* y miserable» (p. 73). Y al terminar ésta el lector cree haber llegado al límite. Pero hay otra historia peor, la de Lino, de doce años, y luego otro *crescendo*, la del esclavo idiota de cien años, y luego Ramón, que supera la de Lino, porque es más débil, y

Lino le aligeraba a hurtadillas su carga y se la echaba a su cajón porque Ramón se desmayaba de tanto peso; Lino, cargando y expirando, le prestaba su hombro llagado para que se apoyara al subir... Y una vez que Ramón se desmayó, y Lino cogió un poco de agua, y con su carga en la cabeza dobló una rodilla, y lo dejó caer en la boca de su amigo...; el brigada pasó, el brigada lo vio, y se lanzó sobre ellos, y *ciego de ira*, su palo cayó rápido sobre los niños, e hizo brotar sangre del cuerpo *erguido* aún (p. 83).

El ritmo vertiginoso del *crescendo* se apoya en el modo de interrumpir y continuar las historias, en el ritmo ternario asindético al que sigue el poliasindético, y en el acumularse de verbos. El *crescendo* tiene su fin sólo en la monotonía:

Y el continuo chasquido del palo en las carnes, y las blasfemias de los apaleadores y el silencio terrible de los apaleados, y todo repetido incansa-

blemente un día y otro día y una hora y otra hora, y doce horas cada día: he ahí pálida y débil la pintura de las canteras... Todo tiene su término en la monotonía. Hasta el crimen es monótono. [Y hasta el *crescendo* se hace lento por la repetición:] Y a cada paso un quejido, y a cada quejido un palo, y a cada muestra de desaliento el brigada que persigue al triste, y lo acosa, y él huye, y tropieza, y el brigada... (pp. 72-73).

A la constante del *crescendo* responde otra constante: «¿Qué es eso? No es nada. Yo no nombro» (pp. 60 y 77). La respuesta es la nada y el silencio. La fuerza de lo no dicho. Y regresa la imagen de «impedir la vida»: Lino «era la agonía de la vida» (p. 80); pero, como Nicolás, aún vive. Al vértigo se opone la frase breve, seca. La parataxis, que opone dos afirmaciones, sin comentario, erige al lector en juez: «España habla de su honra. Lino Figueredo está ahí» (p. 81). Y el tono, de escueto, pasa a grotesco en una visión:

Veo a los diputados danzar ebrios de entusiasmo, vendados los ojos, con vertiginoso movimiento, alumbrados como Nerón por los cuerpos humanos, que atados a los pilares, ardían como antorchas... Un fantasma siniestro lanza una estridente carcajada. Y lleva escrito en la frente *Integridad Nacional*: los diputados danzan. Danzan, y sobre ellos una mano extiende la ropa manchada de sangre de don Nicolás del Castillo, y otra mano enseña la cara llagada de Lino Figueredo. Dancen ahora, dancen (p. 81).

La mano que muestra ante los ojos que no quieren ver es la de Martí. Esta semantización de España como danza macabra y como culpa es un desafío. El *crescendo* ha superado el maniqueísmo, queda sólo un llamado al hombre, esta vez visceral dirigido a la emoción, cambiar.

Aquí Martí plantea el problema de su escritura. El objetivo principal de *El presidio político* es combatir eficazmente la perversión humana; él sabe que el odio no es eficaz y le opone la toma de conciencia y su escritura, a la que confiere función de denuncia y persuasión. Más adelante, esta escritura, compañera de su oratoria, tendrá la función de acto: organizar la independencia y preparar la república.

En *El presidio político*, los presos y la cárcel representan a Cuba, los carceleros a la «Integridad Nacional», cuerpo represivo español opuesto a su libertad. De ahí que la escritura de Martí se mueva en dos vertientes: lamento y rescate. El lamento es debido a la realidad colonial, el rescate es la voluntad de vida impuesta por la obra de realizar Cuba y América. Este lamento tiene una característica especial: en *El presidio político* empieza el valor generador que tiene el sufrimiento en la obra de Martí.

Porque el dolor que semantiza a Cuba no es un «padecer pasivo», sino dialéctico; actúa en varios niveles: en manos del débil, si no lo destruye, se transforma en instrumento de conciencia de sí y del otro, aviva la solidaridad entre los presos y cimenta la nacionalidad; por ello, es un arma. Al nivel de la escritura se convierte en instrumento de denuncia. *El presidio político* para la conciencia española es «la honda de David»; para Cuba, es rito iniciático, muerte ritual para entrar en el espacio otro, el de la apropiación de sí, al final es una catarsis.

El afán vivificador domina el lamento de *El presidio político* en un intento de reavivar la cansada España: su fracaso lo potencia en toda la obra martiana posterior, que sí logra vivificar a Cuba.

La semantización en *El presidio político* es interesante también desde otro aspecto: inicialmente, Cuba aparece como mito geográfico y sobre todo es vista en su carácter colonial, desde la perspectiva de España, como «caja». Pero los cubanos superan rápidamente ese aspecto geográfico y mítico, espacial, y convierten la identidad en algo histórico: es el proceso de la colonización. Cuba es representada como cárcel en el sentido real de que la trama se desarrolla en una prisión, pero este espacio funciona también como metáfora de la situación del país: al ser colonia es prisión. En Martí, la identidad de Cuba es histórica, y esto en dos aspectos: en el pasado, y sobre todo en un sentido inédito, historia es lo que se está haciendo ahora, es la Guerra de los Diez Años, en la que lucha Abdala. Historia es la Revolución cubana ante la República española. En ello Martí se anticipa a su tiempo: la identidad (en sus dos niveles, humano y nacional) no es algo fijo del pasado, sino que es un proceso doble, es semilla, algo que a la vez ya está en el hombre y la nación, a lo que hay que quitarle obstáculos a su desarrollo, y es también proyecto: el hombre y la nación construyen su identidad, es una elección constante de un presente y un futuro. Así, esta identidad histórica en Martí abarca las tres dimensiones del tiempo; no se limita al pasado heroico, sino que lucha en el presente preparando el porvenir. La novedad de Martí radica en esa autoconstrucción y en que no ve el pasado desde el presente, sino que su foco está en construir el presente viéndolo desde el porvenir.

La República española ante la revolución cubana (1873; en adelante, RE), escrita a los cuatro días de promulgada la República y a dos años de distancia de *El presidio político*, cambia el tono; ya no apela a la «compasión», sino que pasa al plano político; al cambio, en España pide resultados políticos para Cuba. Su destinatario, como en *El presidio político* y por última vez en la obra martiana, es España, significando que el corte con «la madre patria» es explícito.

RE empieza con la fuerza apretada de un silogismo y define lo crucial:

«El poder no es más que el respeto de la justicia»³⁴. El contenido de esa justicia que legitima el poder es la libertad: la libertad de Cuba, que lucha desde hace cinco años. Al poner a España ante una definición universal, que él quiere axiomática, mina las jerarquías entre los dos países y con ellas la mentalidad colonial de España.

Martí articula su petición de la libertad de Cuba en varios momentos: una vez sentada la *universalidad* de la libertad, plantea la independencia de Cuba sobre bases de *paridad*: «No ha de ser respetada la voluntad que comprima otra voluntad», y Cuba «ha buscado la honra donde la encontraron los republicanos españoles: en la insurrección»³⁵. RE pide a la República *coherencia política*, que no se contradiga: «La República niega el derecho de conquista. Derecho de conquista hizo a Cuba de España» (p. 107). La oposición, seca, dada por la parataxis, pide una conclusión centelleante, la libertad de Cuba. Todo el panfleto está planteado implacablemente sobre el razonamiento silogístico con fines a la persuasión: «Si Cuba proclama su independencia por el mismo derecho que se proclama la República, ¿cómo ha de negar la República a Cuba su derecho a ser libre, que es el mismo que ella usó para serlo? ¿Cómo ha de negarse a sí misma la República? (p. 108). Estos momentos se completan en una llamada a la *solidaridad* que se basa en la *homogeneidad ideológica*: «¿No espantará a la República saber que los españoles mueren por combatir a otros republicanos?» (p. 107). Estos argumentos de carácter político se corresponden con los de tipo religioso de *El presidio político* en que ambos pertenecen a la ideología de la metrópoli, pero no a su práctica. Ambos, por el hecho de ser puestos con vigor para juzgar la realidad, son subversivos.

Sentadas las bases teóricas de la independencia, pasa a la demostración concreta, práctica, de la actualidad de la misma. Y la articula en dos momentos: continúa la celebración de la epopeya de la guerra, para él acta de nacimiento de la nación cubana —respecto a *El presidio político*, profundiza el tema de la destrucción de la propia riqueza para luchar contra la infamia—, y le advierte a España la mancha de buscar en Cuba riqueza a trueque de infamia. Pero sobre todo, y esto marca la ruptura decisiva, emerge el argumento de que la independencia se funda sobre la voluntad del pueblo de Cuba, única fuente de legitimación, y sobre la diferencia y separación *de facto* de Cuba de España. Martí pulveriza la tradicional «integridad del territorio: el océano Atlántico destruye ese ridículo argumento» (p. 108), y lleva adelante el desarrollo del concepto de «patria» iniciado en *Abdala*, que pasa a ser lo que constituye la «nación». A los

³⁴ OC, *Crítica*, 1, 105.

³⁵ *Ibid.*, 106.

criterios de justicia, derecho, honestidad, añade los de «necesidad histórica» y los sociales de la situación real y concreta: las diferencias entre Cuba y España son de «costumbres, alimentación, relaciones con diferentes países, historia, [pero sobre todo] no hay comunes aspiraciones» (p. 110). A través del razonamiento intenta persuadir: «Cuba ha llegado antes que España a la República por voluntad irrevocable de su pueblo. Cuba reclama la independencia a que tiene derecho por la vida propia que sabe que posee, por la enérgica constancia de sus hijos, por la riqueza de su territorio [son importantes para él las condiciones materiales, y repite:] porque así es la voluntad firme y unánime del pueblo cubano» (p. 111). RE es la culminación de los escritos precedentes. Este fundar la libertad sobre las posibilidades materiales y sobre la voluntad del pueblo de Cuba es lo que hace de RE el primer manifiesto de la independencia de Cuba. Martí no pide, sino postula la independencia en términos plenamente políticos.

Hemos visto que Martí nace como escritor político. Pero RE no es sólo el fin del período juvenil: la semilla que lleva dentro germinará en su obra futura, donde asume la independencia que ha proclamado en RE. En adelante se dedicará a estudiar sus elementos constitutivos para encontrar «a problemas nuestros soluciones nuestras», o sea, a la construcción de esa nacionalidad heterogénea.

Martí cumple la operación de desplazar a Cuba de la zona marginal de país colonial y poco desarrollado a una posición de centralidad. Parte de ello consiste en «fortificar las relaciones con diferentes países», que, según RE, es un elemento constituyente de Cuba, es decir, la sitúa en «nuestra América» y establece una red de relaciones que da a conocer los países del Nuevo Mundo entre sí. La obra sucesiva de Martí tendrá como objeto informar y moldear a América Latina, la instará a mirarse a sí misma, a estudiarse para adquirir conciencia del propio valor y con ella independencia mental. Este centrarse en América Latina comporta también que el punto de vista desde el que se mira el mundo es el de América Latina, y así se examina el mundo de modo crítico y desde un punto de vista propio. Y así, liberado de una Europa, cuya decadencia y pulsiones de regeneración estudia ampliamente en sus *Crónicas*, y de Estados Unidos, cuyos graves problemas políticos y sociales, cuyo intento de hegemonía sobre América Latina denuncia y cuya literatura vital celebra en su *Emerson* y su *Whitman*, Martí funda una relación nueva con lo extranjero en una Cuba que es «equilibrio del mundo», como dice en el *Manifiesto de Montecristi*.

IV

Las obras estudiadas son cuatro voces que narran las luchas de los cubanos por nacer, urden un relato que los cohesiona y sustenta como nación. La semantización principal de Cuba es la de lucha, y el sentido de estas obras es que mientras la narra va construyendo la nación. Nos hace compartir el relato del origen, y es ése el núcleo de la identidad. La obra juvenil martiana encierra apretadamente lo que desplegará su obra futura, y es significativo resaltar que el estratega de la identidad nacional está empezando a vivir; es él quien cuenta la historia pasada de la tribu, recapitula el pasado y nos da la narración unificadora. Desde ahí tejerá la historia verdadera, que es la futura, la que él ayudará a realizar, la identidad libertaria. El Martí de estos trabajos tiene veintiún años; su edad es símbolo impulsador, dice que la historia es el futuro.

Mi trabajo ha intentado mostrar al joven Martí como uno de los primeros descolonizadores de la literatura y el discurso político hispanoamericano. Hemos visto en una lectura muy ceñida de los textos cómo rompe y desmantela la autoridad europea, asimilándola, enriqueciéndola y moldeándola hasta subvertirla. Al fin se apropia de la autoridad. Hemos estudiado su idea y su plasmación de cultura y de integración racial, que abren caminos que dificultan discursos coloniales internos del tipo de Sarmiento. Por último, creo mostrar cómo Martí abre espacios discursivos y poéticos reales e imaginarios que dan cabida a una literatura cubana y americana.