

La barroca opacidad del *Diario de campaña* de José Martí

Nancy Calomarde*

Resumen

El artículo se propone indagar la huella borrada de “lo barroco” en la literatura cubana haciendo pie principalmente en dos textos, *Antología de la literatura cubana* de José Lezama y *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier, con el propósito de advertir esos trazos por debajo de las operaciones críticas que muchas veces procuraron invisibilizarlos. En un segundo momento, el trabajo se centra en la escritura de José Martí. A través de la lectura del *Diario de campaña*, se intenta revisar esa la marca de esa tradición atendiendo a ciertos elementos textuales que lo configuran como un texto “opaco” entre los que sobresalen el fragmentarismo, el *sensorium* y la hipertelia.

Palabras clave: Barroco-Canon-Diario- Fragmentarismo- Sensorium

Abstract

The article proposes to investigate the erased trace of "the baroque" in Cuban literature, mainly in two texts, *Antología de la literatura cubana* by José Lezama and *Lo cubano en la poesía* of Cintio Vitier, with the purpose of warning those strokes by under the critical operations that often tried to make them invisible. In a second moment, the work focuses on the writing of José Martí. Through the reading of the *Diario de campaña*, we try to revise that the mark of that tradition taking into account certain textual elements that make it an "opaque" text among those that stand out fragmentation, sensorium and hypertelia

Keywords: Barroque-Canon-Diary- Fragmentation- Sensorium

*Doctora en letras. Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. nancycalomarde@yahoo.com.ar
Recibido 24/07/2018. Aceptado 12/11/2018

“Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza”.

Lezama Lima, *Secularidad de José Martí*.

1. El archivo arde

En 1957 Lezama publica uno de sus principales libros de ensayos, *La expresión americana*. Allí, en uno de los párrafos finales de “La curiosidad barroca”, afirmaba que Martí representa el último eslabón de una genealogía barroca americana y por ello, una de sus Eras Imaginarias:

El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Alejaidinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es el símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente del Alejaidinho, va a realizar José Martí. (Lezama, 1969:40)

Lezama se dedicó en numerosas ocasiones a pensar la inscripción de la herencia martiana en la tradición literaria de Cuba¹. No solamente consideró a Martí una lectura clave² sino que su célebre *Antología de la literatura cubana* culmina precisamente en Martí prefigurando así la familia de *Orígenes* (1944-1956). Por lo demás, dedica en 1953³ un número de la revista para celebrar su centenario, donde publica el ensayo “Secularidad de José Martí”. Pese a ello, como ha recordado Fina García Marruz, el poeta difirió de modo constante un “ensayo definitivo” sobre el autor de los *Versos Libres*

El, que se atrevió con todos los temas, cuando le preguntábamos: ¿Cuándo nos va a dar fin su ensayo definitivo sobre Martí?, contestaba invariablemente, avergonzando a los que hemos nutrido la ya copiosa bibliografía martiana: "Todavía, todavía debo esperar". (1969: 274)

Ese diferimiento expone, a mi juicio, el síntoma de un malestar irresuelto dentro del canon cubano. Se trata de un malestar configurado como excedente del proyecto insular decimonónico que se torna cuerpo-forma en la opacidad de la escritura martiana. Revela, asimismo, su carácter inaprehensible respecto de los modelos de conformación del canon y su difícil sujeción al pensamiento teleológico de la formación de Nación cubana. Considero que Lezama percibe con claridad ese rasgo de la escritura martiana, lee su dificultad (recordemos la primera frase del texto de 1957 “sólo lo difícil es estimulante”), e intuye su desborde. La conjunción de ambos registros es lo que denomino aquí, su opacidad. Este exceso y dificultad vuelven al archivo martiano en Lezama, su huella barroca, vale decir el ardor de un legado que no puede ser disciplinado y que, al exhumarlo, exuda su extrañeza.

En este trabajo me propongo, entonces, indagar en la huella de esa opacidad de la escritura barroca de Martí, a partir de los señuelos lanzados por el poeta José Lezama Lima- “como la flecha de su propia estela”- cuando forja la genealogía de la poesía cubana que es la suya propia, al interior del panteón cubano; una operación que el autor de *Tratados en la Habana* designó como “tradicción por futuridad”. El mismo Cintio Vitier por otra parte, y principal responsable de la instauración canónica del paradigma de la teleología insular, percibió su rareza en *Diario de Campaña*:

Pero leer el Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos es como leer un texto sagrado. El estilo resulta mucho más rápido, a puro apunte y cifra. Mundos del alma se acumulan en palabras sueltas, en pausas hondas. La despedida en tres trazos: “Lola Jolongo, llorando en el balcón”. La llegada (la inmensa llegada) en dos: “Salto. Dicha. Grande” (Vitier, 1970: 268)

2. La casa del alibi

“José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar la casa del alibi. El estado místico, el alibi donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas”
Lezama, *Secularidad de José Martí*,

“Nuestra isla comienza su historia dentro la poesía” afirma Lezama en el prólogo a su *Antología de la poesía cubana*, publicada en 1965. Ya es para entonces un escritor con una trayectoria fructífera, luego de sus proyectos editoriales especialmente la revista *Orígenes*, de la publicación de *Muerte de Narciso* y *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) y a punto de realizar la edición completa de su novela-poema *Paradiso* (1966). El texto, integrado por tres tomos que recorren los siglos XVII a inicios del XX y se detiene en su contemporaneidad, antes del advenimiento del grupo originista que él mismo lidera. Esa operación de retirada se explica por el criterio determinado por el propio poeta, aunque de declarada factura martiana: la necesidad de una distancia histórica. De este modo, la antología se propone construir una tradición a partir de la búsqueda de la estela de lo cubano en la poesía. Curiosamente, ni *Espejo de paciencia* ni los textos de Martí ni los poemas de Zequeiro son presentados en esa clave, aunque sí se marca cierta extrañeza que los hace difícil de ser sujetos a la teleología nacionalista criolla. Sin embargo, otros poetas, como Ventura Pascua Ferrer (1772-1851), José Rodríguez Ucre Plácido (1809-1844) y Manuel del Socorro Rodríguez (1758-1819) son ubicados dentro de lo que denomina “culteranismo elemental y genuino” o “cultismo inculto”. Puede pensarse que tanto en el caso de estos poetas donde la marca de la lectura barroca de Lezama es más evidente, en el proceso de organización de la antología, el poeta está construyendo sus precursores, su propia tradición de poeta barroco y marcando su disidencia con lo instituido.

Si retomamos la operación de Lezama acerca de lo barroco en Martí, aparece de modo evidente en su ensayo sobre la curiosidad barroca, en el gesto de construirlo como un exceso cubano. Por un lado, ubica a la escritura de Martí en el corazón mismo de la serie barroca americana y, por otro, lo hace dentro de una genealogía inventada y desplazada tanto de la serie de la cubanidad institucionalizada (Vitier, 1970) como del barroco histórico. Dicha operación actualiza una concepción peculiar de lo barroco, en tanto episteme poética y dispositivo estético no solamente antimimético, antihistoricista

(se desplaza su noción de legado colonial) y transhistórico (atravesada la temporalidad americana como una matriz compleja y tensa), sino, en particular, contradiscursivo, en tanto “arte de la contraconquista”. Vale decir que, aunque este dispositivo disponga su montaje sobre la materialidad densa y conflictiva de la historia colonial americana, emerge como contradiscurso cultural en la medida en que se subleva frente a la historia de la conquista, y asume su condición colonizada para construir un proceso de subjetivación y desubjetivación en cuya base funciona la rebeldía como gesto de reconstrucción del “sujeto rebelde americano”.

Como señala el epígrafe, Martí, cuerpo y escritura, es el único que logra penetrar la casa del alibi; vale decir, ese espacio donde se reúnen todas las dimensiones de la experiencia humana y que designa como *estado místico*; allí “donde la imaginación puede engendrar el sucedido” (Lezama, 1953:4). A través de estas formulaciones, Lezama pone en juego su lectura martiana y la concibe desde la noción de *imago* como encarnación de la imagen en la historia. Se trata, sin embargo, no de la Historia sino de una historia *otra*; vale precisar, no regida por causalidades ni cronologías, sino por la lógica dislocada del azar concurrente, de la causalidad tangencial y de la vivencia oblicua (Calomarde, 2010:155). Esa genealogía *espiralada* remite a los reyes incas, a la catedral de Puno o de Puebla, al indio a las imágenes del indio Kondori, a los escritos de Sor Juana o al trabajo Alejandrinho en la catedral de Ouro Preto, y da forma a cada Era. Esa Era imaginaria, el registro de otra serie, es el momento en que la imagen encarna en su tiempo para darle nueva forma. En *La expresión americana*, Lezama vincula *imago* a la creación del sujeto imaginario al cual denomina “sujeto rebelde americano”. Su especificidad se define por su asunción plena de la historia colonial, de su condición de sujeto colonizado para transformar el peso de la subalternización en condición de posibilidad.

Ahora bien, resulta interesante observar de qué modo el mismo legado de Lezama ha sido procesado por la maquinaria canonizadora de la teleología insular, dejando por fuera los sistemas heterodoxos de su poética (Calomarde, 2010: 170). De modo complementario a la operación realizada sobre la obra de Martí, en Lezama también se clausura su perspectiva hipertélica y se pone en valor las visiones concurrentes con el pensamiento teleológico de la nación revolucionaria. El registro cancelado, la dimensión que Lezama exalta en el otro poeta cubano, es su dimensión hipertélica entendida como discontinuidad y punto de fuga. Como señala Bernabé, “Por un lado, lo teleológico propone una moral de la historia y de la literatura que cumple con el continuum de la tradición y, por otro, lo hipertélico supone sus discontinuidades, los puntos de fuga inscriptos en los fragmentos de una escritura emplazada como cuerpo resistente” (2001: 61). Y es además aquello que lee en Martí cuando hace atravesar en su escritura de *Influencias* al remoto personaje del motín de Zaragoza, Antonio Pérez. Perseguido, como el mismo Martí, el personaje configura el imaginario de lucha y escritura, no como el héroe sino como el amotinado. Es su clandestinidad, su relación con “el pueblo” y su encierro, lo que lo hace síntoma del barroquismo americano de Martí y cercano al sujeto rebelde americano de *La expresión americana*:

“Y entonces llegó a lo que Antonio Pérez⁴ había dejado con caballos voladores y el peso de sus secretos, para apoderarse de la herencia del motín popular, José Martí” (119).

Esa pulsión iconoclasta vuelve a la escritura de Pérez (como a la de Martí y Lezama, podríamos proponer), una corriente atravesada por las voces del motín, para poner la visualidad y la letra en otro registro:

“No recoge la lengua escrita de Baltazar Gracián, sino las órdenes y avisos que Antonio Pérez transparentaba a través de los tabiques carcelarios para avivar la espera de los amotinados afuera” (119)...

La lengua- de la literatura- para Martí como para el propio Lezama es la huella de las voces de la gente en el motín, es el ritmo de las escuchas callejeras, del pregón y la conversación cotidiana:

“El idioma conversa, con las interrupciones que le cuentan los escuchas en personas o en sombra, traza nudillos por el aliento varonil y sentencias extraídos con la yesca de la averiguación inmediata y presente” (120)

El amotinado (y su torsión al barroco carcelario), la clandestinidad como hilo invisible que conecta al sujeto con el *pathos* comunitario y los murmullos de la calle se entraman en la relectura que ofrece Lezama de la *Secularidad de José Martí* para insertar su escritura (y también la propia) en una versión barroca de la literatura cubana, y en especial, en una epistemología poética que desplaza al barroco de la lógica eurocéntrica e instrumentalizadora del poder imperial para reconectarlo con la gran tradición americana en tanto disrupción (Moraña, 2010:51), monstruosidad (anamorfismo) (González Echeverría, 1999: 197) y diferencia (Deleuze: 2002).

Existe, sin embargo, un elemento relevante de la escritura de Martí, según el maestro Lezama, su insularismo vinculado según el autor de *La expresión ...* al doble movimiento de la tradición: la de fijeza trascendentalista (la isla distinta en el cosmos o la isla indistinta en el cosmos) y la de movimiento en el tránsito del destierro. Desde este entre lugar, la isla de Martí elude el pintoresquismo antillano y el estereotipo de la ínsula para escribir lo cubano desde dispositivos que desterritorializan y reterritorializan al sujeto. Vale decir, lo arrancan de la fijeza insular para relocalizarlo en otro escenario como comunidad transnacional articulada en la poesía. En el texto aludido, los palacios de Aragón funcionan como dispositivos de la relocalización: “El fino henchimiento tropical y la elegancia estoica del habanero, llevaría a Martí al recuerdo del palacio de Lastanosa en Huesca por los fríos del Alto Aragón, donde Gracián hacía tertulias para aligerar el estío” (120). El destierro es leído por Lezama como el dispositivo central de la escritura de Pérez y de Martí porque habilita una construcción territorial hecha en el itinerario, en la incertidumbre y en la escritura. Es precisamente esa zona de tránsito, la que forja una experiencia de la territorialidad literaria en el oxímoron (del frío trópico), la fraternidad (la juntura del destierro) y la desterritorialización:

“En Zaragoza Martí siente las vivencias del destierro de Antonio Pérez. La obsequiosidad principal y la tierna despedida en las cartas del secretario, deben de haber sido leídas por Martí, avivadas las junturas de ambos destierros”

Entre el amurallamiento- el registro carcelario de la insularidad- y el itinerario del destierro, el diario martiano, leído por el otro poeta, inscribe una experiencia de la territorialidad en la tensión entre clausura y apertura, entre fijeza y provisoriedad anómala, propia del recorrido. De este modo, el texto de campaña estaría relejendo el archivo de las metáforas insulares para dislocar sus contenidos, para colocar a

territorios, cuerpos y subjetividades en el registro material de la experiencia americana, que fagocita el archivo europeo para devolverlo en “una nueva flor”:

”En esa ley de la gravedad de la lejanía que es el amurallamiento resistente de José Martí, tendría que tropezar con esas citas que un montón de palabras del mejor linaje volvían a pasear por Aragón. De donde parece que Martí las toma, las aposenta y les presta tierra americana para su nueva flor” (Lezama, 1969:123)

En esta línea, denomino *formas de la emergencia de lo barroco* a las operaciones discursivas disruptoras de la lógica hegemónica colonial, cuyo sistema está articulado a una forma barroca transhistórica y transversal que excede la forma del movimiento (histórico) barroco en tanto que producto estético colonial europeo. Como lo ha concebido Lezama Lima, Carpentier y Sarduy, lo barroco (cubano) latinoamericano puede pensarse, antes que como una estética o escuela fechada y predeterminada, como una operación estético- ideológica a partir de la invención de una episteme poética de contraconquista (Lezama) y pulsión antioccidentalista (Sarduy), en cuyo dinamismo interno se configuran modos de la economía formal (tensión y plutonismo de Lezama, retombee sarduyana y ritmo carpenteriano). Esas formas de la emergencia barroca se pueden detectar en el plano discursivo no solo como excedente y desvío de la norma poética y lingüística sino, principalmente, en el plano de las huellas de los imaginarios (territoriales) insulares que construyen los textos. Excepcionalidad, interrupción, descentramiento son algunas de las estrategias desde las cuales se configura un discurso sobre la identidad cultural, la territorialidad cubana y la “expresión americana” (Lezama Lima).

3. “Escribo con todo el sol sobre el papel”

Me pregunto, a partir de lo expuesto, cómo la escritura de campaña de Martí construye esa economía barroca en el ajuste del pensamiento a la forma que reclamaba el poeta. En la crítica a la novela de Ramón Meza, *Mi tío el empleado*, dejó inscripta la clave de su escritura "...El que ajuste su pensamiento a su forma, como una hoja de espada a la vaina, ese tiene estilo..." (Martí, 1975: 224).

*El diario de campaña*⁵ se inicia el 9 de abril de 1895 y culmina el 17 de mayo, el día del fallecimiento del poeta. Configura una sucesión de notas precarias y poéticas escritas en Cuba durante la Guerra de Independencia. En el texto, se mezclan-como una monstruosidad- las inconexas reflexiones sobre el destino de una nación con el impresionismo de una escritura que se sostiene en las descripciones del paisaje, de las comidas o los personajes que rodean a su autor. En su arquitectura discursiva las oraciones muestran-yuxtaponen los elementos de un modo casi cinematográfico para conferir a la prosa una forma descentrada (de los modelos), vale decir, un efecto excéntrico que ha hecho que se la vinculara a algunas formas de la vanguardia. Tanto a nivel discursivo como en el planteo de la relación entre territorialidad y subjetividad, los diarios proponen un giro en su excentricidad y en su exceso: algo que no puede ser asimilado a los modelos retóricos dominantes ni del modernismo ni del romanticismo. Lo que Vitier designa como “ternura de desterrado” reúne el paso del caminante construyendo territorialidad de manera precaria, a la manera de un itinerario provisorio y abierto y a partir de un dispositivo afectivo que reúne la materialidad heterogénea del

mundo desde la potencia e imantación de la afecta(ción) del destierro (“Vengo de todas partes y a todas partes voy”). Se pone en escena un nuevo *sensorium*⁶ (Ramos, 2012) que transforma la relación del sujeto con el mundo y que ya no responde un esquema antropocéntrico. En el juego dinámico entre afecto-desafecto de la escritura se construye una subjetividad dislocada de la teleología heroica y del *pathos* nacional.

La crítica ha llamado la atención acerca del hecho de que en esos cuatro meses de 1985 en los cuales prepara y actúa en la guerra de la independencia, no registrara en sus diarios el proyecto político que preparaba para su patria. Recordemos que en ese período también Martí prepara el *Manifiesto de Montecristi* donde sí expone ese programa:

“ese mismo proyecto político cubano e hispanoamericano, que los Diarios no nos permiten conocer en sus principios e implicaciones teóricas, sólo se hace realidad viva y vivida precisamente en los Diarios. Es aquí donde su ideal político-social se hace pura mimesis o representación vital compartible por todos los lectores. Es aquí donde la literatura es sólo literatura, en su más alto y noble sentido”. (Vitier, 2005:40)

Si bien es cierto que Martí escribió los veintidós cuadernos que se guardan en el Centro de Estudios Martianos de La Habana, y solamente dos diarios⁷, el segundo, que aquí nos ocupa, subtulado De Cabo Haitiano a Dos Ríos, está localizado íntegramente en Cuba y quedó inconcluso. La potencia del segundo probablemente radique en el costado no programático y más literario que celebran tanto Vitier como Lezama. Particularmente, porque en el diario podemos leer al otro Martí, al que no se deja sujetar a la economía nacionalista que convoca al héroe de la Independencia y la escritura de la Patria.

El doble movimiento al que alude Vitier concita al punto máximo del efecto literario al tiempo que a la intensificación de la experiencia efectivamente “vívida”. La frase “La literatura es solo literatura” alude a un exceso y, sin embargo, es allí donde se hace “realidad viva y vívida” porque la literatura martiana juega su definitiva partida. “Solo literatura” implica, a mi juicio, literatura no institucionalizada, escritura-otra que postula una relación nueva con lo real, desplazada de los modelos de ficción y verdad, por una parte. Por otra, es útil recordar que el texto propone una construcción del territorio insular cubano a contrapelo de los cánones del registro historiográfico y ensayístico del discurso cultural. La versión de la isla paradisíaca, espiritualizada, donde “nacer aquí es una fiesta innombrable”⁸ da paso a otro modo de relación entre sujeto y paisaje, un dato nada menor por tratarse del diario de guerra de la principal figura de la Independencia cubana y del proceso de construcción de la Nación.

La experiencia de la territorialidad que construye el texto se inscribe como huella de un itinerario, como un agenciamiento de la subjetividad que elude la visión del paisaje como configuración espacial. Plantea la relación entre cuerpos y suelo desde la mera materialidad, la inmediatez y desprovisto de las metáforas del archivo nacionalista. El territorio no es signo ni metáfora:

24. Por el cañadón, por el Monte de Acosta, por el muracal de piedra roída con sus pozos de agua limpia en que bebe el sinsonte, y su cama de hojas secas, halamos, de sol a sol, el cano fatigoso, se siempre el peligro. Desde el palenque nos van siguiendo de cerca las huellas (Martí, 1975, 216)⁹

Como puede observarse, la retórica del fragmentarismo¹⁰ del texto no proviene únicamente de la condición precaria de la escritura de campaña, de la inmediatez y la prisa ante la inminencia del combate, sino, de modo relevante, de otro ritmo en la relación del hombre con el mundo. La puesta en marcha del *sensorium* abre para el sujeto una relación no mediada con su entorno. De este modo, el espacio-mundo atraviesa y configura al sujeto y al mismo tiempo él lo forja desde sus agenciamientos (Guattari, 2013) afectivos y sensoriales. No es ya la mirada la vía relevante de acceso al paisaje sino la interpenetración de dispositivos sensoriales diversos, donde la escucha desplaza a la hegemonía visual. El fragmento es el corte, la lógica interrumpida del diálogo con el mundo, lógica territorializada y no causalista ni mediada por la representación. Esa territorialidad está construida a partir de un ritmo díscolo (la escucha barroca de la que habla Julio Ramos¹¹, el ritmo hesicástico al que alude Lezama) que promueve otro modo de conocimiento del mundo.

El diario abre además del *sensorium* –barroco– en la construcción de territorialidad, una experiencia del tiempo no teleológico sino hipertélico porque habilita la experiencia del sujeto a una dimensión de la discontinuidad, de un impuro presente atravesado por el anacronismo y la inminencia de la muerte. Esa fuga cancela el pensamiento teleológico, porque plantea una relación vida-muerte trastocada. Allí, los personajes son cuerpos, puro cuerpo-materia, en un entre-lugar que modifica tajantemente el dualismo vida-muerte. Esos cuerpos (amotinados) han venido de la muerte (Giorgi, 2016), están heridos, mutilados, salvados. Son sobrevivientes o caminan hacia ella. En cualquier caso, sobreviven en un espacio excedente entre la vida y la no-vida, en una inminencia (de vida- muerte). El sobreviviente o el condenado habitan de diferente modo ese tiempo-espacio como un resto porque configuran el exceso que no puede ser asimilado y que fuerza a la rotura del pensamiento binario. De modo que la vida como inminencia de muerte transforma el pensamiento finalista y la diacronía del texto. Si proyectamos al sujeto Martí, escribiendo (desarticuladamente) su diario instantes previos a su final, nos encontramos con la falta (y la falla) de palabra y la cancelación del relato. Entonces, es posible advertir de qué modo estalla el pensamiento teleológico y heroico y el ordenamiento dualista para resituarse en un lugar de paso que es, siempre, excesivo. Los heridos son el registro de un “además” de vida y también de un excedente de la muerte que aún no puede darles lugar. Por su parte, Martí escribe en el presente resistente de su muerte y en el vacío de trascendencia. De este modo teleología e hipertelia se tensan.

En esta línea, la experiencia territorial se juega también en una dimensión temporal porque toda existencia es una sobrevida, un espacio temporal a punto de estallar. Esos cuerpos de la guerra, asesinados, mutilados o casi muertos dibujan un umbral en el que las nociones - vida / muerte- dejan de ser pertinentes. Esa extraña temporalidad forja un impuro presente, saturado de pasado y futuro, cuya contigüidad no solamente astilla las oposiciones sino que también produce el efecto de laxitud en las nociones. Como señalé, es posible leer en el texto esos entre- lugares en el resto de vida de los heridos, los sobrevivientes, los salvados, entendiendo el resto como el desborde donde funciona un *sensorium* expandido que intensifica la experiencia: “No amigo, yo no estoy muerto: y con la bala en el hombro sigue andando (...) Se oye algún ay, y qué más risa” (Martí, 215). Allí la muerte es más muerte y la vida, más vida. La comida, los olores, los colores, los ruidos, el ritmo vertiginoso de la existencia y toda la inmediatez cobran- paradójicamente- intensidad y brillo por la proximidad de la muerte: “El tiroteo se espesa. Qué bonito es un tiroteo de lejos! Almorzamos huevos crudos” (214). Esa intensidad incomoda y disloca por afectar la dimensión heroica del

enunciador, quien con estas frases disloca el discurso programático y se inscribe como el poeta que cuenta: “Ojos resplandecientes. Todos traen rifle, machete, revolver” (sic) (217)

Las escenas de dramatismo narradas con el desafecto de la prisa y la inminencia son interrumpidas con frases de una poderosa poeticidad que aluden a experiencias de raro hedonismo y bordean el límite de lo políticamente correcto

[...] entre los nidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima—es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? Se nos olvidó la comida; comimos salchichón y chocolate y una lonja de chopo asado.—La ropa se secó a la fogata (218).

Por último, la escritura que es la huella del exceso barroco y del excedente de vida, vuelve a salirse de los márgenes para situarse en el entre-lugar de la vida y la muerte. En tal sentido, la escritura exhibe- como “hoja de espada a la vaina” - el estilo que reclamaba el poeta, el perfecto (des)ajuste entre la forma y el pensamiento.

Escribe el poeta tres días antes de su muerte, prefigurándola,

Escribo, poco y mal, porque estoy pensando con zozobra y amargura. ¿Hasta qué punto será útil a mi país mi desistimiento? Y debo desistir, en cuanto llegase la hora propia, para tener libertad de aconsejar, y poder moral para resistir el peligro que de años atrás preveo, y de la soledad en que voy, impere acaso, por la desorganización e incomunicación que en mi aislamiento no puedo vencer, aunque a campo libre, la revolución entraña naturalmente, por su unidad de alma, en las formas que asegurarían y acelerarían su triunfo (14 de mayo de 1895).

Escribe (como mostración) su diferencia, su barroquismo, en el texto de su propia muerte. Escribe y muestra su estilo: los fragmentos monstruosos de su poesía y de su vida

“Almorzamos. Se va S. a la cueva. Llueve. Alarma. Apuntamos. Vienen Abr. Y Blas. Nos manda a buscar Ruen. Cojo hojas secas para mi cama. Asamos boniato.

14. salimos a las 5. A la cintura cruzamos el rio-bagá al lado. Luego altísima loma, yaya, cupey, majagua” (240)

Notas

¹ Pese a ello, existen relativamente pocos estudios sobre el tema. Destaco los, a mi juicio, más relevantes: Gustavo Pellon (1991), y los trabajos de Cintio Vitier consignados en la bibliografía. Además, pueden consultarse los siguientes estudios: Pedro Barreda, "El criollo arco largo de Paradiso: Lezama y la reescritura de la oralidad", *Texto Crítico* 12, 34-35: 262-289; Fina García Marruz, "La poesía es un caracol nocturno (En torno a Imagen y posibilidad)", en Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Madrid: Fundamentos, 1984: 243-275; Eloísa Lezama Lima, "Introducción" a *Paradiso* Madrid: Catedra, 1980: págs. 19, 45, 57; Alessandra Riccio, "El diario de Martí en José Lezama Lima", *Union* 2 (1985): 96-100; Cintio Vitier, "Introducción a la obra de Jose Lezama Lima", en Jose Lezama Lima, *Obras completas* 1 (Mexico: Aguilar, 1975) XXVII-XXVIII, XLIXLIV, LXIII-LXIV.

² Entrevista realizada para el suplemento *Lunes* de *Revolución* (1960)

³ Un lúcido ensayo de César Salgado (2013) se dedica a indagar en este número para relacionarlo con las condiciones político-culturales de la isla, en el momento clave de la preparación de la revolución

⁴ "Entre los mayores enemigos de Felipe II se cuenta uno de sus secretarios más eficientes: Antonio Pérez, promotor de la Leyenda Negra que corre en torno al rey perjuro. Pérez fue legitimado por Carlos I en 1542 como hijo de Gonzalo Pérez ya que el origen de su nacimiento queda bastante oscuro (...) Tras la legitimación, el pequeño Antonio fue llevado a las tierras de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Eboli, donde se crió hasta iniciar su formación cuando contaba los doce años. Esa formación se cuidó especialmente ya que estudió en las más prestigiosas universidades europeas: Alcalá, Salamanca, Lovaina y Padua. La cultura italiana le influyó considerablemente debido a que pasó largo tiempo en el país transalpino. Su mentor, Eboli, le requirió para su traslado a la corte donde inició su formación política de mano de su padre, quien en ese momento ocupaba el cargo de secretario del Consejo de Estado.

Cuando murió Gonzalo, en abril de 1566, Antonio asumió los asuntos italianos (...) Tal fue la confianza que don Antonio consiguió del rey que colocó a un hombre de su entorno para controlar a don Juan de Austria. (...) El enfrentamiento con Escobedo provocará la rápida caída de Pérez ya que, con motivo de una visita oficial de Escobedo a Madrid enviado por don Juan para recabar mayores apoyos en su política flamenca, Pérez consideró peligroso al recién llegado, temeroso de que descubriera su doble juego. Por lo tanto, don Antonio convenció al rey de que Escobedo era el instigador de una posible traición de don Juan, por lo que se decidió su eliminación". <http://www.aragonesasi.com/personajes/perez.php>

⁵ Fue publicado por primera vez el 18 de noviembre de 1940 en el Diario de Campaña del Mayor General Máximo Gómez, editado con motivo del aniversario 104 del nacimiento del autor. Al año siguiente, se publicó por separado en edición extraordinaria con una introducción, notas bibliográficas y pensamientos martianos. Esta publicación estuvo a cargo de Gerardo Castellanos, cuyo padre fue hombre de confianza de Martí y su primer comisionado en la isla después de fundado el Partido Revolucionario Cubano.

⁶ Julio Ramos propone leer la descarga acústica como la irrupción de un orden del acontecer que pone en juicio el fundamento sensorial y el cuerpo "instituido" (la ley). En este sentido hablamos de *sensorium* como una puesta en texto de otro registro de la sensorialidad que altera las categorías de aprehensión del mundo y las formas de habitarlo. Señala el crítico: "sabemos que la intensidad de estos desbordes es capaz de trastornar la designada economía de los órganos, el ordenamiento jerárquico de los sentidos en el cuadro anatómico del saber. Más acá de la música, cuando la fuente del exceso proviene de una proliferación radical de voces, pone en riesgo la integridad psicosensorial del sujeto, su principio de realidad. El exceso conduce a la alucinación auditiva o al delirio" (2012:2).

⁷ El primero de estos diarios es el De Montecristi a Cabo Haitiano, escrito entre el 14 de febrero y el 8 de abril de 1895. Martí se encuentra en Santo Domingo con intención de pasar a Cuba para sumarse a la guerra de independencia que él mismo había contribuido a programar.

⁸ Este verso corresponde al segundo poemario de Lezama, *Enemigo rumor*, de 1941.

⁹ En adelante, utilizaré en todas las citas esta versión.

¹⁰ Algunos estudios leen el fragmentarismo del texto estrictamente enclavado en la condición de precariedad y riesgo propios de la guerra, en la que se da de escritura de este diario. Sin desconocer este dato, la escritura registra -en mi lectura- un tipo de fragmentarismo que excede ampliamente la omisión de nexos y el acortamiento de la frase. Se produce a nivel de la economía profunda del proceso de escritura y, en este sentido, se encabalga a una concepción poética del mundo. En tal sentido, señala uno de los estudiosos: "La prisa a de su escritura le impone una dicción mucho más concisa que la del diario anterior, así como un ritmo narrativo mucho más rápido. Todo ello origina un estilo también más fragmentario, donde faltan palabras conectoras y se omiten transiciones lógicas esperables; pero, a la vez,

el texto resulta mucho más sugerente, pues manifiesta lo reacia que es esa inmensa realidad para dejarse nombrar por una palabra y un tiempo siempre limitados” (Morales, 2012: 5)

¹¹ Dos trabajos, en especial, dedica Julio Ramos a pensar la escucha como inscripción en otro modo de conocimiento del mundo. “Escucha barroca”, una conferencia que aún no ha visto su forma escrita, vincula este tipo de intelección – barroca-con la interrupción de la temporalidad teleológica, como puede ser la catástrofe, que vincula al dinamismo, y la escucha otro modo de la percepción y construcción subjetividades, menos visual e inscripta en otra lógica. El “descarga acústica” conceptualiza con mayor precisión: “Las zonas de excepción constituyen el límite necesario para la consolidación (diacrítica) de la ley. De ahí que en Marsella, donde hasta las más pequeñas mercancías condensan la “fuerza sísmica” de los espacios y tiempos violentamente conjugados por el imperialismo y el mercado, Benjamin reconozca una dimensión clave de la modernidad

Bibliografía citada

AAVV (1960) Entrevista a Lezama Lima, en *Lunes, Revolución N° 5*, 20 jun, La Habana.

BERNABÉ, Mónica, Antonio José Ponte y Marcela Zanín (2001) *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario, Beatriz Viterbo.

BONIN, LEAH (2012) “El último silencio. Diarios de campaña de José Martí”, en: *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de cultura*, N° 21. Año 6, pp. 22-34.

CALOMARDE, Nancy (2010) "Heterodoxia y heterogeneidad en la poética de *Orígenes*", en Breyse-Chanet, Laurence y Zalaras, Ina (dir) *Gravitaciones en torno a la poética de Lezama Lima*, Paris, Le manuscrit.

DELEUZE, Gilles (2002) *Diferencia y repetición* (trad. M. S. Delpy y H. Beccaecce), Buenos Aires, Amorrortu.

GARCÍA MARRUZ, Fina, y Cintio VITIER (1969), «La prosa poemática de José Martí», en *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.

GIORGI, Gabriel (2016) “Paisajes de sobrevida”, *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol 4, N°7. Disponible en: <http://catedraltomada.pitt.edu>
Fecha de consulta: 15-04-2016.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1999) *La prole de la "Celestina": continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid, Colibrí.

GUATTARI, Felix y Rolnik, Suely (2013) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.

LEZAMA LIMA, José (1953) “Secularidad de José Martí”, en *Orígenes* N° 33, 3-5.

-----(1969) "La curiosidad barroca" en *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 43-81.

---- (1969) *Tratados en La Habana*, Buenos Aires, Ediciones la Flor.

---- (2002) *Antología de la poesía cubana. Tomo I a III*, Madrid, Verbum.

--- (2010) *Analecta de reloj. Obras Completas*, La Habana, Ed Letras Cubanas.

MARTI, José (1975) *Diario de campaña*, en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

MORALES, Carlos J (2012) “Los diarios de Martí como fragmentos de un todo inabarcable”. En: [http:// ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/68/15morales.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/68/15morales.pdf). Fecha de consulta: 20-2-2017

MORAÑA, Mabel (2010) “Barroco/ Neobarroco/ Ultrabarroco: De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca”, en *La escritura del límite*, Madrid- Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert.

OCHANDO Aymerich, Karmen (2011) “El ultimo silencio (el *Diario de campaña* de José Martí)”, en Revista *Guaragua*, Año 4, No. 11, Winter, 2000, 46-59. Published by: Asociacion Centro de Estudios y Cooperacion para American Latina. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/i2559616>. Fecha de consulta: 12-12- 2017

PELLON, Gustavo (1991) “Martí, Lezama y el uso figurativo de la historia”, en *Revista Iberoamericana* 154, enero-mayo, pp. 77-89.

RAMOS, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, F.C.E.

----- (2012) “Descarga acústica”. Disponible en: <http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/EVENTOS/Ramos.pdf>. Fecha de consulta: 18-04-2017.

---- (2012) “La escucha barroca: música, literatura y transculturación”. Centro de Estudios de literatura chilena. Conferencia. Santiago de Chile

<https://www.youtube.com/watch?v=YZTQmKeP82>. Fecha de consulta: 2-2-2017.

SALGADO, Cesar (2013) “Lezama Lima y el Moncada: figuraciones de la insurgencia en Oppiano Licario y la exégesis viteriana”. En BASILE, Teresa y Nancy Calomarde, *Lezama Lima: orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor.

SARDUY, Severo (1999) “Barroco y Neobarroco”, en *Obras completas*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Nanterre et al. ALCCA XX, Colección Archivos.

VITIER, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto cubano del libro.

---- (2005) “Martí, Lezama, Zambrano”(2005). En http://www.josemarti.cu/cintio_hart/marti-lezama-zambrano/ Fecha de consulta: 3-3-2018