

José Martí y la escritura de los límites. *El presidio político en Cuba*



Celina Manzoni

Instituto de Literatura Hispanoamericana – Universidad de Buenos Aires

O tu che leggi, udirai nuovo ludo.

Dante, *Infierno* XXII (1965: 118)

Introducción

El presidio político en Cuba que, firmado por José Martí pocos meses después de su llegada a España como desterrado político, se articula sobre la experiencia de la cárcel en el contexto de una cruda guerra anticolonial, sorprende por la intensa relación que su joven autor mantiene con la escritura.¹ El estremecimiento que provoca la violencia del texto, comprimido en pocas páginas, se sostiene, antes que nada, y más allá de la perentoria invocación al lector, en la audacia con que Martí asume el gesto de la escritura, la osadía con que se sumerge en los secretos de una práctica que ejercerá casi hasta el último minuto de su vida. Se conjugan aquí muchos de los saberes que rodean el sentido del escribir, entre otros, el saber de qué escribir y el saber de las formas, de las retóricas que posibilitan producir significación (Jitrik, 2000). También una experiencia anterior que el libro recupera como reescritura, ese movimiento que está en la base de la corrección –tan encomiada y practicada por Flaubert–, y que este texto realiza a partir de un fuerte gesto de re-apropiación sobre un folleto publicado pocos meses antes, firmado entonces con sus iniciales y titulado: “Castillo”.² En el ademán que va de las iniciales a la firma con el propio nombre se reconoce como autor, un acto por el que no solo asume riesgos en tierra de exilio, y en un espacio político complejo, sino un acto por el que, en definitiva, se *autoriza* por el procedimiento de la reescritura, a transformar las cuatro páginas de “Castillo” (2009a) en las treinta de “El presidio político en Cuba” (2009b). Una fuerte estrategia autoral, no siempre tenida suficientemente en cuenta en las referencias, relativamente escasas en el conjunto de la abrumadora bibliografía martiana, a este primer libro, en general nombrado como folleto.

La mayoría de sus lectores tampoco problematizan, y hasta se diría que naturalizan, la relación entre la experiencia y el posterior relato de la experiencia con todo lo que esto implica como proceso de elaboración que “no puede limitarse a duplicar la realidad previa de quien la sobrelleva y dejarlo [...], en donde estaba antes; es preciso que algo se modifique, que acontezca algo nuevo, para que el término sea significativo” (Jay, 2009: 21). Sin entrar en polémica sobre un vocablo que se ha vuelto tan

1. José Martí. “El presidio político en Cuba”. Madrid, Imprenta de Ramón Ramírez, 1871. Se presupone que la redacción finalizó entre julio y agosto de 1871 (Hidalgo Paz, 1992).

2. J.M. “Castillo”. En *La soberanía nacional*, Cádiz, 24 de marzo de 1871. Precedido de una introducción del periódico: “Sin comentario alguno, porque realmente no lo necesita, pero con la profunda convicción de que el servicio más patriótico que hacemos a España, es el de que se entere de la verdad de lo que pasa en Cuba, y con el objeto de llamar la atención del Gobierno y especialmente del señor ministro de Ultramar, insertamos a continuación el relato que se nos ha entregado, y de cuya autenticidad no abrigamos la menor duda”.

3. Sobre esta reflexión reelaboro mi propia lectura anterior que, enfocada en el análisis de lo testimonial, quizás se mantuvo, así sea por omisión, en lo que ahora percibo como “adelgazamiento” del texto (Manzoni, 1995).

problemático, esta lectura trata de exponer algunas de las mediaciones por las que se constituye esta narración de una experiencia; y esto en la convicción de que la naturalización entre experiencia y transparencia adelgaza, diluye la fuerza de un texto, en muchos sentidos, inaugural.³ Desde otra perspectiva, también pueden provocar ese efecto algunas lecturas que lo consideran en el grupo de sus escritos juveniles publicados en Cuba y España entre 1869 y 1873, no porque esa mirada carezca de interés sino porque, al conferir homogeneidad al conjunto, debilita lo que la escritura de este libro tiene de original e intransferible. También porque el conjunto mismo es leído desde un destino ya cumplido que se ejemplifica con los versos finales de *Abdala*: “¡Oh, que dulce es morir cuando se muere / Luchando audaz por defender la patria!” que “adquieren un carácter profético sobrecolector si pensamos en su muerte en Dos Ríos y en su concepto de tránsito como liberación cuando se ha hecho bien ‘la obra de la vida’” (Vitier, 2011: 81).

La misma tentación –constituida casi en tendencia dominante– faculta a pasar por alto en *El presidio político en Cuba* su densidad dialéctica y achata la compleja polise-mia que alienta su organización en torno a la pareja *odio / no odio*: “Ni os odiaré, ni os maldeciré. // Si yo odiara a alguien, me odiaría por ello a mí mismo” (2009b: 63). El motivo de la “guerra sin odios” teorizada por Vitier, por lo menos desde los años cincuenta, encontraría en parte su prosperidad en la difundida y universal aceptación del culto martiano que conjuga “los elementos simbólicos de un martirio” como señala críticamente Rafael Rojas:

Martí es tanto el poeta que sacrifica su obra literaria por su convicción política como el líder cívico que organiza una guerra “sin odios” –porque no hay otra manera de lograr la independencia– y se inmola en los campos de la isla, reeditando sobre su propio cuerpo el sacrificio de Jesús. (Rojas, 2008: 146)

La incomodidad que suscita ese par incide además en un escarceo epistemológico que remite a su vez a la interpretación de otros versos del poema dramático “Abdala” en los que el héroe exclama:

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,
Es el rencor eterno a quien la ataca (2009c: 29).⁴

4. Publicado originalmente en el único número de *La Patria Libre*, el 23 de enero de 1869, pocos meses después del inicio de la guerra independentista (10 de octubre de 1868).

Mientras que Cintio Vitier lee en “Abdala” una “imagen de amor” musicalmente definida (2011: 27), Roberto Fernández Retamar escribe (citado por Vitier):

No acierta del todo Gabriela Mistral al decir: “Pónganle si quieren [a Martí] un microscopio acusador encima, aplíquenselo a arengas, a proclamas o a cartas, y no les ha de saltar una mancha ni una peca de odio”. Recordando entonces los cinco primeros versos del pasaje citado, [RFR] afirma: “Es mucho más que un juego de palabras lo que se muestra, desnudo, en estos versos: ‘El amor... es el odio... es el rencor’”. No se trata, por supuesto, de presentar a Martí ahora como un odiador, lo que nunca fue, sino de *explicar* la raíz de su amor. Ese amor batallador estaba *hecho* de odio y de rencor.

A lo que le contestó Vitier en carta personal que luego reproduce (2011: 81):

Esa “peca de odio” en “Abdala” es una peca infantil. Las citas en contra serían abrumadoras, en cantidad y en calidad. En esto Martí llegó a verdaderas temeridades si se considera la legítima indignación cubana (que él sintió como nadie) ante los

crímenes españoles. [...] Si él tuvo, por exigencias éticas de su espíritu, la audaz y difícil delicadeza de distinguir incesantemente la indignación del odio, no hay derecho a fijarse en dos versos retóricos de los 15 años para interpretar una vida y una obra que los desmienten. [...] Ni dialécticamente ni de ningún modo su amor estaba “hecho de odio y de rencor”, sino de piedad y sacrificio (2011: 81).⁵

La apuesta a una imagen de Martí congelada en la bonhomía, cuyos motivos quizá se encuentren en la escritura de la historia de la Isla, de la que la recepción de Martí es una parte fundamental, parece llevada al extremo en una lectura que, entre otros textos, comenta el *Manifiesto de Montecristi* para ejemplificar la “entrañable” relación que une a cubanos y españoles. Como se sabe, ante la inminencia de la guerra que se inicia ese año, el documento, firmado el 25 de marzo de 1895 por Martí y Máximo Gómez, apela entre otras consideraciones, a captar la voluntad del soldado español arrancado de su hogar “para venir a asesinar en pechos de hombres la libertad que él mismo ansía” (1991). Una estrategia tampoco nueva, orientada a desestabilizar o por lo menos debilitar al ejército enemigo con un ofrecimiento de igualdad de trato que incluye además responder al acero con el acero y a la amistad con la amistad, es leída en la letra de ese canon benigno por Hidalgo Paz:

Principios martianos de plena vigencia, bases de la sólida amistad entre los pueblos cubano y español, de amplias raíces comunes, que no pueden tronchar ni dividir los odiadores sistemáticos, los enemigos de la vida y de la paz, contra los que alzamos un mundo de sonrisas y de luces, de amor y fraternidad. “Orígenes y perspectivas de una relación entrañable” (2007: 17-18).

Una relación *amor/odio*, evidentemente polémica en el infinito conjunto de la recepción martiana, y que parece organizar *El presidio político en Cuba*, habitualmente relegado en la biblioteca a la caja de los folletos, quizá permita que se lo ascienda al rango de primer libro de Martí; fascinante en sí mismo, en su textura, alcanza otra dimensión en el marco de una discusión más que centenaria.

El cuerpo de la escritura

“Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas” (2009b: 63). Son las palabras con que se inicia el libro que, organizado en doce partes, cantos o, en ocasiones, quizá trenos, parece sostenerse en el fuerte desafío que implica la relación entre la escritura y la experiencia de los límites: la de la cárcel y la de la guerra. El heroísmo de la guerra anticolonial iniciada en 1868 y continuada durante diez años, por la que un Martí adolescente se jugó ya desde sus primeros escritos (Teja, 1990), marca el campo (en el sentido militar de la expresión) de un texto que se propone como interpelación a la potencia colonial que mantiene en Cuba un infame espacio concentracionario. Los cinco primeros cantos cumplen una función introductoria respecto del canto VI, en el que alcanza mayor desarrollo la reescritura de “Castillo” y que funciona como el gozne en torno al cual se articula todo el texto. Se caracterizan por una prosa cruzada por imágenes fuertes y por las primeras invocaciones al Infierno de Dante en un tono que va de la imprecación a la denuncia, siempre en tensión con la exhortación a los españoles para que reaccionen contra la política de España en Cuba. Un gesto retórico que se constituye en un verdadero alarde, en un equilibrio siempre inestable entre decir y no decir, en una tematización del odio en apariencia negándolo, en defender el derecho a la propia patria sin negar el derecho a la patria de los otros. El motivo del odio negado recorre con múltiples variaciones todo el texto casi desde las primeras líneas; el canto I termina con este motivo: “Ni os odiaré, ni os maldeciré. // Si yo odiara a alguien me odiaría por ello a mí mismo” (2009b: 63). El canto II, después de una fuerte denuncia, se cierra:

5. Los recortes en la cita pertenecen a Vitier. La autoridad de que se inviste (“no hay derecho a”) es ejemplar de una recepción intolérante típica de todo canon y sobre cuya larga historia crece la reflexión dentro y fuera de la Isla. O, como ha dicho Rafael Rojas: “El Martí y el Lezama de Vitier son rígidos emblemas de una concepción poética de la historia de Cuba que no tolera refutaciones, ni siquiera en el propio terreno de la poesía”. (2006: 229).

Volved, volved por vuestra honra: arrancad los grillos a los ancianos, a los idiotas, a los niños: arrancad el palo al miserable apaleador: [...] borrad, arrancad todo esto, y haréis olvidar algunos de su días más amargos al que ni al golpe del látigo, ni a la voz del insulto, ni al rumor de sus cadenas ha aprendido aun a odiar. (2009b: 64)

En los tres cantos siguientes el relato de la dominación de la isla por “unos hombres envueltos en unas túnicas negras” es el marco en el que se inscriben el heroísmo del pueblo cubano en la guerra anticolonial y la política de exterminio de España. El recurso a lo anafórico golpea sobre la denuncia para reforzarla hasta la exasperación por ejemplo, en el cierre del canto III:

Si la aliviáis, sois justos.
Si no la aliviáis, sois infames.
Si la aliviáis, os respeto.
Si no la aliviáis, compadezco vuestro oprobio y vuestra desgarradora miseria.
(2009b: 69)

Un final que lleva en el siguiente a la incisiva reflexión por las consecuencias disolventes que esas políticas tienen para el poder español y al tono profético expresivo de “un desesperado intento [...] por sintetizar sabiduría histórica, crítica moral, acción política e intuición poética” (Santí, 1997: 31) que se lee en “Nuestra América” pero que ya está aquí:

¿Qué venís haciendo tantos años hace?
¿Qué habéis hecho?
Un tiempo hubo en que la luz del sol no se ocultaba para vuestras tierras. Y hoy apenas si un rayo las alumbraba lejos de aquí, como si el mismo sol se avergonzara de alumbrar posesiones que son vuestras. (2009b: 69)

El hecho de que un desterrado escriba y publique en la capital española, y con tal contundencia, esas palabras que, en una situación digamos, de extraterritorialidad, reivindican la guerra anticolonial y denuncian la represión colonial, dice mucho de las contradicciones de la vida política española entre monárquicos y republicanos y dice mucho también acerca de la habilidad política y de las relaciones tan rápidamente anudadas por Martí en la península.

Castillo está ahí

En el inicio del canto VI (2009b: 72-81), el más largo del libro y en el que con mayor detalle se reescribe “Castillo”, la violencia se organiza en un movimiento complejo que reúne el horror del presidio con la creación de la imagen del autor, su yo inescindible aunque en continua tensión. A diferencia de lo que había hecho antes, suspende el momento de la presentación del prisionero anciano, Nicolás del Castillo, para expandir, en el contexto de una alegoría en la que la patria lo reclama, las líneas que referían su propio ingreso: “Era el 5 de abril de 1870. Meses hacía que había yo cumplido diecisiete años” (72). Reescribe la escena del reconocimiento, amplía y corrige con minuciosidad los tiempos verbales para mantener el suspenso y otorgarle mayor contundencia. Otro prisionero nombra al anciano y el narrador se pregunta: “¿Quién era aquel hombre? // Lenta agonía revelaba su rostro, y hablaba con bondad. Sangre coagulada manchaba sus ropas y sonreía” (74).

A instancias del mismo Castillo (“Mira”), el narrador se constituye en testigo privilegiado; en la compulsiva reiteración de la primera persona, ata su destino personal al del anciano combatiente: “Yo lo vi, yo lo vi venir aquella tarde; yo lo vi sonreír

en medio de su pena; yo corrí hacia él. [...] Yo lo miré con ese angustioso afán, con esa dolorosa simpatía que inspira una pena que no se puede remediar” (75). Una decisión retórica que le otorga dimensión autobiográfica y apunta la construcción del yo como soporte de una voz que proporciona un conocimiento verdadero, que denuncia las condiciones del presidio, clama por justicia y realiza la ficción de la invocación a sí mismo cuando luego la voz de otro prisionero, “Martí, Martí” (81), lo induce a mirar por primera vez la imagen de Lino Figueredo, el niño recién ingresado a la cantera. Son procedimientos que desarrolla e instala en la reescritura del libro y que, al expandir sus historias, le permiten otorgar estatura heroica a quienes, en la primera versión, solo eran nombres.

El cuerpo propio, más allá de su mera extensión como mirada, realiza la condición de verdad y de ejemplaridad que la historia personal y las historias incluidas ilustran. De estas historias, la de Castillo, preso por su calidad de activo participante en la guerra desatada por los cubanos contra España, ocupa una zona central, primero, como se ha dicho porque es la sexta de las doce partes en que se divide el texto, y luego, porque parece constituirse en la base sobre la que se levanta todo el edificio de *El presidio político en Cuba*. En este sentido funcionaría también la polisemia implícita en “castillo”, con su connotación de fortaleza, de plaza a conquistar, también de presencia insoslayable: “Castillo está ahí”. El recurso a la presentización con la frase que se reitera en diferentes momentos del texto, intensifica su valor retórico tanto de denuncia como de ejemplaridad; la sola existencia de Castillo es la prueba de que España no puede regenerarse, ni ser libre o feliz (75).

Un texto que organiza una compleja secuencia *grillo-palo-látigo-cadenas* y denuncia que el camino del oro americano es un “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” (70) dice oblicuamente la esclavitud. De manera casi elíptica, la imputación de barbarie a España se sostiene finalmente en la idea no dicha de que la esclavitud sería finalmente la condición de posibilidad del trabajo forzado en la cantera. De manera más directa opera en el texto la incorporación de la historia de Juan de Dios, el esclavo centenario ya, a quien los golpes le recuerdan la antigua vida en Haití y le despiertan “el rayo de la ira africana [que] brillaba rápida y fieramente en sus ojos apagados” (88), junto con la del negrito Tomás (88-89):

Tiene once años, y es negro, y es bozal.
 ¡Once años, y está en presidio!
 ¡Once años y es sentenciado político!
 ¡Bozal, y un consejo de guerra lo ha sentenciado!
 ¡Bozal, y el Capitán General ha firmado su sentencia!
 ¡Miserables, miserables! Ni aún tienen la vergüenza necesaria para ocultar el más bárbaro de sus crímenes.

El movimiento de adjudicación de lo bárbaro a lo europeo español, si bien registra antecedentes en el período de la lucha independentista, –de manera notable en las Memorias de Fray Servando Teresa de Mier que narran sus prisiones en tierra española–, asume en esta circunstancia, aunque jugado retóricamente, una aparente oscilación disyuntiva que reitera en todo el texto las variantes de una formulación clásica: “O sois bárbaros o no sabéis lo que hacéis” (64) y que recupera el movimiento de la colonización y la conquista en las figuras oscuras que acechan a la isla: “una esmeralda inmensa que flotaba en el mar” (65), una bella metáfora presente en imágenes luego tan populares como la de Nicolás Guillén: “cantando a lágrima viva / navega Cuba en su mapa: / un largo lagarto verde, con ojos de piedra y agua” (1958). O la de Guillermo Cabrera Infante en *Vista del amanecer en el trópico*: “Ahí está la isla, todavía

surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está” (1974: 11). Luego, “Y ahí estará. [...] sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna (1974: 233).

La violencia del discurso se inscribe, como *En la colonia penitenciaria*, el texto de Kafka, “en carne propia”, en el cuerpo de los torturados donde “la verdadera ejecución de la sentencia corresponde a la Rastra (1995:13). La retórica textual se arma de modo tal que lo que son cicatrices en el cuerpo individual, puedan ser leídas también como señales en el cuerpo social: habla de “la horrorosa anatomía” (68) de la injusticia, y arma una historia política de avidez y locura mediante la acumulación y la exasperación de imágenes que aluden a lo corporal: una cabeza cortada metaforiza el triunfo de las colonias sobre España; en su derrota durante las guerras de independencia, la metrópoli se abraza a Cuba para arrancarle y triturarle el corazón, para romperle “las arterias de la moral y de la ciencia” (70). Pero también el lenguaje aparece violentado por la acumulación, a veces desesperada, de palabras elegidas en relación con una materialidad fuertemente impregnada por lo escatológico y por una retórica del movimiento también exasperada. Esa violencia sobre el lenguaje se percibe con mayor nitidez si se pone en relación *El presidio político en Cuba* con “La República Española ante la Revolución Cubana”, un documento político de 1873 en el que el tratamiento del mismo problema, sin perder su carga ética y de denuncia, se construye desde otro espacio más vinculado a modos diversos de argumentación. Lo que en el segundo escrito es una afirmación severa: “La libertad no puede ser fecunda para los pueblos que tienen la frente manchada de sangre” (2009: 101), suena con otro tono en el contexto imprecatorio del canto III: “España no puede ser libre mientras tenga en la frente manchas de sangre” (66).

Otro movimiento del texto se realiza en los frecuentes traslados de lo privado a lo público y pasa también por una serie de estrategias, entre otras, la selección de los protagonistas del relato que, en su conjunto, diseñarían un esquema posible de lo popular en la sociedad masculina cubana de la época. Blancos campesinos, ancianos y niños, negros esclavos de los comienzos de la trata y niños esclavos recién llegados (el negro bozal: continuidad de la trata), un chino, apenas aludido, jóvenes y adolescentes entre los que se encuentra el estudiante que es el propio narrador. El relato de las infamias del presidio se abre con la escritura de un yo que sufre y goza por la patria amada para trasladarse de inmediato a una víctima colectiva que luego focalizará en Castillo para volver a sí mismo en un movimiento que el texto construye y reconstruye de manera permanente: “Pero otros sufrían como yo, otros sufrían más que yo. [...] Yo no soy aquí más que una gota de sangre caliente en un montón de sangre coagulada” (73). Así como la escritura de las llagas en los pies de Castillo lo conducen a la configuración de la escena filial en la que el padre llora desconsolado sobre los pies heridos del hijo, el recuerdo de la madre se realiza en una torsión que entrelaza el dolor de los hijos que han perdido a sus padres al de su propia madre como parte de un coro trágico: “¡Madre! ¡Madre! ¡Tantas lloran como tú lloraste!” (91). Más que una retórica de la humildad, el marco de una situación que, precisamente por exceder lo personal vuelve más significativa su condición de prisionero de España en Cuba.

El cuerpo enajenado

Si el primer efecto de la cárcel es el cuerpo alienado del prisionero, la primera función de la escritura operaría en el sentido de una desalienación; quizá se la podría pensar como actuando en el mismo sentido la convencionalidad de una fotografía, reproducida en algunas ediciones, en la que Martí *posa* con su traje de presidiario (incluidos grillos y cadenas): una imagen en tensión con la de la sociedad que lo condena. Por una parte refuerza la imagen de cuerpo enajenado y por otra provoca

el extrañamiento del espectador suscitando algunas reflexiones sobre la iconografía martiana en la que el poder de la imagen sustentada en una conquista de la modernidad –la fotografía– fascina casi tanto como los textos (Ette, 1994). Una reflexión que se proyecta a una lectura de esas imágenes no tanto como retratos de la personalidad de Martí sino como caracterizaciones y escenificaciones de una figura proyectada a un destino y, entre ellas, la primera sería la del joven prisionero con el pelo rapado, la ropa del presidiario, el sombrero que tan infamante le parece y que en el presidio llaman “estampa de la muerte” y las cadenas con uno de cuyos eslabones Martí se hizo confeccionar un anillo que lleva grabado el nombre de la isla y que se visualiza en un retrato al óleo de 1891.

En el mismo orden de la representación, el hecho de que no parezcan existir fotografías que lo muestren en el espacio exterior exultante de la ciudad en la que vivió, trabajó y organizó la guerra desde 1881 hasta 1895, hace más notable el emplazamiento de su estatua ecuestre en el Central Park. El viajero, de pie frente a las estatuas de Martí, de San Martín y de Bolívar, más que inmerso, apabullado por la prepotencia y el brillo helado de la modernidad que lo rodea, no puede dejar de imaginar las posibilidades y los desgarramientos de ese letrado pobre que era Martí, ante el nacimiento de un mundo nuevo. Hoy los monumentos de Bolívar y de San Martín elevados en sus pedestales de granito parecen competir sin éxito con los majestuosos edificios que miran al parque; entre ambos, en el centro pero hacia atrás, la estatua de Martí. Las tres pertenecen al género ecuestre. Las de los generales victoriosos en tantas batallas ostentan un estilo sereno, grandioso, marcial –por el gesto, el uniforme, la postura segura del que avizora un futuro, algo que por lo menos existe ya en sus mentes–. La estatua de Martí en cambio, lo representa vestido de civil, herido, cayendo casi de un caballo desbocado que va como corriendo hacia ningún lugar. La paradoja del letrado, del civil muriendo en combate entre las estatuas de los generales que murieron en sus domicilios pronunciando las frases célebres que la narración de las naciones necesita para su edificación –material y moral– sugiere de manera inevitable además, una lectura del paisaje urbano, del texto ciudadano como diría Robert Darnton (2015), cuyo espesor afecta las lecturas del exilio cubano en Nueva York y en primer lugar las del exilio de Martí.

La condición de extrañamiento, de desterritorialización del cuerpo en el exilio es en parte asimilable a la del cuerpo enajenado en la prisión, una situación que, presentada en una progresión, empieza por la incomodidad dentro de una ropa que se siente ajena, y que es ajena, y termina en el desconocimiento de la propia piel. El caso de Lino Figueredo es ejemplar en este sentido: “Sus ojos miraban entre espantados y curiosos aquella ropa rudísima con que le habían vestido, aquellos hierros extraños que habían ceñido a sus pies” (82). Esta primera imagen se completa hacia el final del relato:

[...] caída la cabeza, convertida en negra llaga la cara, en negras llagas las manos y los pies; Lino que venía, extraviados los ojos, hundido el pecho, inclinado el cuerpo, ora hacia adelante, ora hacia atrás, rodando al suelo si lo dejaban solo, caminando arrastrado si se apoyaba en otro; Lino, que venía con la erupción desarrollada en toda su plenitud, con la viruela mostrada en toda su deformidad, viva, supurante, purulenta. Lino, en fin, que venía sacudido a cada movimiento por un ataque de vómito que parecía el esfuerzo postrimero de su vida. (85)

Esa presentación recupera no solo las secreciones del cuerpo que proliferan en la narración: lágrimas, sudores, sangre, saliva, llagas purulentas sino las marcas, en este caso de la enfermedad, que, indelebles como las de la tortura o como los tatuajes, ilustran la memoria del cuerpo. La experiencia de la cárcel funcionaría aquí, y cabría decir que en el imaginario martiano, como un rito de pasaje; las señales de los grillos,

que Martí sufrirá toda su vida, actuarán, literalmente, como las incisiones o como los cortes en la piel, típicos de muchas ceremonias de iniciación. Así como inscriben en el cuerpo de Martí los estigmas bárbaros de una sociedad, autorizan desde ese momento la pertinencia de una voz que ya nunca podrá ser acallada y de una imagen fotográfica que la corrobora y en las que encuentra su justificación y su destino.

La construcción del dolor y de la humillación física se realiza por medio de imágenes fuertes en las que sobre el blanco y negro predominan el rojo de la sangre, así como las señales de degradación y disolución del cuerpo, del tipo de las que narran la historia de Lino Figueredo. Un modo privilegiado consiste en la tematización del ruido combinada con el desorden y el frenesí de los movimientos. La secuencia del ruido (*ayes-grillos-gritos*), se proyecta así con la mayor efectividad en imágenes “tempestuosas arrebatadas con la velocidad de un caos que huye” como las que presiente Baudelaire en Hugo (Béguin, 1981: 456):

Esto, y la carrera vertiginosa de cincuenta hombres, pálidos, demacrados, rápidos a pesar de su demacración, hostigados, agitados por los palos, aturdidos por los gritos; y el ruido de cincuenta cadenas, cruzando algunas de ellas tres veces el cuerpo del penado; 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 incansablemente 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. (78)

El frenesí del presidio atraviesa la creación, por el sueño o la vigilia, de las imágenes de los diputados y ministros españoles:

y entre los sueños de mi fantasía, veo aquí a los diputados danzar ebrios de entusiasmo, vendados los ojos, con vertiginoso movimiento, con incansable carrera, alumbrados como Nerón por los cuerpos humanos que atados a los pilares ardían como antorchas. (87)

La acumulación de estos procedimientos concluye con la imagen del cuerpo de los prisioneros como despedazado, triturado, fragmentado. Los modelos desarticulados del pelele, o el del torero, muy representados por la pintura española de tipos populares del XIX, lo mismo que los grabados de Goya parecen alimentar el modo de imaginar la tortura en el presidio; imágenes como la de Lino Figueredo o la de Nicolás del Castillo: “Y allí, rodando de un lado para otro en cada salto [...]. Golpeaba la cabeza en el carro. Asomaba el cuerpo a cada bote. Trituraban a un hombre” (80). Hablando de Castillo, cuya historia contada por otros prisioneros y por los mismos guardias diseña: “A los pocos golpes, aquella excelsa figura se incorporó sobre sus rodillas como para alzarse, pero abrió los brazos hacia atrás, exhaló un gemido ahogado, y volvió a caer rodando por el suelo”. Y un poco más adelante, nuevamente, de Lino Figueredo: “[...] y pocos instantes pasaron sin que el cajón rodase de la cabeza de Lino, y sus brazos se abriesen hacia atrás, y cayese exánime al lado de su triste compañero”. Lo que comienza con la desfiguración más elemental del cuerpo por el vestido inadecuado o extraño o por un corte de pelo inhabitual, modificaciones que están en la base del disfraz, aunque no siempre con la marca de lo infamante, alcanza la zona de lo monstruoso en la figura del joven al que, tras un frustrado intento de suicidio, desfiguran las “tres anchas franjas blancas [de su propia piel, que] atraviesan en todas direcciones su cabeza” (91).

El desfile de máscaras en que se convierte la galería de prisioneros desata varias instancias de fuerte impacto. Una de ellas es el sueño del narrador transcrito más arriba en el que los diputados españoles, considerados cómplices de la situación cubana, realizan una danza desenfadada y siniestra en cuya configuración de fuego,

ceguera y burla, resuenan no solo ecos de la danza macabra, sino también del espíritu vertiginoso y carnavalesco de “La máscara de la muerte roja” de Poe, pero no solo, ya que la mención a Nerón está prefigurando el desmembramiento del cuerpo imperial español, una amenaza que recorre todo el texto y que puede asumir tanto las formas de una sanción moral y política como las de la premonición.

La frecuente apelación al motivo de las lágrimas en la primera parte del trabajo, que podría ser pensada en términos de Bataille, como la última forma posible de comunicación, muy intensa en la escena con el padre, unida a una retórica que se pretende compasiva de la ceguera de España termina constituyéndose en una condena que va como empujando al oponente al punto que en el momento del desfile con que cierra el texto se constituye en la estocada final que lo derriba. Sin que deje de ser una pesadilla, en otro contexto, esa danza extraña encuentra en los *Versos sencillos* (XXII, 1993: 259), una reelaboración en la que elementos parecidos se combinan en una apariencia de levedad y gracia.

Estoy en un baile extraño
De polaina y casaquín
Que dan, del año hacia el fin,
Los cazadores del año.

Una duquesa violeta
Va con un frac colorado:
Marca un vizconde pintado
El tiempo en la pandereta.

Y pasan las chupas rojas,
Pasan los tules de fuego,
Como delante de un ciego
Pasan volando las hojas.

El canto XII, último fragmento de *El presidio político en Cuba*, se cierra con un desfile fúnebre constituido por el juego entre lo metonímico y lo metafórico: “Ante mí desfilan en desgarradora y silenciosa procesión espectros que parecen vivos, y vivos que parecen espectros” (91). Esta Ronda de los Vivos y los Muertos, con reminiscencias de la Danza de la Muerte medieval (y del baile grotesco en el romanticismo), en la que todos los personajes arrastran grillos y cadenas, se inicia con la peste, “el cólera contento, satisfecho, alegre, riendo con horrible risa” (91), lo siguen “una cabeza vestida de nieve”, “la viruela asquerosa” que como el malabarista de un circo demencial arroja al aire el cuerpo de Lino mientras baila, y una ancha boca negra que ríe. Un monstruo con muchos brazos, una masa de piedras, termina el desfile triturando, empujando, rompiendo huesos y convocando a una reflexión que desoída, culminará, entre otras cuestiones y sin que nadie pudiera saberlo entonces, en la crisis española del noventa y ocho y en una nueva dependencia para Cuba.

Bibliografía

- » Alighieri, D. (1965). La Divina Comedia. En *Obras completas*, p.118. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. Texto bilingüe.
- » Béguin, A. (1981). *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Cabrera Infante, G. (1974). *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona, Seix Barral.
- » ——— (2010 [1967]). *Tres tristes tigres*. Madrid, Cátedra.
- » Cairo, A. (1995). Un altivo Prometeo escritor de *El presidio político en Cuba*. En *Universidad de La Habana*, n°245. La Habana.
- » Darnton, R. (2015). La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Ette, O. (1994). Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana. En Ette, O. y Heydenreich, T. (eds.). *José Martí 1895-1995. Literatura. Política. Filosofía. Estética*, pp. 225-297. Frankfurt, Vervuert.
- » Goya (2000). *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Paas-Zeidler (intr.). Barcelona, Gustavo Gili.
- » Guillén, N. (1958). Un largo lagarto verde. En *La paloma de vuelo popular. Elegías*. Buenos Aires, Losada.
- » Hidalgo Paz, I. (1992). *José Martí. Cronología. 1853-1895*. La Habana, Ciencias Sociales.
- » ——— (2007). *Martí en España. España en Martí (1871-1874)*. La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- » Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires, Paidós.
- » Jitrik, N. (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Manantial.
- » Kafka, F. (1995). *En la colonia penitenciaria*. Madrid, Alianza.
- » Manzoni, C. (1995). Escritos con el cuerpo. Textos testimoniales de Martí. En Manzoni, C. (ed.), *José Martí, El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*. Buenos Aires, Biblos.
- » Martí, J. (2009a). Castillo. En *Obras completas. Edición crítica*, pp. 50-54. La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- » ——— (2009b). El presidio político en Cuba. En *Obras completas. Edición crítica*, pp. 63-93. La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- » ——— (2009c). La República española ante la revolución cubana. En *Obras completas. Edición crítica*, pp.101-110. La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- » ——— (1993). *Poesía completa*. 2 Tomos. Vitier, C., García Marruz, F., Armas, E. de. La Habana, Letras Cubanas.
- » Martí, J., Gómez, M. (1991 [1895]). Manifiesto de Montecristi. El Partido Revolucionario Cubano a Cuba. En *Obras Completas*, vol.4, pp. 93-101. La Habana, Ciencias Sociales.
- » Martínez Estrada, E. (1966). *Martí: el héroe y su acción revolucionaria*. México, Siglo XXI.

- » Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- » ——— (2008). *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid, Colibrí.
- » Santí, E.M. (1997). *Por una poliliteratura. Literatura hispanoamericana e imaginación política*. México, Ediciones del Equilibrista/CONACULTA.
- » Sollers, Ph. (1978). *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia, Pre-Textos.
- » Teja, A.M. (1990). El origen de la nacionalidad y su toma de conciencia en la obra juvenil de José Martí: semantización de Cuba y España. En *Revista Iberoamericana*, nº 152-153, pp. 793-822. Pittsburgh, ILLI.
- » Vitier, C. ([1969] 2011). Etapas en la acción política de José Martí. En Vitier, C. y García Marruz, F. *Temas martianos*, pp. 19-82. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.

