

Tecnologías de la palabra: el secreto y la escritura en José Martí

Jossianna Arroyo

«Hay algo de buque en toda casa en tierra extranjera. Dura aquella sensación de indefinible disgusto. Se siente oscilar la tierra, y vacilar sobre ella nuestros pies. A veces, se sujeta uno a las paredes —y por donde otros van firmes, camina uno tambaleando. El espíritu está fuera de equilibrio»

JOSÉ MARTÍ

Obras Completas. Tomo 21, p. 242.

La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975.

«Desde el taburete del obrero, una religión nueva de amor activo entre los hombres: el sábado en la logia».

JOSÉ MARTÍ

Persona y patria

POLÍTICAS / POÉTICAS / COMUNIDAD

El exilio, como eje significativo de las transformaciones en nuestras sociedades contemporáneas, se hace a partir de mapas afectivos en los que el exilado pasa a ser un sujeto dramático. En este *dramatis personae*, el individuo se expande, se fragmenta y se rehace, volcándose, quíeralo o no, hacia nuevas comunidades amorosas, familiares o políticas. Este drama no es propio, sin embargo, de nuestro fin de siglo. José Martí en el año 1880, después de su llegada al frío invierno de Nueva York, escribía en su *Cuaderno de notas* las líneas con las que abro este ensayo. «La casa extranjera» como buque que navega sin cesar, hace que la tierra oscile, como un temblor con cada pisada. Asimismo, el fundamento de la casa y las paredes, se tambalean, haciendo del tropo de la nave sin rumbo, tan propio de la literatura de exilio político en el Caribe del siglo XIX, un «tambaleo constante», un bogar infinito. El viaje, alegoría del destino y los caminos de la vida, puede contener, como en la novela de Eugenio María de Hostos, *La peregrinación de*

Bayoán (1863), un elemento sacrificial. El sujeto exilado escoge, como Bayoán, que su destino futuro será el de viajar, sin pisar tierra firme. Puede afirmarse a la luz de esta cita, que en Martí también los viajes en el exilio, figuraron, de muchas formas, esta relación entre sujeto y sacrificio. De ahí el «caminar tambaleando» que hace que «el espíritu se encuentre fuera de equilibrio».

Sin embargo, había en Martí una intención, que podría definirse como «espiritual»: la de construir y rehacer este cuerpo fragmentado, deshecho, frágil y tambaleante, a partir de una comunidad, de unas «políticas de la amistad», en los lugares en que vivió. Es así como leo en Martí un tipo de «materialidad del espíritu», un espíritu de comunidad, que aunque se ha leído desde el imaginario de Cuba como la nación futura, delata una permeabilidad subjetiva, una praxis, un don. Derrida define estas «políticas de la amistad», como el espacio del consenso activo, del amor social y cívico que surge, ya sea en el espacio de la nación o en los lugares móviles y no por esto menos familiares y afectivos del exilado. Ante esta realidad cambiante y oscilatoria, entramos de lleno a los cambios de los procesos de escritura, desde dónde, cómo y en qué situaciones se escribe. La escritura, como eje cambiante, alude también a procesos de lectura. Ya en el prólogo a *Bayoán*, Hostos hacía clara esta transformación en su definición del peregrinaje. El peregrino, en sus ejes fragmentados, es la subjetividad creadora por excelencia, un hecho que resume de cierta forma la escritura como práctica activa del sujeto, «que se hace» a partir de estas rupturas, en sus constantes lecturas y revisiones (de sí mismo, de su entorno). Las palabras del prólogo de Hostos a la segunda edición de 1873 resumen este acto, «los que no peregrinan que no lean», a la vez que hablan de los nuevos espacios que hacen posibles estas prácticas.

De ahí que para Martí, la relación entre escritura y lugar —España, México, Guatemala, Manhattan, Catskill Mountains—, aluda no sólo a la relación «tambaleante» de su subjetividad y su entorno, sino también a nuevas prácticas escriturales para y desde la comunidad. ¿Cómo surge esta nueva comunidad?; ¿es necesariamente una comunidad «de la escritura»?; ¿cuáles son, si se quiere, las «tecnologías» sociales, subjetivas, que la posibilitan, y sus contradicciones? Sugiero que en la relación establecida desde la «materialidad del espíritu» que aparece en Martí, el «equilibrio» escritural obedece a un exterior, el que ofrece la palabra. Sin embargo, la palabra en su eje de significado-significante, no es un lugar totalmente seguro. Es aquí cuando las nociones como «el taller» martiano, las logias masónicas, y las uniones obreras y otras instituciones o clubes, y lo que éstas simbolizan, le ofrecieron a Martí el espacio necesario para enraizar su palabra y darle un lugar. Este ensayo parte de una propuesta «comunitaria» en Martí que no ha sido examinada por la crítica, la del «taller» o la logia masónica. Mi interés en el lugar de la logia como espacio de fraternidad ciudadana que se hace a través del ritual, se hará a través de las entradas, salidas y relaciones que tuvo Martí con esta institución, en particular durante su exilio mexicano.

En el año 1875, durante su exilio en México, José Martí se vio envuelto en varios debates periodísticos de gran interés. Los que incluyo aquí se relacionan con la institución masónica y fueron llevados a cabo en un momento en el que México, como muchas naciones latinoamericanas que recién consolidaban sus gobiernos, vivía varios enfrentamientos locales, en particular, entre los que defendían la religión católica y los republicanos liberales a favor de un gobierno laico y secular. Martí, quien siempre tuvo una postura anticlerical, pero que al mismo tiempo se llamaba a sí mismo «espiritualista», tuvo un papel muy interesante en estos debates de la modernidad mexicana. Como periodista para la *Revista Universal* entró en una árida disputa con uno de los editores del periódico *El Federalista*, porque en una de sus crónicas sociales había mencionado el nombre de varios miembros de la alta sociedad mexicana que pertenecían a la institución masónica. La revelación creó mucho revuelo, dado el voto de secretividad de la fraternidad, que no permite el develar los nombres de ninguno de sus miembros. En el ritual masónico, se condena a muerte (al menos a una muerte simbólica) a aquel o aquellos que revelen el secreto. Martí responde en otro editorial a estos ataques. Cito sus palabras:

La masonería es secreta, porque para entrar en ella es necesario ser iniciado en secretos que no es dado revelar, y porque cada masón (...) jura no revelar el nombre de sus hermanos. Obrar irreprochablemente, perfeccionar el ejercicio de la libertad, preparar los ciudadanos a la vida pública estos sin uno más, sin nada incógnito, sin nada oculto, son los misterios de la orden masónica.¹

En esta cita no sabemos ciertamente si Martí está dejando ver su conocimiento real de los secretos de la fraternidad masónica, mientras al mismo tiempo hace una crítica «del juramento» hecho a sus hermanos; o por el contrario está juntando nociones cívicas y republicanas con la fraternidad.² Para fines de este ensayo quisiera dejar de lado una pregunta que como señala Eduardo Torres-Cuevas en su investigación sobre la masonería en Cuba, sigue siendo debatida por críticos e historiadores: ¿Estuvo Martí iniciado en la institución masónica? En la cita, ya analizada por muchos masones como Carrancá Trujillo o por sus críticos, como Toledo Sande, hay, sin embargo, una relación entre lo público, el ejercicio de la ciudadanía y el secreto, y la relación de estos elementos con la escritura, que me interesa rescatar para fines de este trabajo. Ya que aquí Martí abre la

¹ Carrancá Trujillo, Emilio. *Martí en la masonería*. Conferencia leída en la Respetable Logia «América», 3 de junio, 1939. La Habana, Cuba, s.editorial, 1946. pp. 46-47.

² Aunque no hay documentación histórica sobre la iniciación de Martí en la masonería, existen varios testimonios, de Fermín Valdés Domínguez y Jorge Mañach, entre otros, sobre la iniciación de Martí en Madrid, en la logia Armonía, afiliada al Oriente Lusitano (1875-76).

noción de «ciudadano de la logia», a la de «ciudadano de la república», y particularmente lo que él concebía como la fraternidad universal. El segundo debate al que haré alusión, aparece en el artículo «Fiesta Masónica» del 25 de marzo de 1876. Aquí vemos a Martí dando un discurso en el Oriente masónico mexicano, en compañía de varios masones: Maximiliano Baz, Adrián Segura, Gustavo Baz y José G. Malda. Sobre su propio discurso Martí señala: «Nuestro compañero Martí dijo un discurso que no fue mal recibido» y señala que: «los hermanos de diversas logias brindaban en grupos por la prosperidad mutua»³. Este artículo tuvo que ser contestado también, en particular por la confusión que creó el nombre Adrián Segura. Un catedrático universitario que llevaba el mismo nombre pide una aclaración a Martí y a la revista. Aquí Martí escribe y cito:

Diré a Vd. en respuesta que el Adrián Segura que figura en la crónica que escribí es un joven zacatecano bastante elocuente que aquella noche conocí por primera vez. Hubiera yo deseado que aquel Segura fuese Vd., porque así me llevaría hacia Vd. un lazo más de fraternidad y simpatía.⁴

El abrazo fraternal aquí aparece relacionado nuevamente con la filiación masónica, haciendo eco de las funciones del deber cívico: la fraternidad y la simpatía. Como ha señalado Rafael Rojas en un reciente ensayo, el ideal republicano, y específicamente, el ideario republicano martiano para los países americanos, se relacionaba con la fundación de una ética propia. Será, en estas alusiones a la ciudadanía, al amor entre hermanos, y su relación con la escritura, donde habría que leer las articulaciones de su praxis discursiva. Y es precisamente aquí en donde se fundan lo que llamo las «tecnologías de la palabra» en el discurso martiano.

El carácter heterogéneo de la modernidad latinoamericana ha sido analizado por historiadores y críticos desde varias disciplinas y puntos de vista (filosofía, economía, política, teología, el sujeto). Una lectura de las tecnologías de la palabra en José Martí intenta una síntesis de estos acercamientos, con la intención de insertar su obra en los debates de su «fin de siglo», en particular como alguien que manejaba los lenguajes (políticos, esotéricos, tecnológicos) de su época. Con este fin creo necesario un análisis crítico del Iluminismo europeo, sus influencias en Cuba y Puerto Rico (todavía colonias españolas hasta el año 1898) y cómo esta reacción (y conexión) organizó las nociones de libertad y secularización en América Latina. En otras palabras, el entender lo que el filósofo peruano Aníbal Quijano describe como «la co-presencia de América Latina en la creación de la modernidad», en

³ Martí, José. «Fiesta masónica», en: *Obras Completas*, Ed. Crítica, Tomo 4. 25 de marzo de 1876, p. 265.

⁴ Martí, José. «Aclaración de justicia», en: *Obras Completas*, Ed. Crítica, Tomo 4. *Revista Universal*, 30 de marzo de 1876, p. 405.

particular, la influencia de los intelectuales y sus sociedades en la producción de la razón histórica.

Si por un lado, las tecnologías llegan a América Latina con la Revolución Industrial (1870), por el otro, la masonería ya formaba parte del Iluminismo (1717). Ambos llegan de Europa y forman parte de lo que Walter Mignolo ha llamado recientemente: *forms of modern coloniality*. El término griego *techné* de donde surge la palabra «tecnología» se asocia con la fusión de la naturaleza y la máquina para crear cultura. En la usanza clásica se refiere a la labor del artesano como experto y maestro de su obra, y es, como señala Michel Foucault, uno de los centros de la utopía en la epistemología moderna (*Archeology of Knowledge*). En el caso específico de José Martí, las tecnologías de la palabra surgen, precisamente, en su abrazo contradictorio de la modernidad y de los avances de la modernización. Como ha indicado Iván Schulman en su ensayo *Martí: nación y narración*:

En la obra martiana y de otros modernistas coevales descubrimos una defensa de la doctrina del progreso, los beneficios de la ciencia y la tecnología (...) Pero, la otra modernidad, la estética, se transparenta asimismo, de modo negativo, en su actitud crítica y ética frente a los valores materialistas y espirituales degradados de la sociedad burguesa, capitalista, cuyo desarrollo captó en sus crónicas norteamericanas (...).⁵

Considero que las formulaciones de la *techné* en Martí se abren más a la relación entre la materia y el espíritu (en la formación del sujeto) y cómo se armonizan ambas frente al mundo de la máquina. Si en Martí, como señala con lucidez Rafael Almanza, lo que opera es precisamente un «eros tecnológico», ¿cómo se conecta esta pulsión erótica de la tecnología a su ideario republicano? y ¿cuál es el papel del lenguaje masónico (y las instituciones masónicas) en este proceso?

Es así como la relación entre la naturaleza y la tecnología en Martí se encontraba mediada por una conexión directa con los lenguajes esotéricos de su época, entre ellos el de los rituales masónicos. En estos, cada hermano es una piedra que se pule para la perfección de la sociedad y de la fraternidad cívica. En el discurso martiano encontramos estas nociones, que junto a otras como el taller, el secreto, la alquimia y la transformación, aluden a un tipo de «tecnología de la palabra» que funda una escritura que, contrario a lo que ha señalado la crítica, no se distancia de su compromiso social y político. En Martí, la palabra como el mecanismo fundador de la escritura, obedece pues al intento de fusión entre el arte y la política. Si el exilio, como Susana Rotker y Julio Ramos han subrayado, marca la inestabilidad del sujeto martiano, le da nuevo acceso a esos espacios de la modernidad

⁵ Schulman, Iván. *Relecturas martianas: narración y nación*. Ámsterdam, Rodopi, 1994. p. 17.

(Schulman). También la palabra como tecnología ofrece, en la escritura martiana, el eje primordial para leer el carácter heterogéneo de la sociedad latinoamericana en el fin de siglo. Una lectura de estas imágenes alude, como muchos aspectos de la obra martiana, a varios dilemas de nuestras sociedades globales contemporáneas. El análisis de varios textos de *La Edad de Oro* y de su poema «De noche en la imprenta», define las nociones del taller, el secreto, la tecnología y el lugar de la escritura, no sólo como espacios de creatividad individual y política sino también como traducción y crítica de la modernidad.

EN LOS TALLERES

Como ha señalado la crítica, una de las bases fundamentales del discurso martiano es la oratoria. Según Luis Álvarez, esta tradición retórica en Martí es un ejercicio individual, que une y cito: «la moral de la especie o del grupo»⁶. Como ya es sabido, es la fuerza oral del discurso martiano y sus imágenes pictóricas, escultóricas y naturales, las que unen el exilio cubano en la lucha por la independencia. Muchos de estos discursos, dictados en logias masónicas, como el Masonic Hall o el Masonic Temple en New York, así como en las uniones de tabaqueros de Tampa e Ybor City, fueron forjando su definición de «taller» como el lugar del ejercicio creativo de la palabra. Es así como Martí une la noción del taller masónico (el del trabajador que construye su templo interior por el bien de sus hermanos), con la de los talleres obreros de tabaqueros en Tampa e Ybor City. En ese sentido «el taller» habla de un conocimiento especializado (i.e. tecnológico) puesto en función para el bien de todos. En su ensayo titulado «En los talleres», Martí define este tipo de conocimiento: «Los pueblos aprenden el hábito y los métodos de crear en los talleres. Taller es la vida entera. Taller es cada hombre. Taller es la Patria»⁷. Si el taller es el espacio creador de hábitos y ciudadanía, es también el centro del hacer patriótico, de educar para entender la patria. El trabajo del taller es solitario, y comunal al mismo tiempo, y se hace con materia «natural», ofreciéndole la oportunidad al artesano de «crear» una maestría en el objeto de arte. Aquí arte y política se unen, haciendo del taller un símbolo fundamental para entender no sólo el compromiso político en Martí, sino las formas en las que mezclaba sus imágenes sobre la naturaleza, la técnica y la modernidad.

En *La Edad de Oro*, la revista dedicada a educar a los niños de América, Martí define el taller como el lugar de ejercicio de la libertad. En ese sentido la ciencia se combina con el poder mágico y transformativo de la palabra:

⁶ Álvarez Álvarez, Luis. *Estrofa, imagen y fundación. La oratoria de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1995. p. 83.

⁷ Martí, José, *Obras Completas*. La Habana. Editorial Ciencias Sociales, 1975. Tomo 20. p.1.

Para eso se publica *La Edad de Oro*: para que los niños americanos sepan cómo se vivía antes y se vive hoy en América, y en las demás tierras y cómo se hacen tantas cosas de cristal y de hierro, y las máquinas de vapor (...) para que cuando el niño vea una piedra sepa por qué tiene colores la piedra. Les hablaremos de todo lo que se hace en los talleres, donde suceden cosas más interesantes que en los cuentos de magia.⁸

En esta cita, los usos de la ciencia se funden, efectivamente, con imágenes de fusión alquímica, tan claras en la obra martiana. En ese sentido, las metáforas en *La Edad de Oro* están totalmente influenciadas por su estilo modernista y hablan, al mismo tiempo, de un trabajo que combina la tecnología, la ciencia y la estética. Lo esotérico en el lenguaje y en particular, su noción del lenguaje simbólico y secreto, hace de los símbolos utilizados aquí —como en mucha de la obra martiana— lo que Rafael Rojas ha llamado, una «tecnología de lo indecible».⁹ Rojas le da tres dimensiones al uso del secreto en Martí: la mística, la moral y la política, y cito:

El silencio místico alude a un estado de ascensión del alma en busca de su encuentro con Dios. El silencio moral, en cambio, es un atributo de la virtud humana. El hombre virtuoso se conoce como una criatura callada, que oculta su fe y logra una eficiente economía de su verbo. Por último, el silencio político, no es más que el clandestinaje: los fines de una política deben mantenerse ocultos para ser logrados.¹⁰

Estamos, por consiguiente, ante una «estetización del secreto» una necesidad de organizar el discurso del taller o el perfeccionamiento individual y político alrededor de un misterio o arcano que no puede ser expresado en el lenguaje¹¹. En ese sentido, los usos del lenguaje esotérico en Martí, no están totalmente desligados de su labor social y política, sino que deben entenderse como parte de esta «tecnología de la palabra», en el que se funden naturaleza y técnica, para inaugurar a su vez ciertos principios morales y cívicos para la nación futura. Esta fusión entre el secreto, la naturaleza y la técnica, en el universo del taller, se ve más claramente en sus ensayos, «La exposición de París» (1889), y la «Historia de la cuchara y el tenedor».

En su cobertura de «La exposición de París», Martí ensaya el género de cronista de viajes. Esta pieza periodística se hace, sin embargo, como muchos textos martianos, de otra lectura, ya que José Martí no visitó la feria sino que, como señala Salvador Arias, leyó sobre la misma en un boletín

⁸ Martí José. *Obras Completas*. Tomo 18. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975. pp. 301-302.

⁹ Rojas, Rafael. *José Martí: la invención de Cuba*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000. p. 37.

¹⁰ Rojas, Rafael. *Op. Cit.* p. 37.

¹¹ Rojas, Rafael. *Op. Cit.* pp. 37-38.

publicado por Henri Paville para la exhibición.¹² Sin embargo, el narrador martiano como un *flâneur* se desplaza espacialmente por los pabellones. Para Martí, de forma similar al Baudelaire que describe Benjamin, el «aura» del objeto de arte ha sido desplazado por la reproducción mecánica. Si el libro y la prensa periódica como tecnologías son también parte de esos cambios, el lenguaje esotérico o iniciático le ofrece un lugar para el descubrimiento y, al mismo tiempo, un lugar para la crítica de esa misma tecnificación. Es así como el paseo ficcional de Martí por la «Exposición de París» es una alegoría de una iniciación hermenéutica en los lenguajes y misterios de la tecnología: «en un templo de hierro, tan ancho y hermoso que se parece a un cielo dorado, veremos trabajando a la vez todas las máquinas y ruedas del mundo» (p. 408). En ese momento Martí se detiene y observa la máquina que une «a todas las máquinas del mundo» porque con ella:

se funden los metales con los que se hacen las letras de imprimir, allí se hace el papel de tela o de madera, y allí la prensa imprime a diario, lo hecha del otro lado, lo devuelve, húmedo.(...) ¡Pues da ganas de llorar, el ver las máquinas desde el balcón! Rugen, susurran, es como el mar, el sol entra a torrentes. De noche un hombre toca un botón, los dos alambres de la luz se juntan, y por sobre las máquinas, que aparecen arrodilladas en la tiniebla, derrama la claridad, colgado de la bóveda, el cielo eléctrico.¹³

En su encuentro con la imprenta hay una fusión de elementos naturales —tela, madera— que se unen para crear la palabra mojada en el papel. Aunque hay un elemento humano, «en el toque de un botón», la máquina adquiere un sentido universal y cósmico visto en la «claridad» y la «bóveda del cielo». En ese sentido, la máquina es un cuerpo orgánico al que Martí entra con el fin de descifrar su secreto.

En otro ensayo titulado «Historia de la cuchara y el tenedor», el obrero de la plata se presenta como un maestro de la alquimia cuya sabiduría es el dominio del fuego, y el fuego está asociado a los rituales masónicos e iniciáticos como espacio de transformación. Martí habla del taller como un espacio íntimo: «en un horno se cocinan las piedras, que dan humo y se van desmoronando, y parecen cera que se derrite y como un agua turbia»¹⁴. El narrador se acerca aquí a su propia transformación liminal, el límite de su propia muerte, con palabras de fuerza y consolidación: «Sin saber por qué, se calla

¹² Arias, Salvador. Org. «La Edad de Oro: noventa años después», en: *Acerca de La Edad de Oro*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980. p. 20.

¹³ Martí, José. «La exposición de París» *Obras completas*. Tomo 18. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975. pp. 406-431.

¹⁴ Martí, José. «La historia de la cuchara y el tenedor». *La Edad de Oro. Obras Completas*, Tomo 18. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975. pp. 471-477.

uno y se siente como más fuerte, en el taller de las calderas»¹⁵. El silencio alude a un instante de transformación y fuerza moral, mientras que el lenguaje se presenta como fusión, transformación y disolución. Es entonces, desde este lenguaje de diferencia, que Martí define las tecnologías de su discurso y alude a los talleres futuros: «¿Pues quién dice que la poesía ya se ha acabado? Está en las fundiciones y en las fábricas de máquinas de vapor; está en las noches rojizas y dantescas de las modernas babilónicas fábricas: está en los talleres»¹⁶.

Sin embargo, es en el poema «De noche en la imprenta» que la fusión entre la naturaleza y la tecnología aparece de formas contradictorias porque aquí ésta se contrapone al proceso de creación. Aunque no se encuentra en el volumen de las *Obras Completas*, «De noche en la imprenta» es un texto anterior a la *Edad de Oro*, que obedece a la etapa de Martí en México.¹⁷ Sin embargo, desde estos textos tempranos la «noche» aparece como un espacio de tristeza, introspección y angustia. Al mismo tiempo, es el lugar de la creatividad y la ficción donde los límites de su subjetividad se cuestionan constantemente. En sus propias palabras: «Yo llamo noche al olvido de la divinidad humana. Cuando se olvida el hombre de su excelsitud, anochece en el espíritu»¹⁸. También es un llamado para aquello que parece desplazarse en su compromiso público, el espacio del alma y lo espiritual (o la lucha con este espacio). Es el lugar de lo que Freud llamaría *mourning and melancholia*, el momento en el que el sujeto se «vuelca contra sí mismo». Leamos el poema:

Hay en la casa del trabajo un ruido
 Que me parece un fúnebre silencio.
 Trabajan; hacen libros —se diría
 Que están haciendo para un hombre un féretro.
 Es de noche; la luz enrojecida
 Alumbra la fatiga del obrero;
 Parecen estas luces vacilantes
 Las lámparas fugaces de San Telmo,
 Y, es que está muerto el corazón, y entonces
 Todo parece solitario y muerto.

Es la labor de la imprenta misteriosa:
 Propaganda de espíritus abiertos

¹⁵ Martí, José. «La historia de la cuchara y el tenedor». *La Edad de Oro. Obras Completas*, Tomo 18. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975. pp. 471-477.

¹⁶ Citado en Schulman, Iván. *Relecturas martianas: narración y nación*. Ámsterdam, Rodopi, 1994. p. 71.

¹⁷ Como señala Jorge Mañach, durante estos años Martí estuvo expuesto a la influencia de las corrientes del Romanticismo y la filosofía y religión hindúes.

¹⁸ Martí, José. «Fragmento 138». *Obras Completas*. Tomo 22. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975. p. 83.

Al Error que nos prueba, y a la Gloria,
Y a todo lo que brinda el alma un cielo,
Cuando el deber de la honradez se cumple,
Cuando el amor se reproduce inmenso.
Es la imprenta la vida y me parece
Este taller un vasto cementerio.
Es que el Cadáver se sentó a mi lado,
Y me hiela el amor con que amaría,
¡Y hasta el cerebro mismo con que pienso!
Es que la muerte de miseria en forma,
Comió a mi mesa y se acostó en mi lecho.

Hay hombres en mi torno; pero el alma
Fugitiva del mundo, va tan lejos
Que en esta lucha por asirla a poste,
De mí se escapa y sin el alma quedo.
Hay luces; y en mí sombras; claridades
En todo mi dolor graves misterios.
Despierto estoy, mas dormiré muy pronto,
Porque en el arrullo del dolor me duermo.
La frente inclino sobre la ancha mesa;
Para extinguir la luz, la mano extendiendo,
Y la extingo, y la sombra no apercibo,
Porque apagada en mí toda mi luz llevo.

Duermo de pie: la vida es muchas veces
Esta luz apagada y este sueño.
Los ojos se me cierran, de la frente
Vencidos al afán y al rudo peso,
Porque en la frente que me agobia tanto
De muchas vidas pesadumbre tengo.
Trabaja el impresor haciendo un libro;
Trabajo yo en la vida haciendo un muerto.

Vivir es comerciar, alienta todo
Por los útiles cambios y el comercio:
Me dan pan, y yo doy alma: si ya he dado
Cuanto tengo que dar ¿por qué no muero?
Si de vida sin pan imagen formo,
Si verla aún puede mi juicio el resto.
¿Por qué negarme, hoy rey de la tiniebla,
Lo que para soñar tengo derecho?
Es de noche: la luz enrojecida
Huye y vacila como fatuo fuego:
Cirios de muerte me imagino en torno;

Escucho el misterioso cuchicheo
Que en la alcoba feliz del moribundo
Es el primer sudario del enfermo,
Y todo vaga en mi redor, en danza
Confusa, extraña y sordo movimiento.
Parécenme esas manos que se mueven
Manos que clavan el enlutado féretro
Ésos, los que trabajan, comitiva
Ceremoniosa y solitaria veo,
Y es que en el colmo de la vida asisto,
Vivo cadáver, a mi propio entierro.

Mi corazón deposité en la tumba:
Llevo una herida que me cruza el pecho:
Sangre me brota; quien a mí se acerque
En los bordes leerá como yo leo:
«Mordido aquí de la miseria un día
Quedó este vivo desgarrado y muerto,
Porque el diente fatal de la miseria
Lleva en la punta matador veneno».

Cuando encuentres un vil, para y pregunta
Si la miseria le mordió en el pecho,
Y si el caso es verdad sigue y perdona:
Culpa no tiene —¡le alcanzó el veneno!¹⁹

En este poema hay una influencia obvia del Romanticismo español, en particular de poetas como Gustavo A. Bécquer y José de Espronceda, lo que revela una «doble conciencia» crítica en la voz lírica. Aquí, la imprenta y el escritor son esencias productivas, y están sujetas al proceso de la muerte. También el «yo» observa el paso de su propio funeral, en la tumba alegórica de la máquina. Es así como se alude a un momento ambivalente y de transformación de la palabra creadora. Sin embargo, la muerte final es, de forma paradójica, la transformación de la palabra en libro. Nótese que la visión de la tecnología es distinta en este poema. La transacción del poeta con la escritura, especialmente con la publicación, es el «veneno», ya que «vivir es comerciar». Sin embargo, en el poema la imprenta hace una «labor gloriosa», ya que transforma la escritura original en algo que circula, publicable. La fama es precisamente el «veneno» que cierra el poema. En ese sentido, la vida y la muerte se mezclan en el motivo de la creación. El «trabajo» de creación entremezcla lo natural y la máquina. Sin embargo, la creación misma

¹⁹ Martí, José. «De noche en la imprenta». *Poesía completa. Edición crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. pp. 101-103.

produce la muerte del autor y junto con ella la del libro: «Trabaja el impresor haciendo un libro; trabajo yo en la vida haciendo un muerto./Trabajan, hacen libros —se diría que están haciendo para un hombre un féretro».

Si el poder transformativo de la palabra implica la muerte de la escritura y del autor, ¿qué pasa con la fama, la posteridad del poeta y con el que lea el libro? Aquí la tumba y su epitafio final «leído desde los bordes» es la única escritura posible: «Mordido aquí de la miseria un día, quedó este vivo desgarrado y muerto, porque el diente fatal de la miseria, lleva en la punta matador veneno». La muerte del yo poético le da vida al texto y sin ella la escritura no es posible. Estamos ante el imaginario del «muerto vivo» una figura liminal de la poética martiana en la que representa la transmutación, el intercambio y la disolución. También las fugas del texto cuya lectura e interpretación se da «desde los bordes» en «su otro» y hacia «el otro». El «muerto vivo» es el producto y la articulación imposible del lenguaje y el yo. La producción del lenguaje y su imposibilidad son el eje ambivalente de la escritura martiana, de sus símbolos esotéricos y de su visión de la escritura en el mundo moderno. Es, sin embargo, en el nombre de ese «otro», el que se publica, en quien recae la definición de la comunidad como eje en el que gravita el proyecto político.

TECNOLOGÍAS

Si, como señala Jacques Derrida, la amistad define los ejes comunitarios del proyecto político, ese «hermano» que visita a Martí, es aquel que, al «publicarse», hace que su nombre se venda hacia los otros. Podríamos pensar en ese «amigo» que aparece en la literatura martiana, como en el poema «Domingo triste», como un amigo que traiciona y que deja ver su secreto, ya que articula la ambivalencia entre la literatura y la política: «Vino a verme un amigo, y a mí mismo me preguntó por mí; ya en mí no queda más que un reflejo mío, como guarda la sal del mar la concha de la orilla. Cáscara soy de mí que en tierra ajena gira, a voluntad del viento huracán, vacía, sin fruta, desgarrada y rota»²¹. Aquí las palabras de Derrida, *everything in the political question of friendship seems to be suspended on the secret of a name*²², relacionadas con el poema martiano, establecen una tensión entre el deber literario y el deber político. Si la única forma de entrar al espacio político es por medio de la escritura, parecería que para Martí, la noción del «libro acabado» como tecnología traduce un lugar problemático. Durante su vida, nunca terminó un libro, aunque como sabemos publicó dos libros de poesía. Su obra diversa ocupa 28 volúmenes y todavía se siguen encontrando textos dispersos. En una cita de sus *Cuadernos*, en donde hacía referencia a

²¹ Martí, José. *Obras Completas*. Poesía. Tomo 16. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975. pp. 253-254.

²² «todo en la cuestión política de la amistad parece estar suspendido del secreto de un nombre». (Derrida, Jacques. *Politics of Friendship*. Trans. George Collins. London, Verso, 1997. p. 77).

sus lecturas, y a los libros que desearía escribir, Martí señala: «Escribo en el papel, que es como escriben los hombres: yo mismo estoy acostumbrado a lo que hago, y me parece que me estoy revelando a mí mismo: Estudio y ciego: cierro el libro y leo: —mi libro está en mi alma: mi libro no se ha escrito todavía. —El ánimo viene de mi ánimo: —la doctrina es hombre y es mujer y me estremezco. Mi cuerpo, que es cuerpo, se sacude: aquí el oro ha conocido el barro»²³. Aquí la palabra como tecnología pone al cuerpo y la subjetividad a merced de la transmutación de los materiales (el oro y el barro). Es así que lo que Rojas llama «los libros imposibles» de Martí, aparecen aquí como parte de un saber secreto-esotérico relacionado con la materialidad del espíritu y de la palabra: «la doctrina es hombre y mujer y me estremezco» y «mi libro no se ha escrito todavía». En estas transformaciones de la palabra y el sujeto «el libro de la vida» aparece como uno de los ejes de mediación en los que se define el discurso de la comunidad.

Si para Martí «comunidad es política» este sentido de comunidad no se hace únicamente a partir del discurso literario o la firma del autor como «aquel que se publica» y sale al espacio público. Necesita, según Martí, del compromiso político. Sin embargo, la comunidad como ejercicio político de alianzas posibles no puede existir sin esta tensión.

Se crea, por consiguiente, un tipo de escritura, «la civil o política», que como tecnología de la palabra no se separa del discurso literario y que ofrece, a su vez, los diversos matices del «secreto» en «lo público» y hacia «el público». En la escritura martiana, esta entrega «hacia lo público» alude a la muerte sacrificial, y al mismo tiempo aparece como el máximo regalo que se le otorga a la comunidad. Es un don cargado de afectividad y fijado por un compromiso ético que desde «la materialidad del espíritu» abraza su propia disolución. Es así como la permanencia de la palabra depende, en el caso martiano, de estas tecnologías del yo.

La escritura martiana ofrece, por consiguiente, una visión ambivalente de las relaciones entre literatura, sujeto y política en el fin de siglo. En este espacio complejo de interacciones entre el capital global y el discurso de secularización, y de libertades cívicas, las logias masónicas y los clubes actuaron como espacios de transacciones, negociación y producción de saberes en la modernidad latinoamericana. Para el Martí exilado, las nociones de taller obrero y masónico, el secreto político y la conexión entre naturaleza y técnica, moldearon su ideario de sociedad civil, de hermandad, libertad y justicia para la Cuba futura. Y al mismo tiempo, fueron revelando los alcances de su subjetividad y las contradicciones del escritor ante la modernidad avanzada en ese «libro que no se ha escrito todavía». El análisis de estas contradicciones —desde sus posibilidades y tecnologías— hacen de ese libro en progreso, el mayor secreto a develar en la escritura martiana.

²³ Martí, José. «Fragmento 138». *Op. Cit.*