

El reposo de los héroes

Julio Ramos

Universidad de California, Berkeley

1 ¿Cuál es el don de la poesía a la guerra?

En 1995 se cumplieron los cien años de la muerte de José Martí. Cayó en plena batalla, en Dos Ríos –en el Oriente de Cuba– el 19 de mayo de 1895, apenas unos meses después de iniciada la guerra contra el ejército español. Según el testimonio de los últimos que lo acompañaron, cabalgó en su caballo blanco de frente contra una emboscada.¹ Su cadáver, capturado y mutilado por las fuerzas enemigas, no fue recuperado hasta años después. En torno a su ausencia radical proliferan los monumentos; los discursos se multiplican, se disputan su silencio.

Murió por la patria. Dio la vida por un sentido de la justicia, la condición más básica y material de su existencia por la idea de una comunidad futura. ¿Cuáles fueron las condiciones que hicieron posible el intercambio entre el cuerpo del poeta/ soldado y los principios de la patria futura? ¿Cuáles los discursos que intervinieron para producir la ética del patriotismo, el nexo de la identificación, la lógica que regula el valor del intercambio, el don mayor de todos que el soldado –particularmente aquel que cae en la batalla– le ofrece a su comunidad?²

Casi dos décadas antes de su muerte, mientras residía en Guatemala, Martí le escribe al general Máximo Gómez, veterano de la Guerra de los Diez Años, una apasionada carta de presentación. “Aquí vivo –le escribe Martí al General– muerto de vergüenza porque no peleo.”³ La carta inicia un notable intercambio epistolar entre el joven escritor y el ex-

Este trabajo se publicó anteriormente en J. Ramos, *Paradojas de la letra* (Caracas y Quito: Excultura y Universidad Andina Simón Bolívar, 1996).

¹ Ezequiel Martínez Estrada recoge los testimonios en su Prólogo a José Martí, *Diario de campaña*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, pp. 19 y ss.

² Sobre la ética del patriotismo, véase la lúcida arqueología del tópico *pro patria mori* de Ernst H. Kantorowicz, en *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957, pp. 232-272. Sobre la economía del “don” y la reciprocidad, cf. Marcel Mauss, *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, I. Cunnison, trad., Nueva York, W.W. Norton, 1967; y Jacques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money*, P. Kamuf, trad., Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

³ *Epistolario de José Martí y Máximo Gómez*, en Gonzalo de Quesada y Miranda (ed.), *Papeles de Martí*, vol. I, La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1933, p. 1. En adelante, las referencias serán indicadas directamente en el texto.

perimentado militar, quien también se encontraba en el exilio recuperándose de una amarga derrota y a la expectativa —como Martí— de la rearticulación del movimiento revolucionario. La correspondencia nos sitúa, de entrada, ante la relación problemática entre el intelectual y la guerra.

Son notables las jerarquías que recortan las posiciones de los sujetos en aquella primera carta, particularmente el lugar distante y perimido en que se sitúa Martí ante la vitalidad y la capacidad de acción que su admiración le otorga al héroe militar: “He conmovido muchas veces refiriendo la manera con que Ud. pelea: la he escrito, la he hablado: —en lo moderno no le encuentro semejante: en lo antiguo tampoco”. La razón principal de la carta, según le explica Martí a Gómez, era obtener información de primera mano para un libro sobre la guerra, con la intención, además, de comenzar así el diálogo en preparación para una biografía del General. La carta despliega el espejeo de un proceso doblemente constitutivo, tanto del soldado como objeto de cierto proyecto de resonancias épicas, como del sujeto intelectual que allí se inscribe y recorta su lugar.

Martí jerarquiza los lugares en ese intercambio desigual y, por el reverso del reconocimiento de la heroicidad viril y poderosa, se ubica en el lugar secundario de las palabras —el lugar mediado y pasivo de la escritura— desde donde admira y representa la prioridad de la acción emblemática por el cuerpo sano y completo del guerrero. “Enfermo seriamente y fuertemente atado, pienso, veo y escribo”, señala Martí, identificando la escritura con cierta carencia física, con la práctica contemplativa de un sujeto incapacitado para la guerra: “Seré cronista, ya que no puedo ser soldado”, le escribe al General, pidiéndole noticias con el fin de “publicar las hazañas escondidas de nuestros grandes hombres”.

Por otro lado, es cierto que no debemos soslayar los pliegues de la propuesta, la negociación implícita en el gesto del reconocimiento otorgado a ese Otro poderoso. En efecto, la mirada y la escritura del cronista se postulan como la condición misma de la “grandeza” del soldado, puesto que son ellas las que hacen públicas —mediante la escritura— sus “hazañas escondidas”. Habría también que explorar la crítica martiana de la violencia que, unos años después, llevaría a Martí, en un momento de ruptura con los líderes militares del movimiento emancipador, a recordarle a Gómez que “un pueblo no se funda como se manda un campamento” (*Epistolario*, p. 7); crítica que desde comienzos de los 1880 se articula desde una defensa de la sensibilidad poética, espiritual, en tanto garantía de la coherencia y del sentido mismo de la guerra justa, de una revolución inevitablemente violenta, pero orientada como “obra detallada y previsoría de pensamiento” (*Epistolario*, p. 3). En todo caso, sorprende el enigmático cierre de aquella primera carta en que Martí se despidió del General autodenominándose “el mutilado triste”.

¿A qué mutilación se refería? Las dolencias crónicas que sufrió Martí, causadas en parte por la brutalidad de su encarcelamiento en Cuba cuando sólo contaba con 17 años de edad, no fueron, por cierto, simplemente metafóricas. Sin embargo, la intensidad dramática con que Martí cierra su primera carta al General sugiere otro tipo de carencia, corte o fragmentación que bien puede leerse en otro registro, como el efecto de la tensa emergencia de un sujeto profundamente dividido, cruzado por la tajante oposición entre la prioridad de los actos y la pasividad suplementaria y sospechosa de la representación; es decir, un sujeto escindido por el “aborrecimiento en que tengo a las palabras que no van acompañadas de actos” (*Epistolario*, p. 2).

La oposición entre la palabra y el acto —corte que mutila, digamos, la potencialidad

de un sujeto orgánico, heroico— remite al antiguo topos de armas y letras, reinscrito con frecuencia en la historia latinoamericana, en el Inca Garcilaso y en Ercilla, por ejemplo, o, más cercanos a Martí, en los escritos de Bolívar y en la *Campaña del Ejército Grande* de Sarmiento, quien enfáticamente se lamenta del lugar subalterno del cronista en el campo de batalla. Sin embargo, la “vergüenza” que le comenta Martí al general Gómez es más radical y registra —precisamente en el lugar de la culpa, de la “envidia a los que luchan” (*Epistolario*, p. 1)— la constitución de un nuevo tipo de sujeto intelectual cuya relación con la guerra y con la patria futura se encontraría mediada, hasta el momento mismo de la muerte de Martí en Dos Ríos, por el proceso de la autonomización estética.

2 En efecto, ya a comienzos de la década de los 1880, mientras Martí residía en Nueva York, su discurso sobre la guerra se inserta en una compleja e intensa reflexión sobre la crisis y la reconfiguración de la literatura en la modernidad. El prólogo que escribe Martí en 1882 al *Poema del Niágara* del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde inaugura esa reflexión, identificando el surgimiento de la “poesía moderna” con la “nostalgia de la hazaña” y la disolución de las condiciones que habían hecho posible la autoridad épica —los contenidos normativos, nómicos— de la literatura.⁴ Se trata, como sugiere Martí en el “Prólogo”, de los “dolores del hombre moderno” (p. 213) ante las transformaciones de un “nuevo estado social” (p. 207) en que se encontraban “desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban [y] desconocidas aún las imágenes futuras” (p. 207); época de “cegamiento de las fuentes [y] anublamiento de los dioses” (p. 210). Nuevo estado social —ligado a lo que M. Weber llamaría luego el desencantamiento del mundo, en tanto efecto de la racionalización moderna— que Martí explícitamente relaciona en el Prólogo con la disolución del tejido discursivo e institucional que hasta el momento había garantizado la autoridad central de las formas literarias en la elaboración del *nomos* constitutivo del orden social. De ahí, para Martí, las “alas rotas” del poeta, figura solitaria que transita por un paisaje de ruinas y “se presenta armado de todas sus armas en un circo en donde no ve combatiente, ni estrados animados de público tremendo, ni ve premio” (p. 212).

La crisis del heroísmo que Martí lúcidamente relaciona con la disolución de las posibilidades épicas de la literatura moderna rebasa la perimida cuestión de los géneros literarios. Se inscribe en una reestructuración profunda de las condiciones mismas de la comunicación social que, según Martí, había sido sometida a un intenso proceso de fragmentación que acarrearía el “desmembramiento de la mente humana” (p. 208) y la “descentralización de la inteligencia” (p. 209); reconfiguración del orden simbólico que aseguraba los nexos, las articulaciones de la sociedad, la efectividad de la identificación social.

En términos del campo literario —cuya especificidad y relativa autonomía se constituye precisamente en el interior de tales transformaciones— ese proceso de racionalización moderna sometió a los intelectuales a una nueva división del trabajo, impulsando la ten-

⁴ José Martí, “Prólogo al *Poema del Niágara*”, en *Obra literaria*, Cintio Vitier (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 205-217. En adelante, las referencias serán indicadas directamente en el texto.

dencia a la profesionalización del medio literario y delineando la reubicación de los escritores ante la esfera pública y estatal. Pero más importante aún, puesto que cruza diagonalmente y a la vez desborda los marcos del análisis sociológico e institucional, el proceso de autonomización produjo un nuevo tipo de sujeto relativamente diferenciado, y frecuentemente colócalo en situación de competencia y conflicto con otros sujetos y prácticas discursivas que también especificaban los campos de su autoridad social. Este sujeto literario se constituye en un nuevo circuito de interacción comunicativa que implicaba el repliegue y la relativa diferenciación de esferas con reglas inmanentes para la validación y legitimación de sus enunciados. Más allá de la simple construcción de nuevos objetos o temas, esa autoridad discursiva cobra espesor en la intensificación de su trabajo sobre la lengua, en la elaboración de estrategias específicas de intervención social. Su mirada, su lógica particular, la economía de valores con que ese sujeto recorre y jerarquiza la materia social demarcaba los límites de la esfera más o menos específica de lo estético-cultural. Tal vez no sea necesario detenernos aquí en las contradicciones que marcan la inflexión latinoamericana de ese proceso de autonomización. Al no contar con soportes institucionales, el proceso desigual de autonomización produce la hibridez irreductible del sujeto literario latinoamericano y hace posible la proliferación de formas mezcladas, como la crónica o el ensayo, que registran, en la misma superficie de su forma y modos de representación, las pulsiones contradictorias que ponen en movimiento a ese sujeto híbrido, constituido en los límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales.

Tal proceso de autonomización tuvo efectos profundamente problemáticos para Martí. Si bien la descentralización implicaba cierta democratización de los medios, en una época en que comienza “a ser lo bello del dominio de todos” (p. 209), la autonomización asimismo estimulaba el repliegue del sujeto literario y la consecuente reducción de sus efectos sociales. “La vida íntima y febril —señala Martí— no bien enquistada, pujante y clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna” (p. 210).

De aquí esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos, ingenua y útil, como canto de hermanos, cuando brota de una naturaleza sana y vigorosa, desmayada y ridícula cuando la ensaya en sus cuerdas un sentidor flojo [...]. Hembras, hembras débiles parecerían ahora los hombres, si se dieran a apurar, coronados de guirnalda de rosas, [...] el falerno meloso (pp. 206-207).

Martí responde al repliegue del sujeto lírico con una notable ambivalencia. Responde con la sospecha, incluso, de que la autonomización reducía la literatura a una posición contemplativa, a una forma débil de intervención social. Su reflexión inscribe la emergencia de la poesía moderna en el drama de la virilidad, feminizando la marginalidad de la literatura con respecto a los discursos fuertes, efectivos, de la racionalidad estatal.

De ahí se desprende, por un lado, la “nostalgia de la hazaña” (p. 209); y, por otro, el énfasis mismo con que Martí —a lo largo del “Prólogo” y de buena parte de su poesía— refuncionaliza el lenguaje de la guerra trasladándolo, mediante la operación metafórica, a las “batallas” del poeta solitario, nuevo tipo de guerrero, “de los lidiadores buenos, que lidian

con la lira” (p. 205). Como si de algún modo la metáfora del poeta/ guerrero pudiera asegurar el vigor, la voluntad viril del sujeto, compensando la debilidad, la secundariedad, la feminización de la lengua que el propio Martí identificaba como uno de los riesgos distintivos de la poesía moderna. Por supuesto, ni la feminidad ni la debilidad son atributos esenciales de la poesía. Se trata, insistimos, de una respuesta a la autonomización: una representación que identificaba al nuevo sujeto lírico con las formas maleables, débiles, del pensamiento; una reacción estimulada por la sospecha de que la interiorización no sólo reducía la capacidad de intervención pública de la literatura, sino que también, en las instancias más radicales, nocturnas, de su repliegue, la pulsión estética problematizaba su relación con los contenidos ético-políticos, con la economía de la verdad, con el tejido mismo de la comunicabilidad social.

¿No explica esto la reticencia de Martí al publicar sus dos libros de versos –*Ismaelillo* y *Versos sencillos*– así como su decisión de dejar inédita su obra más extensa, los *Versos libres*?⁵ “Antes que hacer colección de mis versos me gustaría hacer colección de mis acciones”.⁶ Sin embargo, nunca dejó de escribir poesía. A contrapelo de la sospecha, su poesía prolifera impulsada precisamente por las tensiones generadas por la autonomización; es decir, por las pugnas internas de una escritura intensificada y puesta en movimiento por la doble pulsión de ese sujeto intersticial, ubicado entre las dos patrias –Cuba y la noche– del memorable texto de *Versos libres*.⁷

3 Conviene leer el poema de Martí con algún detenimiento:

Dos patrias

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 le 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,

⁵ Sobre la ambivalencia de Martí ante la práctica poética en el *Ismaelillo*, véase Enrico Mario Santí, “Ismaelillo, Martí y el modernismo”, *Revista Iberoamericana*, 137, 1986, pp. 811-840.

⁶ Martí, *Cuadernos de apuntes, Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975, t. 21, p. 159.

⁷ “Dos patrias” solía incluirse en *Flores del destierro*, La Habana, Imprenta Molina, 1933, volumen póstumo compilado por Gonzalo de Quesada y Miranda. La reciente edición crítica de la *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, a cargo de Emilio de Armas, Fina García Marruz y Cintio Vitier, identifica “Dos patrias” como parte de *Versos libres*.

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...

El primer verso ubica al sujeto –inicialmente enfático, marcado por el signo de la posesión– *entre* dos patrias. ¿Cómo se puede tener dos patrias? Parecería que el concepto de la patria remite ahí al país natal, al lugar de origen, tan añorado por Martí en el transcurso de su largo exilio. Pero si sólo así fuera, no se explicarían ni la dualidad a la cual remite el título del poema –“Dos patrias”– ni la referencia a la noche en el primer verso. Es decir: el origen, por definición, es la fuente única de la identificación del sujeto. De ahí la paradoja constitutiva del poema en su postulación de la dualidad irreductible del fundamento. La paradoja se intensifica en la fisura introducida por el desliz entre Cuba –la patria civil, el nombre propio de la nación en ciernes– y la noche.

¿Cómo puede ser la noche una patria, la patria una noche? La noche sólo puede ser patria, por cierto, en un sentido metafórico, lo que nos lleva de entrada a pensar que el desliz entre Cuba y la noche desencadena el problemático pasaje entre el nombre propio y unívoco de la patria política y la designación metafórica. Además de ello, la metáfora de la patria nocturna atraviesa el contexto más amplio de los *Versos libres* con cierta frecuencia: “A la creación la oscuridad conviene/ [...] la oscuridad fecunda de la noche” (“La noche es la propicia”).

–Y las oscuras
Tardes me atraen, cual si mi patria fuera
La dilatada sombra. ¡Oh verso amigo:
Muerdo de soledad, de amor me muerdo!
 (“Águila blanca”)

Opuesta a la luminosidad del sol –su majestad, el rey, del segundo verso– la “oscuridad fecunda de la noche” se relaciona con la práctica específica de la poesía, la segunda patria del sujeto. El sujeto se ubica así en los límites que separan dos modos radicalmente distintos de nombrar. Se sitúa entre dos patrias, dos lógicas del sentido, dos esferas de legitimidad. Entre dos leyes: por un lado, la demanda de la nominación ético-política, la patria civil, Cuba; y por otro, la práctica rebelde, oscura, la patria metafórica de la noche, la intensidad nocturna de la pulsión estética. Allí se sitúa precisamente para proponer el paso, el nexo entre ambas leyes, el intento de superar la escisión, la fragmentación acarreada por la autonomización, y llevar la poesía de vuelta al centro de la batalla para producir allí el don de la poesía a la guerra.

¿“O son una las dos”? la síntesis, no está demás enfatizarlo, aparece interrogada. Es cierto, sin embargo, que el poema propone la síntesis como superación de la paradoja. Esa postulación de síntesis, de lazos, de conexiones, bien puede ser el principio que sobrede-

termina el discurrir del poema cuya configuración despliega, desde el tercero y cuarto versos, la conjunción metafórica de las dos leyes mediante la condensación de esa Cuba viuda, oscura, que se presenta al poeta justamente cuando se retira la luminosidad del sol, la otra ley. El procedimiento metafórico redistribuye doblemente el campo de las oposiciones: separa a Cuba –la patria política– de la luminosidad del sol para trasladarla y reubicarla enseguida en el reino oscuro de la noche, dominio de la pulsión estética. Como si el sujeto postulara, mediante la rearticulación metafórica, un modo alternativo de hacer política ligado a la pulsión nocturna de la legitimidad estética, opuesta a la luminosidad solar. Así, en otro poema de *Versos libres*, “Águila blanca”, leemos:

Oh noche, sol del triste, amable seno
Donde su fuerza el corazón revive,
Perdura, apaga el sol, [...]
Llámame, eterna noche del verdugo,
O dale, a que me dé, con la primera
Alba, una limpia y redentora espada.
Que con qué la has de hacer? Con luz de estrellas!

La luminosidad nocturna garantiza el retorno, el nuevo paso, del poeta a la acción de la batalla y a la política misma. Se trata, por cierto, de una luminosidad designada por la feminidad, por el seno de la noche, que en “Dos patrias” aparece erotizada, en esa curiosa reinscripción de la mujer fatal que rompe, bajo la ventana del sujeto solitario que la observa, las hojas del clavel. La erotización es clave, del pecho del sujeto a las manos de la patria: “¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento/ que en la mano le tiembla! Está vacío mi pecho, destrozado está y vacío/ en donde estaba el corazón!”.

Más que una simple metáfora, ese clavel sangriento es un comentario sobre el procedimiento metafórico en tanto mecanismo de articulación, de intercambio amoroso entre el sujeto poético y la demanda patriótica. La metáfora traslada, transporta la sangre del corazón al emblema de la flor patriótica. La metáfora garantiza el paso, no sólo entre las dos esferas de legitimidad inicialmente separadas en el primer verso, sino también entre el cuerpo del sujeto y la patria. La metáfora es fundamentalmente la figura de un intercambio, portadora del don, del regalo, sobre el que se funda la interpelación patriótica y amorosa. Don que ahí se encuentra inexorablemente ligado a la muerte, al vacío del pecho destrozado que, sin embargo, registra el encuentro sublime con el Todo en que “El universo/ habla mejor que el hombre”.

Los versos finales, en cambio, retoman la escena de la escritura. La llama roja de la vela –otra instancia de luminosidad nocturna, que condensa el color de la sangre y de la bandera que flamea– se postula como la condición que hace posible la escritura, la escritura como *forma* de la batalla. No obstante, esos versos vuelven a situar al sujeto en el espacio interiorizado y solitario desde donde ve a Cuba pasar. Casi demás está decir que ese interior remite nuevamente al espacio demarcado por la autonomización estética que en Martí se relaciona con la soledad del poeta moderno: “Y yo, pobre de mí!, preso en mi jaula,/ la gran batalla de los hombres miro”, leemos en “Media noche” de *Versos libres*; “Mis ventanas/ abro, ya estrecho en mí”, añade “Dos patrias”. Pero *afuera* la Cuba que pasa es una raya oscura que cruza y enturbia la transparencia del cielo, un objeto en movimiento,

elusivo, inaprehensible. Lejos de cualquier tipo de síntesis, el movimiento de la raya oscura disuelve el don, la epifanía del encuentro. No hay que subestimar, sin embargo, el peso, la exasperación del intento que en buena medida decide el devenir, el deseo de la poesía martiana, y acaso el destino mismo que Martí confrontó heroicamente en Dos Ríos, entre dos ríos, en el momento de la muerte por la patria.

4 Ciertamente es, por otro lado, que el sujeto lírico que observa la pérdida del objeto, la fugacidad de Cuba al pasar, no contiene la heterogeneidad de posiciones que autorizan el complejo discurso martiano. La soledad del sujeto interiorizado de *Versos libres*, su exilio de la patria civil, se encuentra evidentemente contrarrestada por la reinserción política de Martí hacia fines de la década de los 1880, así como por la centralidad de sus intervenciones en la fundación del Partido Revolucionario Cubano en 1892 y, finalmente, por su discurso de la guerra justa que parecería superar definitivamente el aislamiento y la inacción de aquel sujeto escindido por la paradoja de las dos patrias. Discurso de la guerra que, si bien parece superar la oposición matriz entre la prioridad de los actos y la secundariedad de la palabra y las representaciones, sólo lo logra en el silencio más radical, en el reposo definitivo que le concede al poeta-soldado la muerte en el campo de batalla. Mientras vivió, sin embargo, sus prácticas discursivas se ubicaron —más que en uno u otro campo de la oposición, más que en el lugar estable de una síntesis capaz de superar las diferencias— en el recorrido de los bordes, de los umbrales que separan y con el mismo movimiento inscriben zonas de contacto, puntos de intersección y pasaje.

Conviene recordar las condiciones del pasaje del poeta en su retorno al país natal, el lúcido testimonio de la formación del sujeto soldado en los *Diarios de campaña* que escribiera Martí camino de vuelta a Cuba y que se cierran sólo unas horas antes de la batalla final. Acaso como ningún otro texto martiano sobre la guerra, por el reverso mismo de la trama de la formación del soldado que allí se cuenta, los *Diarios* inscriben una aguda crítica de la violencia articulada desde la postulación de la necesidad de la mediación, de la imagen, en tanto forma capaz de contener y otorgar sentido a la energía ineluctablemente agresiva de las fuerzas revolucionarias:

El espíritu que sembré, es el que ha cundido, y el de la isla, y con él, y guía conforme a él, triunfaríamos brevemente, y con mejor victoria, y para paz mejor. Preveo que, por cierto tiempo al menos, se divorciará a la fuerza a la revolución de este espíritu —se le privará del encanto y gusto, y poder de vencer de este consorcio natural—, se le robará el beneficio de esta conjunción entre la actividad de estas fuerzas revolucionarias y el espíritu que las anima.⁸

Para Martí, la revolución misma se encontraba dividida por una doble pulsión: por un lado, por el despliegue de una actividad incontenible y violenta; y, por otro, por el “encanto y gusto” del espíritu que debía orientar la acción. ¿No se trata, nuevamente, de la intervención del “encanto” y del “gusto” estético en plena guerra? Martí enfatiza varias veces la oposición en los *Diarios de campaña*; insistencia que sólo parcialmente se explica por

⁸ José Martí, *Diario de campaña*, p. 100.

sus marcados desacuerdos con el general Antonio Maceo, quien en un momento –según anota Martí– lo acusa de “defensor ciudadanesco de las trabas hostiles al movimiento militar” (p. 89). Más importante aún, la oposición escinde al sujeto revolucionario y desencadena la disputa entre las posiciones diferenciadas que intervienen en el movimiento emancipador, problematizando el sentido mismo de la violencia bélica.⁹ Esto porque la guerra, para Martí, es el exterior temido y a la vez deseado del discurso, es la energía violenta que quiebra el orden de las formas. Por ello el movimiento revolucionario requería la intervención de otro sujeto –acaso “débil” y maleable– pero capaz de conjugar y mediar la tendencia constitutiva de la guerra a la dispersión y a la destrucción; un sujeto capaz de garantizar el sentido de su justicia. En las vicisitudes de ese sujeto se inscribe el don de la poesía a la guerra. □

⁹ Sobre la guerra como problemática del sentido y la justicia, véase el trabajo citado de Kantorowicz y Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, R. Blatt Weinstein, trad., Madrid, Taurus, 1991, pp. 23-45.