

El que habla. (Paisaje de José Martí)

El paisaje del poema, menos aún que el novelesco, no puede pretender ninguna objetividad. Sin duda, porque su escritura es del orden de la presentación y no de la representación: el mundo que allí se nos ofrece no reenvía, como se cree espontáneamente, a un universo objetivo preexistente, a un modelo previo que tendría la función de reproducir. Surge, al contrario, de su propio movimiento, como la proyección de una voz que lo inscribe a la vez que se inscribe en la organización del texto. Porque, en el poema, todo paisaje es una voz y toda voz es un paisaje. O, si se prefiere, unos paisajes aparentemente diferentes, variados, pero que acaban por conformar uno solo: el insondable, propiamente indescriptible, que cada sujeto lleva en sí mismo y que quizá no sea más que ese punto inalcanzable, esa mancha ciega en la cual, cesando de estar ante el mundo, se confunde con él. Entonces, habla una sola energía y, a través de una voz singular, se hace oír, como un eco multiplicado, el infinito de una voz anónima y sin rostro...



Sin duda, este llamado que viene de una ilimitada profundidad da su poder de fascinación a un corto poema de José Martí compuesto poco antes de su muerte, en 1895, hace exactamente cien años. En la intimidad de una confidencia a la vez intensa y laxa, se expresa un doble exilio: el efectivo exilio del país (del paisaje) amado, Cuba, y el exilio presentado de una vida que, a punto de extinguirse, dice sí al porvenir, un retorno a la *otra* patria infinita —al *otro* paisaje: el universo experimentado como totalidad— y aquí figurado por la gran noche cósmica que intermitentemente, se engendra y se borra:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.

Cual bandera
que invita a batallar, la llama roja
de la vela flamea. Las ventanas
abro, ya estrecho en mí Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

Todo poema es, en el fondo, una elegía: canto fúnebre de adiós a la inalcanzable belleza del mundo. Éste lo es doblemente porque, ya se ha dicho, canta a la vez la separación de la pequeña patria y de la grande: de Cuba y de la noche. «Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche»). De entrada se afirma la doble dimensión política y poética del poema: con la patria geográfica e histórica por la cual va a morir Martí, se confunde la otra patria, mítica y eterna, que va a alcanzar con su muerte. Solitario, solo ante estas dos patrias de las cuales se siente, a un mismo tiempo, solidario («Dos» —acento inicial— resuena en «yo», —acento central— el cual anuncia «noche» —acento final—), el sujeto es el lugar de una *conjunción*. Ésta se afirma interrogativamente a la vez que se inscribe rítmicamente, en el segundo verso, en la trama prosódica apretada del primer hemistiquio —«¿O son una las dos?»— en la cual las dos vocales de Cuba y la sílaba inicial acentuada de *noche* se entre-contestan para acabar fusionándose emblemáticamente en *una*, cresta acentual y centro del sintagma, con el mismo título que el *yo* del verso precedente. La escritura no sólo enuncia sino que también *realiza* esta identificación reafirmada un poco más adelante en la breve evocación de Cuba en el crepúsculo. Momento sombrío y grandioso: a la desaparición del sol y de su esplendor («No bien retira / su majestad el sol...») corresponde, *imagen inversa*, la aparición de Cuba como una viuda vestida con velos negros y con un clavel en la mano, inversión que se inscribe igualmente en la organización prosódica misma, porque a *majestad* responde *mano* (donde también resuena el eco de *noche*) y a *sol* la inversión especular de *velos*. Dicho de otra manera — y porque todo concurre a hacer de Cuba esta imagen fúnebre, hasta su

inscripción anagramática en el grupo «cual viuda»— Cuba es la noche. Silencio, tristeza y muerte la acompañan con el negro de sus velos, con el clavel cuyo color aún indeterminado se tiñe de una tonalidad sombría por la recíproca implicación de «clavel» y «velos», también con la amplitud de la frase y sus tres encabalgamientos sucesivos de los cuales sube poco a poco la aparición en tanto que desciende lentamente la noche.

Entonces, dramática en su contenida desesperación, como proferida entre el susurro de sibilantes mezcladas— «¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento», sobre cuyo fondo se responden, netos, sonoros, «cuál» y «clavel», se eleva la queja de Martí ante la tragedia vivida por su patria y por él mismo. Porque este clavel que ahora se vuelve sangriento, él lo conoce bien: es su corazón arrancado a su pecho abierto como el del sacrificado al cual se compara. Pero el pudor de la confidencia, el tono de confesión en voz baja, quita a esta imagen lo que podría tener de demasiado grandilocuente en su insostenible violencia. Sólo queda una tristeza desgarradora que se vuelve más intensa, no sólo por la tensión de los encabalgamientos sucesivos y la repetición de «vacío» al final del verso, sino también por el eco de la palabra *Cuba* cuya sílaba final resuena tres veces (vacío/vacío/estaba) y una vez la consonante inicial («corazón»). Así, de «Cuba» a «clavel» y a «corazón», pasando por «cual», «cuál» y «que» —y de «Cuba» a «vacío» pasando por «bien», «velos», «clavel», «viuda» y «tiembla», se teje una doble red fónica: la que reúne la patria («Cuba») y el corazón («corazón») por intermedio de la herida («clavel») y la que liga la patria con la desesperación («vacío») por intermedio del duelo («velos», «viuda»). Inscrito por la escritura en el pecho *vacío* y en el *corazón* arrancado, el paisaje amado —la patria— es, entonces, una parte viva del ser de Martí.

De allí la afirmación convertida en algo aún más revulsivo por la sencillez de la formulación: «Ya es hora // de empezar a morir». El poeta no *canta*, sino que *habla* en voz baja. Lo que manifiesta el uso casi sistemático del encabalgamiento, es decir de la no correspondencia de las articulaciones sintácticas de las frases en el corte de los versos. Prosaísmo discreto que, rompiendo la medida del endecasílabo clásico, hace el *ritmo* del poema, creando este movimiento de desequilibrio, de vacilación, de aliento discretamente precipitado. Porque aquí un hombre presiente la inminencia de la muerte. Y es en la imagen de este paisaje infinito donde él la enfrenta. Noche dulce y propicia, *buena*, dice, como lo es Cuba, la tierra amada que, paragramáticamente, no cesa de confundirse con ella: «La luz estorba... palabra hum(a)n(a)... universo habl(a)... que el hombre...»

Ahora, el gran tema romántico de la noche domina al poema: *noche madre*, abismo y sexo oscuro están demás porque sólo queda ya el gran

texto donde todo, sin cesar, se responde y se corresponde, la gran voz anónima que atraviesa un infinito de ecos de voces: «El universo / habla mejor que el hombre». Entonces, la voz del poeta sólo puede callarse. O mejor, en el blanco del verso brutalmente quebrado, dejar hablar en ella, a través de ella, la *noche universo*, ese insondable paisaje del que se trataba al comienzo y que está en el corazón de toda la poesía moderna desde el romanticismo alemán: el de la analogía universal. Silencio sin bordes entramado de ecos, de estallidos, vacío constelado cuya insignificancia se ilumina de signos, de configuraciones enigmáticas... También Octavio Paz puede decir de esta frase que «ningún otro poeta de nuestra lengua podía haber[la] escrito antes (ni Garcilaso, ni San Juan de la Cruz, ni Góngora, ni Quevedo ni Lope de Vega) porque todos ellos estaban poseídos por el fantasma del Dios cristiano y porque tenían enfrente a una naturaleza caída»¹.

El hemistiquio formado por la ruptura del verso devuelve al sujeto un habla perdida durante un instante limitado pero desmesurado. Por el vigor de sus dos oclusivas iniciales y de la comparación militante de la bandera en el que se inscribe el anagrama del nombre de Cuba, parcialmente retomada en el verso siguiente —«Cual bandera // que in(v)it(a) (a) batallar»— este verso breve es como un sobresalto contra la desesperación y el abandono a las fuerzas cósmicas de la gran madre nocturna. De «batallar» a «llama roja», la imagen de la revolución se propaga, abrasando el lugar íntimo de la escritura: «la vela flamea». Entonces, una vez más, José Martí, abandonando esa nostalgia que lo habita y que es parte de él mismo, va a volverse hacia el exterior. El acto de *abrir* las ventanas, fuertemente marcado por el encabalgamiento y el acento inicial de «abro» que abre el verso siguiente, se opone simétrica y simbólicamente al de *cerrar* a las voces del mundo interior, subrayado por la fuerza acentual de *mí*, a la cesura «ya estrecho en mí». Como si, en un último sobresalto, retomara vigor este impulso revolucionario que imantó toda la vida de Martí y que lo conduce hasta a afirmar, con una exageración justificada por la urgencia de su compromiso, que «la expresión es la hembra de la acción».

Sobresalto de corta duración, en consecuencia. El contra-acento de «Muda...» / «Ya estrecho en mí. Muda...», viene a quebrar este sobresalto de energía, a la vez que retorna para marcar la inclusión recíproca del sujeto y de la tierra amada, de nuevo presente en la asonancia *u/a* del epíteto que la califica. Así se instaura el último movimiento del poema, hecho con esta frase larga y lenta de la cual resurge la imagen inicial de la viuda-patria. Pero la imagen, aquí, está invertida: Cuba no *aparece* más sino que *desaparece*: su clavel se deshoja y la *nube* con la cual es comparada la confunde una vez más con la noche (nube = Cuba más noche): las dos patrias sólo hacen una... Sin duda, la fuerza de sugestión de este final

¹ Octavio Paz: Los hijos del limo, *Seix Barral, Barcelona*, 1974, página 141.

se apoya, aparte de en la imagen, en el ritmo de esos tres versos: el doble encabalgamiento del uno en el otro, el doble contra-acento del segundo («...clavel, como una nube...») agregado al contra-acento del primero («mí. Muda...»), engendran un movimiento que prolonga la regularidad métrica del verso final, su segmentación por tres comas sucesivas, los puntos suspensivos y la inscripción repetida de la palabra «Cuba» («que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa»). De aquí esta visión de la angustia de una deriva lenta, crepuscular: viuda enlutada por tantos muertos, la tierra-madre pasa, se aleja irremediadamente y se va, para siempre, a perderse en la noche...



Meditación sombría, trágica, este poema manifiesta, a través de un paisaje doble y único, un compromiso doble y único, político y poético. Liberándose de la rima y del balanceo retórico del endecasílabo por la práctica sistemática del encabalgamiento que inscribe en el movimiento de la escritura las pausas de la reflexión y las intermitencias emocionadas de una respiración vuelta así físicamente perceptible, José Martí alcanza, en el centro de este texto, una sencillez sin edad: «...Ya es hora / de empezar a morir. La noche es buena / para decir adiós. La luz estorba / y la palabra humana. El universo/ habla mejor que el hombre...». «Ni *self pity* ni elocuencia» (Octavio Paz), sino aceptación estoica de la fatalidad. Esto es lo que aquí nos conmueve: esta tensión entre la certeza asumida de un destino trágico y el tono púdico, emocionado, de una confidencia murmurada en voz baja. Sobriedad expresiva que Martí denomina «verso natural» y que opone a la grandilocuencia de la poesía modernista de la época: «Contra el verso retórico y ornado / el verso natural. Aquí un torrente: / allí una piedra seca...» Es por esto, sin duda, que nos resulta cercano. Como, un poco más tarde, Machado y Vallejo.

Esta sobriedad, seguramente, no es sinónimo de pobreza. Lo que le da su fuerza es, según traté de mostrarlo, la extrema densidad de la escritura. Atrapado en esta constelación fonemática que gira en torno a su astro central, el nombre de «Cuba», cada palabra (viuda, velos, clavel, cual, vacío, corazón, buena, bandera, batallar, vela, ventana, muda, nube, enturbia...) no es en sí misma sino en su relación con las otras. Igualmente, cada imagen. Así, la aparición, aparentemente fechada —«fin de siglo»— de la «viuda», no es retórica, decorativa ni gratuita, sino que está *motivada* por su intimidad fonética con la palabra-tema. Igualmente, las de «clavel» o «bandera». El poema funciona como un organismo —o, por mejor decir, como un *universo en escala reducida* en el cual, también, todo se *responde y corresponde*— donde el todo se refleja en cada parte y viceversa. Entonces,

este universo, asimismo, «habla mejor que el hombre»: dice mucho más de lo que cree decir *conscientemente* el poeta, porque está hecho por esas fuerzas —esos paisajes— que lo habitan y que él nunca domina totalmente al escribir: fuerzas biológicas, psíquicas, sociales, históricas, culturales, que lo han formado pero que, tomadas en el movimiento de la enunciación, se transforman en esta voz única, ese *ritmo* singular del cual el texto es, en cierta medida, el eco. O, si se prefiere, ese *paisaje escrito* a través del cual cada lector podrá, en su momento, circular e ir al encuentro de ese desconocido en el cual, en su momento, quizás, habrá de reconocerse.

Jacques Ancet

(Traducción: Blas Matamoro)



Autorretrato de José
Martí (México,
1875/1877?)