

Dos objetos martianos: el fonógrafo y el glosógrafo°

Two Martian's objects: the phonograph and the glossograph

Ariela Érica Schnirmajer*



236-253

Resumen

En sus *Escenas norteamericanas*, José Martí dio cuenta de las nuevas tecnologías, sus posibilidades y riesgos. Me concentraré en sus lecturas del fonógrafo y el glosógrafo. A diferencia de otros objetos tecnológicos, es posible afirmar que el fonógrafo es un objeto martiano, cuestión palpable en varias zonas de su obra.

En el "Boletín de *El Partido Liberal*" del 12 de marzo de 1890, el corresponsal advierte acerca de tres fenómenos asociados al fonógrafo. En primer lugar, señala que el aparato permite oír la música viva, el acento de un poeta, la melodía del piano. En este sentido, afirma que "el misterio aumenta el goce" (Martí, 1975: 510); esto significa

Abstract

In his *Escenas norteamericanas*, José Martí gave an account of the new technologies, their possibilities and risks. I will concentrate on his readings of the phonograph and the glossograph. Unlike other technological objects, it is possible to affirm that the phonograph is a Martian object, a fact that is palpable in several areas of his work.

In the "Boletín of *El Partido Liberal*" of 12 March 1890, the correspondent warns of three phenomena associated with the phonograph. Firstly, he points out that this device makes it possible to hear live music, the accent of a poet, the melody of the piano. In this sense, he states that 'mystery increases enjoyment' (1975: 510); this means that the

° <https://doi.org/10.52292/csl5520255427>

* Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional Arturo Jauretche - Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Código ORCID 0000-0001-7409-3201. Correo electrónico: arielas@gmail.com.

que el fonógrafo produce un placer suplementario a partir de una ausencia. Luego, vincula el aparato a la tecnología del duelo, ya que preserva las voces de los afectos familiares desaparecidos. Aquí aparece su rasgo espectral. Finalmente, el autor se refiere a la vejez de lo nuevo, puesto que, según algunas fuentes, la fonografía existe desde hace doscientos años. Los tres rasgos, goce/temor a partir de un objeto ausente, formas de lo espectral y configuración del tiempo, son elementos centrales del estilo martiano, cuyas derivas serán indagadas.

Palabras clave

fonógrafo/glosógrafo
José Martí
espectrografía

phonograph produces a supplementary pleasure from an absence. Then, the device is associated with the technology of mourning, as it preserves the voices of missing family affections. This is where its spectral feature appears. Finally, the correspondent refers to the old age of new things since, according to some sources; phonography has existed for two hundred years. The three features, joy/fear based on an absent object, forms of the spectral and the configuration of time are three central elements of Martí's style, the drifts of which will be explored.

Keywords

phonograph/glossograph
José Martí
spectrography

Fecha de recepción

20 de enero de 2025

Aceptado para su publicación

31 de marzo de 2025

En el ya célebre estudio de Julio Ramos (2021) sobre la modernidad en América Latina se señala la profusión de máquinas que pueblan las *Escenas norteamericanas*. El crítico aborda la crónica “El Puente de Brooklyn”¹ de José Martí (2011a), donde la construcción convoca a la maravilla y al espanto en dosis similares: el puente es epítome de la modernidad y une a los seres humanos. No obstante, las alegorías de la obra vinculadas a una zoología amenazante (araña, sierpe, mamut, boa, pulpo, serpiente) en la entrega periodística muestran la cara oculta y ominosa de los avances tecnológicos. En otro texto del 26 de junio de 1888, “Ferrocarriles elevados”² (Martí, 2019), la máquina, con su ruido brutal, no solo atraviesa el túnel por donde circula, sino que invade el cráneo del corresponsal y violenta su intimidad. Una tercera tecnología, el telégrafo, en la crónica “Una pelea de premio”³ (Martí, 2004a), a la vez que hace viable la democratización de la información, también incide en los modos de representar los eventos, aspecto que se observa en el uso del dispositivo para incluir los pormenores del suceso: “se han alquilado hilos de telégrafo para dar cuenta menuda a todos los vientos de los detalles de la lidia” (Martí, 2004a: 263)⁴.

A fines del siglo XIX, Martí, al igual que sus coetáneos, se encuentra inmerso en la revolución científico-tecnológica, uno de los núcleos productores del capitalismo norteamericano. El cubano no es el único moderno que repara en los nuevos inventos técnicos y científicos. Rubén Darío, recién llegado a Buenos Aires, en 1893, escudado en el seudónimo *Des Esseintes*, registra con desazón en *Tribuna* que, como consecuencia del avance de la tecnología, “el artista es sustituido por el ingeniero”⁵.

Para Julio Ramos, “la presencia de la máquina en Martí no es solo temática ni tampoco es solamente un objeto de representación” (2021: 232). Desde su perspectiva, la escritura martiana intenta coexistir entre ellas y, en particular, en la crónica, se representa en competencia con los discursos de la tecnología; a veces establece límites y otras, traza articulaciones. En diálogo con Julio Ramos, nos interesa profundizar en los alcances que ciertos objetos tecnológicos tuvieron en algunas zonas de la obra martiana. En este trabajo nos interrogamos acerca de los presupuestos perceptivos, imaginativos y estéticos con los que José Martí se acercó a un objeto de registro y reproducción de la experiencia en las modalida-

¹ Esta crónica apareció por primera vez en junio de 1883 en *La América*.

² Originalmente publicado en *La Nación*.

³ Publicada el 4 de marzo de 1882 en *La Opinión Nacional de Caracas*.

⁴ Todas las citas de los textos martianos fechados hasta 1889 pertenecen a las *Obras completas. Edición crítica* de José Martí, bajo la dirección general del historiador e investigador Pedro Pablo Rodríguez. Para las crónicas posteriores, se recurrirá a la edición de la Editorial de Ciencias Sociales (corresponde al tomo 13).

⁵ Des Esseintes (22 de setiembre de 1893), “El hierro”, *Tribuna*, nº 728, columna 7.

des del glosógrafo⁶ y el fonógrafo, ya que consideramos que estos, especialmente el segundo, poseen características que pueden vincularse con el estilo martiano. En este sentido, podemos afirmar que el fonógrafo es un objeto del cubano. Si consideramos que, para su obra, hacer un estilo es intervenir en política, ¿qué lugar ocupa el fonógrafo en esta lectura?

En “Las máquinas hablan. Interacciones entre escritura y aparatos de registro y reproducción de voces a fines del siglo XIX”, Inés de Mendonça (2023) explica que diversas historias de la fotografía señalaron la existencia de las capacidades técnicas para producir la impresión de una imagen luminosa en una superficie sensible mucho antes de que Daguerre y Niépce comenzaran a indagar acerca de su invento en 1829. La investigadora se pregunta por la causa que llevó a que se produjera la ocurrencia efectiva de la fotografía solamente en ese momento. En su reflexión, expresa que “esta pregunta tal vez nunca resuelta del todo acompaña la indagación sobre invenciones e inventos, sus efectos y derivas, y articula la larga relación entre necesidad y solución; nuevas necesidades, nuevas ocurrencias y el sinfín de desarrollos que suscita” (De Mendonça, 2023: 28).

Retomamos la observación de De Mendonça para advertir que en el primer tratamiento del glosógrafo, aparato inventado por Amadeo Gentili en 1883, Martí se acerca al dispositivo desde el par necesidad-solución y lo hace a partir de su rol más caro, el de poeta. Entre 1883 y 1884, el cubano se desempeña como corresponsal y también director en *La América*, periódico comercial de Nueva York, donde publicita inventos y maquinaria exportable a América Latina. En este medio, en noviembre de 1883 se ocupa del dispositivo, que poseía una tecnología diferente a la del fonógrafo de Tomas Alva Edison, que había sido patentado en 1877, aunque tenía el mismo objetivo: captar la oralidad y transcribirla —en el caso del glosógrafo—, a través de un taquígrafo mecánico. Si bien en este tipo de textos, Martí recurre a un registro llano, neutro, ya que la escritura cumple una función instrumental, en “El glosógrafo” el corresponsal, como ya señalamos, ocupa el lugar del poeta y la escritura se transforma en un “foco[s] de intensidad” (Ramos, 2021: 233). La nota no solamente describe el funcionamiento del aparato, sino que también aborda el aporte que puede implicar para la literatura la captura del proceso creativo y su plasmación en la hoja en blanco. El interés del invento para el ámbito literario se observa en la disposición espacial de la entrega periodística: los dos párrafos más largos de la breve entrega —el primero y el tercero—, de un total de ocho, son los dedicados a la posibilidad de utilización del dispositivo para la esfera artística (Martí, 2011b).

⁶ En el *Diccionario enciclopédico Taber de ciencias de la salud*, aparece la siguiente entrada al término glosógrafo: “Glosógrafo [glossograph] Instrumento que registra los movimientos de la lengua al hablar” (Venes, 2008: 645). En “Tradición y modernidad de las ciencias fónicas: fonética y fonología”, Álvaro Calderón Rivera (1992) cita al glosógrafo de Amadeo Gentili.

La preocupación por reflexionar acerca del proceso creativo cobra espesor al observar el texto fuente del que Martí se valió para redactar “El glosógrafo”. En *Fuentes y enfoques del periodismo de José Martí en el mensuario La América*, Alejandro Herrera Moreno (2018) revela las fuentes originales a las cuales accedió José Martí durante su trabajo como redactor en *La América*, las compara con los textos periodísticos y establece generalizaciones acerca de los temas que capturaron su interés, así como los variados y novedosos enfoques utilizados en el manejo y adaptación de la información, incluida de manera muy especial la traducción periodística. En el caso particular de “El glosógrafo”, a pesar de que menciona al diario londinense *Pall Mall Gazette* como fuente de información, Martí construyó su nota a partir de una reseña más corta, que había aparecido en varios diarios norteamericanos entre septiembre y noviembre de 1883, bajo el título “The glossograph” y que alude al periódico británico como fuente. La comparación realizada por Herrera Moreno entre “The glossograph” y “El glosógrafo” de Martí revela las semejanzas entre ambas versiones, que coinciden en el nombre del invento, el sitio de su exhibición y el apellido del autor. También Martí toma información de varias partes de la fuente y hace un resumen del invento. No obstante, y esto es central para nuestra argumentación, en “El glosógrafo”, la descripción técnica se interrumpe y aparece el poeta en el párrafo tres para expresar su aprobación y sus dudas sobre la utilidad real del invento en el proceso creativo, cuestión que ya figuraba en el incipit de la nota: “¡Nunca, nunca llegará la mano rápida a reproducir los escarceos, carreras, súbitas paradas, inesperados arranques, hinchamientos de ola y revelamientos de corcel del pensamiento enardecido!” (Martí, 2011b: 209).

Esta preocupación no se observa en el texto del que Martí extrae los datos. Valiéndonos de la comparación efectuada por Herrera Moreno entre el texto martiano y la fuente, constatamos que el par necesidad-solución que abordaba De Mendonça respecto de los nuevos dispositivos técnicos, en este caso se realiza desde el rol del poeta.

En “El glosógrafo”, pese a no acudir a la primera persona —improbable en este tipo de textos publicitarios—, la descripción del proceso de creación poética remeda el paratexto-prólogo titulado “Mis versos” al poemario *Versos libres* del cubano, publicado en forma póstuma (Martí, 2004b). La preocupación acerca de cómo escribir poesía en la modernidad, central en el poemario y presente en varias de sus composiciones metapoéticas, como “Mi poesía” (2004c), “Estrofa nueva” (2004d), “Académica” (2004e) y “Yugo y estrella” (2004f), entre otras, encuentra su correlato en el interés de Martí por el glosógrafo: cómo puede una máquina capturar la complejidad del proceso creativo. Tengamos en cuenta que, en línea con el perfeccionamiento de los avances científicos, Friedrich Kittler (1999) explica que, para esa época, la naturaleza de los ojos, las orejas y las mentes se convirtió en objeto de investigación científica y de elaboraciones filosóficas y literarias.

En su descripción, el poeta de *Versos libres* recurre a la metáfora aérea para verbalizar el carácter huidizo e inaprehensible de las imágenes que lo rondan durante esa instancia y la decepción que lo envuelve ante la imposibilidad de su captura. No obstante, hay un resto de visiones que logra apresar y de las que se responsabiliza. Leemos en “Mis versos”:

Amo (...) el verso (...) volador como un ave. Lo que aquí doy á ver lo he visto antes, (yo lo he visto, yo). — y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo á que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que *las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia, yo soy el responsable* (Martí, 2004b: 81)⁷.

La decepción ante la imposibilidad de que el dispositivo recién exhibido en la Exposición Universal de Viena capte la complejidad del proceso creativo se reitera en “El glosógrafo”. En la corresponsalía no se refiere a visiones, como lo hacía en “Mis versos”, sino a ideas. Allí expresa que a los poetas les

suelen venir las ideas en bandadas compactas y fugaces, y como en haces de relámpagos. Dicen los tales que las ideas les vienen a veces, luego de estarse quedos mucho tiempo, como si fueran ejércitos de mariposas, que les baten las sienes con las alas, y les rozan los labios, como llamando a ellos las palabras que las pinten, palabras que jamás llegan con rapidez bastante para colorear sobre el papel las inquietas y atropelladas mariposas (Martí, 2011b: 209).

Sea bajo la forma de “visiones” o de “ideas”, en metáforas zoológicas de “aves” o “mariposas”, el poeta en “Mis versos” es aquel que puede copiar algunas de las visiones, aunque otras hayan huido. En “El glosógrafo”, en cambio, se expresa que la complejidad en la manipulación del aparato interrumpe el flujo creativo y genera la pérdida de muchos de los pensamientos. Así, para 1883, la mecanización de las capacidades comunicativas (visión y habla) a partir del aparato transcriptor no permite aún, desde la perspectiva martiana, tomar el control de las funciones del sistema nervioso central, aspecto que, avanzado el decenio, tendrá una mejora en su desempeño. El poeta parece tener la delantera en su habilidad para retener algunas de las imágenes que surgen en el proceso creativo, en detrimento del dispositivo técnico.

⁷ Las cursivas nos pertenecen.

Espectrografía martiana

En el “Boletín de *El Partido Liberal*” del 12 de marzo de 1890, Martí vuelve a referirse al dispositivo que permite captar la voz humana, su grabación y la posterior escucha. En este caso, el cubano advierte acerca de tres fenómenos asociados al fonógrafo. En primer lugar, señala que el aparato permite a la familia reunida oír la música viva, el acento del poeta favorito, la melodía del piano, la voz de un tenor. En este sentido, para el poeta, “el misterio aumenta el goce” (Martí, 1975: 510); esto significa que el dispositivo produce un placer suplementario a partir de una ausencia. En segundo lugar —y estrechamente vinculado a lo anterior por la cuestión de la ausencia—, Martí asocia el aparato a la tecnología del duelo, ya que preserva las voces de los afectos familiares desaparecidos. Aquí aparece el rasgo espectral del dispositivo, que surgió ni bien comenzó a utilizarse. Al respecto, Inés de Mendonça explica que “la asociación del fonógrafo con la recuperación de las voces de los muertos fue una de las primeras que se sucedieron al aparecer el invento” (2015: 193)⁸. En tercer lugar, al aludir al dispositivo, el corresponsal se detiene en la vejez de lo nuevo debido a que, según algunas fuentes, la fonografía existe desde hace doscientos años. Los tres rasgos, goce/temor a partir de un objeto ausente, formas de lo espectral y configuración modernidad-tradición, son elementos centrales de la poética martiana, cuyas derivas analizaremos a continuación.

Para Sigmund Freud (1976), lo siniestro —lo *unheimlich*— es algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante un proceso

⁸ La posibilidad de recuperar la voz de los muertos a través del fonógrafo perduró a lo largo del tiempo; sirvan de ilustración las reflexiones de Eduardo Wilde en su viaje a los Estados Unidos en 1892, vertidas en sus entregas periodísticas para el diario *La Prensa* de Buenos Aires, donde expresa: “el fonógrafo detiene la vida y perpetúa los fugitivos momentos (...). Fenómeno curioso hacer hablar á los muertos! Dentro de cien años los habitantes de las grandes ciudades podrán oír á la Patti (...). Muchos de los muertos enterrados en el cementerio de Brooklin, continúan hablando por los aparatos de Edison” (1939: 86). Si bien es cierto que la vinculación entre el fonógrafo y la capacidad de hacer hablar a los muertos fue una de las primeras reflexiones que generó, notemos la disparidad de tonos y géneros discursivos que proyectó. También nos lleva a reparar en las transformaciones ficcionales que de los nuevos inventos se produjeron. En la cita previa, la sobrevida de los muertos en el cementerio de Brooklyn puede vincularse con “La primera noche en el cementerio”, relato de Wilde perteneciente a *Prometeo & compañía* de 1899, donde la narración naturalista de la descomposición de los cuerpos coexiste con la vivacidad del deseo carnal y la unión sexual, y deriva en una escena necrofílico-erótica. En este punto, observamos la potencia de lo espectral en relación con el deseo. “La primera noche en el cementerio” sufrió la censura pedagógica y la narración se cercenó o se eliminó directamente de las antologías de la obra del autor. Florencio Escardó señala: “se ha temido con infantil pavor que sus puntos de vista penetraran corruptamente en las mentes y en los espíritus” (en Korn, 2005: 19).

de represión. En este punto, Freud recupera una observación de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado. El médico neurólogo afirma que, entre los objetos que pueden portar características siniestras, se encuentran los miembros separados, especialmente si conservan actividad independiente (Freud, 1976). Estas observaciones nos permiten señalar la naturaleza siniestra de la escena que describimos previamente de la familia reunida y su escucha de las voces del poeta, el tenor y el piano a través de su reproducción por el fonógrafo y el remate del escritor, quien señala que ante este cuadro “el misterio aumenta el goce” (Martí, 1975: 510). En una lectura complementaria a Freud, David Toop (2016) expresa que la intangibilidad del sonido es siniestra, ya que el desconcertante desplazamiento de la voz y su desprendimiento del cuerpo produce ese efecto. Mladen Dolar, retomado por Toop, también estudia este fenómeno y, en ese marco, registra la configuración de una voz “acusmática”, término que Dolar recupera de Michael Chion y que sirve para describir aquellos sonidos cuyo origen se encuentra fuera del campo visual. Al respecto, Dolar constata que “nos damos cuenta de inmediato que la extrañeza de la voz sin cuerpo es siniestra (...) y de que el cuerpo al que está asignada no disipa sus efectos fantasmales” (Dolar en Toop, 2016: 29). En el caso de la escena que estamos analizando, las voces que escucha la familia generan en el cronista un misterio que incrementa el goce. Se trata entonces de un placer suplementario vinculado a una ausencia del cuerpo.

Los sintagmas de “fantasma” y “ausencia” nos deslizan hacia el segundo rasgo del fonógrafo, su carácter espectral; se trata de una máquina productora de espectros. Como señalamos previamente, el fonógrafo resguarda las voces de los afectos muertos. No obstante, no toda muerte es espectral. ¿A qué nos referimos cuando aludimos a ese fenómeno?

A partir de *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (1998) de Jacques Derrida, la noción de espectro ha cobrado una centralidad teórica indudable. Derrida invoca a Karl Marx para cuestionar el triunfalismo neoliberal del “fin de la historia” y proponer una *hauntologie* política, neologismo que remite a lo que en castellano podemos denominar *fantología* o conocimiento de lo fantasmal como un proceso en el que los fantasmas trabajan a través del asedio. Los fantasmas habitan asediando, estando en un lugar sin ocuparlo⁹. Carlos Jáuregui (2020), basándose en Julian Wolfreys, ha señalado que

⁹ El traductor de *Espectros de Marx* aclara que la palabra “fantología” se refiere al neologismo derridiano *hauntologie* y trata de cubrir, en castellano, el sentido correspondiente a “asediar” (Derrida, 1998: 24). Carlos Jáuregui (2020) explica que Derrida usó frecuentemente y de manera intercambiable los términos *spectre* y *fantôme*, aunque privilegiaba el primero como categoría teórica.

el espectro, tal como es concebido por Derrida, desafía todo binarismo. Para Derrida, expresa Jáuregui,

el espectro “no está ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente”. Es simultáneamente aquello asediado y lo que asedia; se mueve entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente, y anuncia lo porvenir. Lo espectral “no es”, en el sentido de que “no es ni sustancia ni esencia ni existencia, no está presente como tal” (Jáuregui, 2020: 35).

Es una cosa que nos mira y viene a desafiarnos, y cuanto más se la quiere borrar, tanto más nos enfrenta semántica y ontológicamente. El fantasma está siempre en el medio, entre la vida y la muerte, entre la efectividad y la ineffectividad, entre la articulación de lo que ya no es y de lo que todavía no es, entre lo actual y lo inactual, nombra un porvenir tanto como un pasado (Derrida, 1998). Como se señaló, Derrida pone de manifiesto que el efecto de la espectralidad desbarata los juegos de oposiciones y nos permite pensar en otros términos. El filósofo ejemplifica su funcionamiento con el espectro del padre de Hamlet, tragedia homónima de William Shakespeare en cuyo íncipit se encuentra el retorno deseado del rey muerto. Luego, después del fin de la historia, el espíritu viene (re)aparecido y figura a la vez como muerto que regresa y como fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez (Derrida, 1998). Por lo tanto, un espectro habita en la repetición: es siempre un (re) aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar. Este último aspecto lo distingue del funcionamiento espectral del fonógrafo, ya que quien manipula el dispositivo puede decidir si convoca a las voces muertas o, por el contrario, las deja en su interior. Quien maneja el fonógrafo, ya sea el comerciante, el taquígrafo, el dueño de una fábrica, el orador, como explica Martí en el “Boletín de *El Partido Liberal*”, controla el contenido, el tiempo y la situación de enunciación. Hasta tiene el poder de borrar las palabras grabadas. Por eso, las características del aparato son su obediencia, seguridad, rapidez, mansedumbre y fidelidad.

En cambio, el espectro, según Derrida, será siempre un (re)aparecido: recuerdo presente de un pasado, pero siempre por venir. La explicación de Carlos Jáuregui nos permite aclarar algunos términos del ensayo del filósofo francés. El investigador expresa:

Recordemos que *Espectros de Marx* es un ensayo sobre el retorno de lo que no está y, en este sentido, es tentativa de una “política de la memoria, de la herencia, (...) de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos otros que ya no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros” (Derrida en Jáuregui, 2020: 38-39), pero que no han acabado de irse. El verdadero rendimiento político del espectro radica entonces en la invocación de ausentes mediante la lectura política de “sus” restos (Jáuregui, 2020: 38-39).

Lo espectral ocupa un espacio central en *Escenas norteamericanas* y parte de *Versos sencillos*. En su exilio neoyorquino, José Martí sigue con ojo atento los conflictos sociales. Lo hace, desde nuestra perspectiva, a partir de la colocación de un enunciador que se encuentra entre patrias y entre modernidades. La categoría de Homi Bhabha (2002) de *in between* ilustra esta posición. Veamos cómo se introduce lo espectral en algunas zonas de la obra martiana y con qué finalidad.

Si bien la alusión a figuras canónicas de la literatura occidental era una práctica habitual en la prensa de la época, consideramos que *Macbeth* introduce un motivo que tiene una proyección peculiar en la obra martiana, singularizada respecto de otras figuras: se trata de la traición. En la tragedia de Shakespeare, este delito ingresa a comienzos del segundo acto (escena primera) cuando Macbeth asesina a su rey, Duncan, al que debe lealtad y que acaba además de recompensarlo con dos títulos —Señor de Glamis y de Cawdor—; y se reitera cuando ordena matar a su amigo Banquo, en el tercer acto (escena primera). Entre las diversas crónicas referidas al mundo del trabajo, en la del 4 de junio de 1886, en una carta dirigida a Bartolomé Mitre y Vedia, director del diario *La Nación* de Buenos Aires, el corresponsal emplea el intertexto de la tragedia de *Macbeth* para referirse a los enfrentamientos entre capitalistas y trabajadores en los Estados Unidos, a los que identifica con el “fantasma de Banquo”: “El buen vivir y el ligero pensar son cosa grata y cómoda; pero no bastan [par]a espantar los problemas de los tiempos, que se sientan tan mal de nuestro grado en el festín como el fantasma de Banquo” (Martí, 2011c: 108).

En el acto III, escena IV, Macbeth, torturado por su conciencia culpable, ve lo que nadie más ve: el espectro de Banquo, al que Macbeth había ordenado asesinar, ocupa el puesto de rey en la mesa durante un banquete en el palacio. Una interpretación posible de este episodio es que los espectros vuelven para atormentar a sus asesinos y desestabilizar su poder, como consecuencia de la traición que sufrieron. En analogía con esta imagen, en la entrega periodística, Martí se refiere a la cuestión social, es decir, a aquello que la dirigencia norteamericana había buscado silenciar sin éxito. No obstante, el problema de los desplazados regresa con toda su virulencia y asedia a los poderosos. La cita también es un ejemplo de la relación entre tradición literaria y compromiso social en Martí, sobre la que Ezequiel De Rosso expresa:

el fantasma de Banquo recuerda la traición de los poderosos. Esos espectros y fantasmas que aparecen en la prosa martiana nos recuerdan aquello que, ni vivo ni muerto, ni dentro ni fuera del mundo, soportan el funcionamiento, pero no tiene agencia reconocible en este orden de cosas: los marginados, los inmigrantes, los obreros que recurren en las crónicas de Martí y que se vuelven fantasmas ante la violencia del orden estatuido y que Martí no terminará de exorcizar (2018: 183).

Continuando el diálogo con Ezequiel de Rosso, estos fantasmas traman un estilo en la escritura. Esto se advierte, en el caso más próximo a la cita que analizamos, en la intertextualidad: la escritura martiana traslada la referencia a la tragedia de Shakespeare del siglo XVII para releer el asedio espectral en el marco de la modernidad de la década de 1880 en los Estados Unidos. Hay otros recursos en los que estos fantasmas urden un estilo en la escritura, como el uso del *ritornello*, es decir, la vuelta de lo mismo pero distinto. Podemos leer esta aparición textual como una irrupción política que viene a visibilizar deudas inaplazables de la sociedad. El poema “Dos honras” —publicado en la *Revista Universal* en México el 13 de junio de 1875— prefigura la utilización del *ritornello* en las crónicas martianas. En el poema, dos de los versos se repiten y establecen una estructura simétrica, al tiempo que enfatizan su contenido:

I
-Señor, mi madre tenía
Hambre, una noche, y al punto
Robé, resistió: un difunto
La noche en sí recibía.
-Tu madre hambrienta, tú loco:
Fuiste ladrón no culpado:
Para condenarte es poco:
¡Álzate, hombre, eres honrado!

II
-Señor, mi madre tenía
Hambre una noche, y al punto
Por si alguien cuerpo quería:
¡Me compraron, me vendí!

-Tu madre hambrienta, tú loca:
Infame fuiste y culpada;
El cieno vive en tu boca:
¡Aparta, mujer manchada!¹⁰
(Martí, 2004g: 106-107).

Al empleo del *ritornello* en “Dos honras”, agregamos la modalidad del *ritornello* con variaciones presente en la crónica “El cisma de los católicos en Nueva York” (2013)¹¹, texto en el que Martí valoriza la adhesión del padre Edward Mc Glynn a las doctrinas propuestas por Henry George —economista californiano—, lo que provoca su expulsión de la Iglesia. En ese contexto, el corresponsal emplea dicha

¹⁰ La cursiva nos pertenece.

¹¹ Publicada en *El Partido Liberal* el 9 de febrero de 1887.

variante para subrayar tanto la adhesión propia como la de los empobrecidos al sacerdote católico: “Acabo de verlos, de sentarme en sus bancos, de confundirme con ellos, de ver brillar al hombre en todo su esplendor” (Martí, 2013: 107), y en el siguiente se produce una variación: “acabo de verlos, de sentarme a su lado, de desarrugar para ellos esta alma ceñuda que piedra a piedra y púa a púa elabora el destierro” (Martí, 2013: 108).

Con estos dos ejemplos proponemos que estos fantasmas traman un estilo en la escritura martiana. El *ritornello* especialmente se ajusta al modo espectral; se trata de la vuelta de lo mismo pero distinto; el corresponsal ve lo que ya vio, pero de otra manera. Y, como analizamos —lo reitero aquí para que veamos en forma conjunta la utilización de los recursos martianos y la lectura que efectuó de ellos—, la intertextualidad establece un pasaje del fantasma del siglo XVII a las postrimerías del XIX.

Luego, es posible observar la gravitación espectral en una composición de *Versos sencillos*; me refiero al poema enumerado por Martí como XI, en el que el espectro se transforma en un doble del yo poético. La composición pone en escena la interacción del sujeto del poema con un espectro que no deja de estar vivo (2004h: 316).

Según Jacques Derrida (1998), la aparición espectral siempre es corpórea: el espectro es algo en el mundo, solo que lo es como huella y en representación de ausencias. Su retorno no se postula como el regreso de lo mismo, sino de algo visible, fugaz y precario que queda. En el poema XI, el paje amistoso, cuya huella misma es el esqueleto, “se columbia entre los dos mundos” (Mistral, 1939: 26), cita de Gabriela Mistral sobre esta composición presente en su conferencia “Los versos de José Martí”¹².

Yo tengo un paje ejemplar
Que no come, que no duerme,
Y que se acurruca al verme
Trabajar y sollozar
(Martí, 2004h: 316).

Y en el final:

¹² En otra conferencia de Gabriela Mistral, “La lengua de Martí”, la poeta vuelve a leer en clave espectral la tradición literaria latinoamericana: “Verdad es que el antillano indio bondadoso, el más benévolo indio americano al lado del quechua, aymará, fue arrasado; pero no sabemos todavía si los muertos en cuanto se entierran se acaban o si se retardan formando al suelo una especie de halo de sus virtudes que opera sobre los vivos y los forma a su condición” (1953: 112-113). La cursiva nos pertenece.

Huela mi paje y chispea:
Mi paje es un esqueleto
(Martí, 2004h: 316).

El espectro participa del carácter siniestro señalado por Freud: se trata de un fantasma que se encuentra en el espacio cotidiano y ayuda al sujeto poético en su vida en la ciudad: lo cuida, le gruñe, lo asea. No obstante, hay dos acciones que tornan amenazante al cuerpo descarnado: por una parte, el paje derrama sangre cuando el yo poético se encuentra en un espacio moderno como la escribanía, ámbito sujeto a una escritura administrada, y, por la otra, la figura espectral le ofrece al poeta, con terquedad, una taza de ceniza, es decir, lo alimenta con restos. A partir de estos dos elementos, podemos enunciar que el paje-esqueleto retorna para mostrar el lado oscuro de la modernidad: sus residuos, sufrimientos y sollozos.

Si bien en el “Boletín de *El Partido Liberal*”, el fonógrafo no recibe la calificación de “fiel”, la descripción que se efectúa del aparato puede pensarse como una perífrasis de esa característica conforme a una de sus acepciones, según el *Mapa de Dicciones* de la Real Academia Española de 1884¹³. Fiel: “que tiene en sí las reglas y circunstancias que pide el uso a que se destina”. La definición viene acompañada de un ejemplo: “reloj fiel”. En la crónica, el fonógrafo participa de ese rasgo, pues reúne las características destinadas a su uso cuando el humano yerra: “El taquígrafo se cansa o se equivoca, o se come las palabras, o se enferma, o no está en la oficina a la hora que se quiere: el fonógrafo siempre está allí” (Martí, 1975: 509). La fidelidad o “uso” —en términos del Diccionario de la RAE— del esqueleto del poema XI es de otro orden: arrastra despojos que moran en los bordes velados de la modernidad. Es pertinente agregar que toda la composición se enuncia en presente del indicativo: “Yo tengo un paje ejemplar/que no come, que no duerme/y que se acurruca a verme/trabajar y sollozar” (Martí, 2004h: 316). En este punto, podemos señalar que se trata de un tiempo circular, incesante, porque en él, la operación de acarreo gira dentro de un inagotable presente; se trata de la permanencia en la repetición, otra modalidad del *ritornello*.

Un tercer elemento que Martí señala en el “Boletín de *El Partido Liberal*” es, en clave de oxímoron, la vejez del nuevo invento. Según la fuente “Ciencia Loca y Sabia Locura”, ya existía la fonografía hacía doscientos años y lo mismo puede afirmarse del teléfono, la taquigrafía y el motor de aire comprimido. El corresponsal suma otra fuente, “Lo Viejo Nuevo”, de Édouard Fournier para corroborar “la identidad continua del hombre” (Martí, 1975: 511). Si Martí acuerda en que el fonógrafo es un dispositivo “viejo-nuevo”, ¿en qué consiste la “identidad continua” del ser humano desde la perspectiva del artista finisecular? En otros términos, la

¹³ Disponible en <https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>.

cuestión puede formularse desde el par modernidad-tradición, pregunta que en América descartó tempranamente una respuesta única y disyuntiva¹⁴.

En el caso de Martí, en sus crónicas se observa la concepción de la cultura como la novedad que se inscribe en la continuidad de la tradición¹⁵. Valga de ejemplo la crónica referida a los pintores impresionistas, en la que “los lienzos locos de los pintores nuevos” (Martí, 2012: 92) provienen de los naturalistas, pero, sobre todo, “de Velázquez y Goya vienen todos” (Martí, 2012: 93). Queremos señalar la coincidencia en la percepción martiana respecto del par viejo-nuevo de ciertos nuevos inventos con el funcionamiento de la cultura, en donde el presente siempre dialoga con la tradición. En este punto, afirmamos que esa vinculación es dramática y tensa, y encuentra su síntesis en una imagen alegórica incluida en el prólogo que José Martí escribió para la obra de Juan Antonio Pérez Bonalde, “Poema del Niágara”¹⁶, visión en la que se retrata al sujeto que sufre las transformaciones de la modernidad:

Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra— y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras! ¡Qué golpeo en el cerebro! ¡Qué susto en el pecho! ¡qué demandar lo que no viene! ¡Qué no saber lo que se desea! ¡qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite de alba! (Martí, 2009: 146).

El hombre pálido que no descansa ni duerme y que se sienta en todas las moradas remeda al paje-fiel del poema XI de *Versos sencillos*. En este caso, es un espectro que viene del pasado, “del día que muere”, y se proyecta al futuro, “deleite del alba”. Es una figura que sufre una metamorfosis, se vuelve moderna. Su función es generar memoria, ya que, como se expresa en la cita, “ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras” (Martí, 2009: 146). En este punto, entonces, podemos señalar que es un sujeto que encarna la proyección del pasado hacia el futuro, un futuro saturado de incertidumbres y contradicciones (“¡Qué susto en el pecho!”, “¡Qué no saber lo que se desea!”, “qué sentir a la par deleite y náusea”). De

¹⁴ Cfr. Claudia Román (2021).

¹⁵ José Martí comparte con Rubén Darío la concepción sobre lo nuevo. En la “Introducción” a *Opiniones*, Graciela Montaldo afirma que, en el caso del nicaragüense, dos principios básicos de su ideología cultural lo acompañan: el primero es su concepción de la cultura como la novedad que se inscribe en la continuidad de la tradición, aspecto en el que la investigadora cifra el momento cosmopolita del fin de siglo; el segundo rasgo es la conectividad de los hechos europeos con los americanos (Montaldo, 2024).

¹⁶ El Prólogo al “Poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde se publicó en Nueva York en 1882 y fue reproducido en la *Revista de Cuba*, tomo XIV, 1883.

acuerdo al análisis efectuado de la alegoría, entonces, podemos señalar que en Prólogo a “El Poema del Niágara”, el ensayista propone que la modernidad dé cabida al retorno de lo espectral, a la política de la memoria y, de esta manera, el pasado se proyectará hacia la promesa de un futuro, discordante, plagado de inseguridades, aunque atento a sus fantasmas.

Sin ánimo de reducir una obra tan vasta y variada como la de José Martí, en este trabajo quisimos mostrar que algunos de los rasgos que el cronista-poeta ve en el fonógrafo y en el glosógrafo son centrales en un corpus puntual de su producción ensayística y poética: la presencia de lo siniestro, el diálogo entre tradición y modernidad y, sobre todo, el peso de lo espectral.

Para ello, trabajamos en dos niveles interrelacionados. Por una parte, singularizamos la presencia de una serie de fantasmas que no cesan de regresar, en las modalidades del espectro de Banquo, el paje fiel del poema XI de *Versos sencillos* y el hombre pálido del prólogo al “Poema del Niágara”, tres apariciones que cargan deudas individuales y/o colectivas. Por la otra, nos concentramos en el modo en el que los fantasmas traman un estilo en la escritura martiana, ya sea a través del *ritornello*, el *ritornello con variaciones*, la intertextualidad, la alegoría o la irrupción del doble. La potencia de la escritura martiana se concentra en mostrar, de manera incansable, las deudas de la modernidad, pero, también, sus posibilidades.

Bibliografía

Fuentes

Des Esseintes (22 de setiembre de 1893), “El hierro”, *Tribuna*, n° 728, columna 7.

Martí, José (1975), “Boletín de *El Partido Liberal*”, en *Obras completas*, Tomo 13, La Habana, Centro de Estudios Martianos-Editorial de Ciencias Sociales, pp. 509-511.

----- (2004a), “Una pelea de premio”, en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 9, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 257-267.

----- (2004b), “Mis versos”, en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 14, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 81-82.

----- (2004c), “Mi poesía”, en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 14, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 225-232.

- (2004d), "Estrofa nueva", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 14, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 165-169.
- (2004e), "Académica", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 14, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 88-89.
- (2004f), "Yugo y estrella", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 14, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 142-143.
- (2004g), "Dos honras", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 15, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 106-107.
- (2004h), "XI", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 14, La Habana, Centro de Estudios Martianos, p. 316.
- (2009), Prólogo al "Poema del Niágara" de Juan Antonio Pérez Bonalde, en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 8, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 144-160.
- (2011a), "El Puente de Brooklyn", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 18, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 32-42.
- (2011b), "El glosógrafo", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 18, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 209-210.
- (2011c), "Las grandes huelgas en los Estados Unidos", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 23, La Habana, Clacso-Centro de Estudios Martianos, pp. 107-114.
- (2012), "Nueva exhibición de los pintores impresionistas", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 24, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 91-95.
- (2013), "El cisma de los católicos en New York", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 25, La Habana, Clacso-Centro de Estudios Martianos, pp. 106-119.
- (2019), "Ferrocarriles elevados", en *Obras completas. Edición crítica*, Tomo 29, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 23-29.

Bibliografía referida

Bhabha, Homi (2002), "Los lugares de la cultura", en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, pp. 17-37, [1994].

Calderón Rivera, Álvaro (1992), "Tradición y modernidad de las ciencias fónicas: fonética y fonología", *Verba Hispanica*, vol. 2, n° 1, pp. 97-104, [disponible en <https://doi.org/10.4312/vh.2.1.97-104>].

De Mendonça, Inés (2015), *Escribir como se habla: Mansilla y Fray Mocho. Voces oídas y voces escritas en textos de la literatura argentina de fin de siglo XIX*, Tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----- (2023), "Las máquinas hablan. Interacciones entre escritura y aparatos de registro y reproducción de voces a fines del siglo XIX", *Revista Luthor*, n° 56, pp. 26-46.

De Rosso, Ezequiel (2018), "Espectrografía martiana", *Zama*, vol. 10, pp. 182-183.

Derrida, Jacques (1998), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.

Freud, Sigmund (1976), *Lo siniestro. El hombre de arena: Hoffman*, Buenos Aires, López Crespo Editor.

Herrera Moreno, Alejandro (2018), "El glosógrafo", en *Fuentes y enfoques del periodismo de José Martí en el mensuario La América*, Santo Domingo, Fondo cultural Enrique Loynaz, pp. 74-77.

Jáuregui, Carlos (2020), *Espectros y conjuras: asedios a la cuestión colonial*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

Kittler, Friedrich (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press.

Korn, Guillermo (2005), "Estudio preliminar", en Wilde, Eduardo, *Prometeo & Cía.*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, pp. 11-32.

Mistral, Gabriela (1939), "Los Versos sencillos de José Martí", en Martí, José, *Cuadernos de Cultura*, La Habana, Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, pp. 6-40.

----- (1953), "La lengua de Martí", *Anales de la Universidad de Chile*, n° 89, pp. 97-116, [disponible en <https://revistaestudio tributarios.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/1701>].

Montaldo, Graciela (2024), "Introducción", en Montaldo, Graciela (ed.), *Obras completas de Rubén Darío. Opiniones*, Tomo 7, vol. II, pp. 9-28.

Ramos, Julio (2021), “Maquinaciones: literatura y tecnología”, en *Desencuentros de la modernidad en América latina: literatura y política en el siglo XIX*, Buenos Aires, Clacso, pp. 231-262, [1989].

Real Academia Española (2013), *Mapa de diccionarios*, [disponible en <https://apps2.rae.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> - consultado el 03/01/2025].

Roman, Claudia (2021), “Modernidad literaria latinoamericana”, en Colombi, Beatriz (coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Buenos Aires, Clacso, pp. 329-342.

Toop, David (2016), *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, Buenos Aires, Caja Negra.

Venes, Donald (dir.) (2008), *Diccionario enciclopédico Taber de ciencias de la salud*, Madrid, Difusión Avances de Enfermería, [disponible en https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE_INST/f0qo1i/alma991005802349708606].

Wilde, Eduardo (1939), “Estados Unidos – Nueva York – Primeras inspecciones”, en *Viajes y observaciones*, Segunda parte, Buenos Aires, Belmonte, pp. 74-90.

© 2025 por los autores; licencia otorgada a la revista *Cuadernos del Sur Letras*. Este artículo es de acceso abierto y distribuido bajo los términos y condiciones de una licencia Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 (CC BY-NC-SA 4.0) de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.