

NUEVOS ASEDIOS A LA INDAGACIÓN  
DE LA IDEOLOGÍA EN LA POESÍA:  
JOSÉ MARTÍ Y LA ERA DE LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA

Adela PINEDA FRANCO\*

I. CUESTIONES PRELIMINARES

Para aproximar uno de los temas arquetípicos de la poesía moderna, el de la fragmentación de la experiencia, que es también el de la fragmentación del todo y de su reintegración, el crítico uruguayo Ángel Rama publicó, a principios de la década de los ochenta, “Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriadados de los *Versos sencillos*)”. En este artículo, el crítico explora dicho problema a partir de un análisis del concepto de ideología más allá de aproximaciones tradicionales como visión de mundo de un autor o como falsa conciencia, al afirmar que “La ideología no opera como simple contenido que se inserta en la poesía, sino como fuerza estructurante de la obra” (1982: 139). Según Rama, los *Versos sencillos* constituyen un aleph, donde la ideología se manifiesta como una tendencia unificadora no contenidista en una estructura poética articulada en series dispares, sin aparente conexión (130-131). La conclusión de Rama es que, en los *Versos sencillos*, la intelectualización de lo único y lo múltiple adquiere un diseño formal eminentemente moderno.

Rama asocia la ideología con la energía del hambre o de la libido.<sup>1</sup> De esta manera, localiza sus efectos a nivel sensorial, atribuyéndole una “plasticidad para regir con convicción las apariencias, para hacer del fantasma la realidad operante” (131). En otras palabras, Rama conecta la ideología con una red

\* Profesora asociada de Literatura y Cine latinoamericanos en la Universidad de Boston, Massachusetts.

<sup>1</sup> Rama remite a “Francisco Sellén” (28 de septiembre 1890), una crónica de Martí en la que el escritor cubano esboza un *ars poética*: “En lo poético no es el entendimiento lo principal, ni la memoria, sino cierto estado de espíritu confuso y tempestuoso, en que la mente funciona de mero auxiliar, poniendo y quitando, hasta que quede en música, lo que viene de fuera de ella” (Rama, 1982: 131).

de significantes, los cuales operan en el plano de los sentidos, en un universo inmaterial. Con esta aproximación, el crítico uruguayo proyecta los efectos de la ideología al espacio de la recepción, proponiendo que el lector debe enfrentar “la confusión de las apariencias mediante su ordenamiento intelectual” (139). En el contexto de un análisis de corte estructuralista, Rama ya destaca la importancia del orbe sensorial y psíquico cuando se refiere a los “efectos” de la ideología ante la fragmentación de la realidad moderna. Quisiera retomar estos “efectos” ideológicos, pero desde una perspectiva diferente. Me interesa abordar *Versos sencillos* y otros textos de Martí en relación al impacto que medios como la fotografía y el cine tuvieron en la percepción humana a finales del siglo XIX. Por consiguiente, parto de la aproximación de Rama para reflexionar sobre la importancia de los medios tecnológicos no sólo como coeficientes sino como efectores de ideología en la obra del escritor cubano.

Con tal propósito, recorro a varios pensadores de la era mediática, en particular al teórico alemán Friedrich Kittler, quien resalta el impacto del kinetoscopio y el fonógrafo de Edison en la percepción humana y, por ende, en el orden simbólico de la escritura.<sup>2</sup> A través de ondas de luz y sonido, dichas tecnologías incidieron en los sentidos y en el sistema nervioso bajo un nuevo paradigma, el de los estándares. Según Kittler, la implementación de estándares, como el que establece el movimiento ilusorio del cine al sincronizar la edición de tomas con el parpadeo del ojo, sustituyó el sistema de normas, el cual estaba basado en constantes naturales, como fue el caso del sistema métrico instaurado después de la Revolución Francesa. A partir de 1880, el sistema de normas, basado en convenciones derivadas de la existencia histórica de materia prima, entró en declive. Los estándares vinieron entonces a regular las habilidades o limitaciones de la percepción humana, y dieron lugar a la paulatina convergencia entre realidad y medialidad (Kittler, 2010: 36-38). Según Kittler, el último tercio del siglo XIX marca el comienzo de una era post-hermenéutica, porque el sujeto se torna espectral ante la función prostética de las tecnologías. La función mnemotécnica y trascendentalista

<sup>2</sup> Kittler se refiere a lo simbólico en el sentido lacaniano. En *Gramophone, Film, Typewriter y Optical Media* (1999: 15-16), Kittler asocia las categorías de lo real, lo simbólico y lo imaginario con los efectos del procesamiento de información mediática a lo largo de la historia. La escritura mecanizada en la máquina de escribir corresponde a lo simbólico, porque a través de este medio se manifiesta la materialidad y tecnicidad de los signos lingüísticos. Lo imaginario corresponde al cine porque el procesamiento secuencial de las tomas en una continuidad que se proyecta como un todo, corresponde al estadio del espejo (la ilusión de identidad). Lo real, por otra parte, es asociado con el fonógrafo, porque éste puede registrar voces articuladas, pero también ruido, ese excedente de los procesos de significación de lo simbólico y de identificación de lo imaginario.

de la poesía se enfrenta a la automatización de la voz en el fonógrafo y a la estandarización de la máquina de escribir.<sup>3</sup> La materialidad de los significantes suplanta el orden trascendental de los significados ulteriores, tan apreciados por el romanticismo (Kittler, 1999: 80).

Respecto al impacto de los medios ópticos, Kittler articula los siguientes postulados. Primero, que el hombre se reconoce a sí mismo a partir de las mediaciones tecnológicas, pero este autorreconocimiento es engañoso, porque el propósito fundamental de los medios es engañar a los sentidos (2010: 35). Segundo, que la historia de los medios es la historia del desvanecimiento de lo real. En la línea de pensadores como Paul Virilio, Kittler relaciona la era de los medios ópticos con el descrédito del postulado de la visibilidad: la suposición de que todo lo que existe es visible.<sup>4</sup> Tercero, que, si bien los medios tecnológicos procesan y almacenan información inmaterial, esta inmaterialidad se esconde bajo una apariencia formal. De ahí su potencial estratégico-militar para encguecer, fascinar o aterrorizar. Kittler constata esta idea siguiendo a Thomas Pynchon y Virilio, a partir de la imagen de la bomba atómica en Hiroshima: un flash y, al mismo tiempo, una aniquilación (2010: 41). Estos postulados bien pueden relacionarse con la hipótesis de Rama sobre el efecto ideológico en *Versos sencillos*, el cual hace “del fantasma la realidad operante” (1982: 131).

Kittler sitúa la génesis del concepto moderno de “información” en Oliver Wendell Holmes, el primer teórico de la fotografía, cuyas palabras del año 1859 reproduce de la siguiente manera:

La forma se divorcia de la materia. De hecho, la materia, en tanto objeto visible, ya no tiene gran utilidad, excepto como molde de la forma. Denos un par de negativos

<sup>3</sup> Según Kittler, la máquina de escribir, una consecuencia de la Guerra Civil norteamericana, dio lugar a una lógica serial y a la velocidad de la producción. De ahí que Kittler se refiera a ella como una “ametralladora discursiva” (1999: 191).

<sup>4</sup> De cierta manera, Walter Benjamin ya había dado cuenta de estas ideas. En una de sus reflexiones aforísticas de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin sugiere que el cine instaura una nueva forma de aproximar la imagen especular. El filósofo asocia esta imagen, la imagen del Otro en el espejo, con la figura de la masa, índice de la cultura mediática inaugurada por el cine, pero también con el advenimiento de la inmaterialidad. Respecto a las diferencias entre el actor de teatro y el de cine, escribe: “Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva. Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse. Sólo que ahora esta imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable. ¿Y a dónde se la transporta? Ante la masa [...]. Es esta masa la que habrá de supervisarlos. Y ella, precisamente, no es visible [...]” (Benjamin, 1997: 73).

de alguna cosa valiosa que sea visualizada desde diversas perspectivas, y eso es lo único que necesitamos. A la cosa, destrúyala o quémela si quiere (2010: 41).<sup>5</sup>

Kittler supone que en las ideas de Holmes sobre fotografía ya estaba implícita la implementación de las fotografías de reconocimiento que durante la Segunda Guerra Mundial habrían de contribuir a la destrucción sistemática de sus blancos. Asimismo, el teórico alemán estudia los experimentos relativos al cromatismo y al ilusionismo óptico del siglo XIX en relación al desarrollo de la fotografía y el cine. La teoría del color de Goethe es una referencia de Kittler en este sentido. Según Kittler, Goethe le dio gran importancia al fenómeno de las imágenes fantasma con respecto a la percepción de luz y color, pero interpretó dicho fenómeno desde una visión romántica.<sup>6</sup> Kittler, en cambio, asocia la teoría de Goethe al interés generalizado por los efectos de la luz en la percepción, y la manera en que dichos efectos incidieron no sólo en los sentidos y la psique humana, sino también en los medios técnicos de almacenamiento (148).

En lo relativo a los cambios en la percepción de la temporalidad, Kittler relaciona el principio del revolver inventado por Samuel Colt en las primeras décadas del siglo XIX y el del kinetoscopio, cuyas primeras demostraciones públicas tuvieron lugar en la última década de ese siglo. Las reflexiones de Kittler giran en torno a dos aspectos derivados del invento de Colt: la posibilidad de lanzar una serie de disparos sin tener que recargar el arma, y la posibilidad de desmontar el revólver y volverlo a ensamblar en un tiempo mínimo. El principio serial del revólver, arguye este teórico, corresponde a la temporalidad del cine, que implica la subdivisión de los movimientos del objeto filmado (2010: 147). El principio matemático de la serialidad se remonta a finales del siglo XVIII, al cálculo diferencial de Leibniz con respecto a la trayectoria balística de un cañón. Kittler traslada dicho principio al universo de la ciencia empírica del siglo XIX que motivó descubrimientos tales como el estroboscopio.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> La traducción es mía. En la cita original en inglés que brinda Kittler se lee: "Form is hence forth divorced from matter. In fact, matter as a visible object is of no great use any longer, except as the mould on which form is shaped. Give us a few negatives of a thing worth seeing, taken from different points of view, and that is all we want of it. Pull it down or burn it up, if you please" (2010: 41).

<sup>6</sup> Después de observar el color rojo por un tiempo determinado, el ojo humano era capaz de generar la imagen fantasma del complemento de este color, el verde. Según Kittler, este efecto indujo a Goethe a pensar en el ojo como un sol, capaz de buscar la totalidad del color a partir de esta complementariedad (2010: 147-48).

<sup>7</sup> Con respecto a los cambios en la percepción del movimiento y del tiempo en el siglo XIX, Kittler destaca la importancia del kinetoscopio y de todos aquellos elementos que contribuyeron a su consolidación: dispositivo de grabación, medio de almacenamiento, aparato de proyección.

El último eslabón en la implementación del principio cinematográfico, al decir de Kittler, estuvo asociado a la posibilidad de registrar los movimientos de un objeto en una fracción de tiempo cada vez menor, mediante el uso de la fotografía. Los experimentos de Marey y las cámaras de Muybridge consolidaron estos elementos al combinar la fotografía instantánea, el principio de la linterna mágica y el efecto del estroboscopio. No sin un dejo de ironía, Kittler observa que Muybridge dejó atrás la naturaleza salvaje de California y la atemporalidad del valle de Yosemite de sus paisajes fotográficos para dedicarse a la milésima de segundo de la temporalidad telegráfica cuando se puso a fotografiar el galope de los caballos de Stanford en 1878 (2010: 156).

Sin duda, los efectos cinematográficos no pueden desligarse del fenómeno de la velocidad, el principio fundamental de la era tecnológica, según el filósofo francés Paul Virilio.<sup>8</sup> Este último resalta la importancia del ilusionismo de Méliès y Cohl para entender la importancia del cine respecto a los efectos de la velocidad en la psique humana. Méliès y Cohl llevaron el movimiento secuencial del cine a su límite (2007: 131). A diferencia de Marey, cuyo objetivo era poner la imagen del hombre en movimiento, Méliès y Cohl pretendieron someter la serie de secuencias del comportamiento del hombre a una velocidad absoluta que tuviera como propósito el “movimiento del movimiento”. Según Virilio, ése fue el verdadero asunto de los filmes de Méliès (131). Los Lumière pretendían que los espectadores creyeran en la veracidad de las imágenes; no así Méliès, cuyo objetivo era fascinarlos o atemorizarlos con la irrealidad imaginaria de la velocidad (131). De aquí que Virilio asocie el cine de Méliès con un cine del *más allá*: “más allá de la supuesta veracidad de la luz de la velocidad del cine, la cual aparenta restaurar la unidad sensible de la vida no siendo otra cosa que una visión” (131).

A pesar de que Martí no tuvo tiempo de compenetrarse con el cine como medio de entretenimiento debido a su prematura muerte, este invento ya estaba predeterminado por una serie de descubrimientos previos. Al decir de Kittler, los medios técnicos son el resultado de una cadena de ensamblajes a lo largo de la historia, y no deben situarse en un momento específico ni circunscribirse a la genialidad de un solo inventor (2010: 153).<sup>9</sup> Asimismo, Kittler supone que

<sup>8</sup> Kittler argumenta que la rapidez exponencial en la transmisión de información a través de medios ópticos, estuvo determinada por el interés científico en la velocidad de la luz, una constante que habría de ser considerada insuperable (2010: 42).

<sup>9</sup> Kittler descarta la preeminencia del sujeto en la constitución del conocimiento a lo largo de la historia, un legado de la visión genealógica de Michel Foucault. Para este teórico alemán, los cambios históricos dependen no sólo de reglas y normas como analizara Foucault, sino primordialmente de las mediaciones tecnológicas.

gran parte del pensamiento occidental de la era moderna y contemporánea ha derivado de mediaciones tecnológicas previas.<sup>10</sup> Desde esta perspectiva, podría argumentarse que, en los *Versos sencillos*, Martí intuye las consecuencias de los principios de la cinematografía en la percepción humana, antes de la implementación comercial del cine. Propongo entonces retomar los *Versos sencillos* argumentando que dicha poesía puede ser leída como sintomática de la era de la temporalidad cinematográfica, de la emergencia del sujeto visionario bajo el régimen dromoscópico de la velocidad,<sup>11</sup> y del descrédito del postulado de la visibilidad. Dicho análisis es el primer paso para llevar a cabo una relectura de la literatura latinoamericana del siglo XIX, previa al vanguardismo del siglo XX, que la incorpore a una historia general del desarrollo de los medios tecnológicos.

## II. MARTÍ Y “EL IMPURO AMOR DE LAS CIUDADES”<sup>12</sup>

Ángel Rama sitúa la escritura de *Versos sencillos* en las montañas de Catskill, Nueva York (1890), en un momento coyuntural para Martí: su decisión de abandonar la seguridad de la vida personal y pública,<sup>13</sup> y de dirigir sus energías intelectuales y políticas a la causa de la independencia cubana (1982: 129-130).<sup>14</sup> No obstante, si bien estos poemas fueron escritos en la soledad terapéutica de la naturaleza para afrontar una crisis personal y política, su escritura no dejó de estar marcada por los efectos de la tecnología y la modernización. Además de las incertidumbres existenciales de un “poeta en actos” en el crepúsculo del romanticismo, y de las vicisitudes políticas frente al gigante de las siete leguas en los albores de la independencia cubana,<sup>15</sup> Martí vivió en carne propia los efectos de la modernización durante su larga estancia en la ciudad de Nueva York (1880-1895). No son pocos los estudios que han abordado dichos efectos (la industrialización, la masificación, la urbanización), particularmente en ese

<sup>10</sup> Supone, por ejemplo, que el estructuralismo ya estaba determinado por la aparición de canales de información mediática a finales del siglo XIX (2007: 15).

<sup>11</sup> Paul Virilio se refirió a dicha época con el neologismo de “dromocracia”, precisamente porque la velocidad se convirtió en la medida y fundamento de la vida social y política de la democracia industrial (2006: 14).

<sup>12</sup> Referencia al poema “En el campo” de Julián del Casal (2007: 230).

<sup>13</sup> Rama remite a la separación matrimonial, a la renuncia de cargos diplomáticos y de su correspondencia con *La Nación* de Buenos Aires (129-130).

<sup>14</sup> Estos son los años de “Nuestra América” y de los discursos americanistas después de la Conferencia Internacional de Washington, así como de la formación del Partido Revolucionario Cubano.

<sup>15</sup> Imagen que Martí utilizaría en *Nuestra América* (OC, 6: 15) para referirse a la comprensión del tiempo y el espacio asociada a la vocación imperialista de Estados Unidos.

género híbrido llamado crónica, y que Martí y los escritores de su generación cultivaron. En sus escritos del periodo, Martí da cuenta del sensorio de la modernidad, a través de la experiencia psicoanalítica del shock, especie de descarga eléctrica que Walter Benjamin identificó, en la poesía de Charles Baudelaire, con un “desarreglo” de los sentidos<sup>16</sup> y un modo de percepción “distraído”.<sup>17</sup> En muchas crónicas, el escritor cubano traza la figura del hombre-masa, el incógnito que anuncia, en la factura misma del lenguaje literario, la tendencia esencial del capitalismo y la era tecnológica: el movimiento desterritorializador del nexo social, y que Deleuze y Guattari habrían de relacionar con los flujos del deseo en el *Anti-Edipo*. Por el reverso de la ideología política, de su admiración por esa “época de elaboración y transformación espléndidas” que llamó democracia, Martí dio cuenta de una nueva epistemología, la del “desmembramiento de la mente humana,” y que expresó con un lenguaje atento a los impulsos nerviosos y a los procesos sensoriales en el procesamiento de la experiencia moderna: “¡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...” (Martí, *OC*, 7: 225).

Respecto al tema específico de la tecnología, algunos críticos han asociado el pensamiento liberal de Martí con una visión productivista de la misma.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Aludo a la famosa frase de Rimbaud: “Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens” (*Lettres Du Voyant*, 137).

<sup>17</sup> Benjamin sitúa a Baudelaire en el contexto del capitalismo avanzado, caracterizándolo como un poeta lírico *sui generis*, sintomático de la economía libidinal del Segundo Imperio y diametralmente opuesto a Victor Hugo. En su lectura del soneto “À une passante” de Baudelaire, Benjamin sugiere que el poeta-narrador ha devenido un sujeto esquizo, puesto que recibe y reproduce la experiencia del shock, base del sensorio de la modernidad. Al comentar versos tales como “Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, Dans son œil, ciel livide où germe l’ouragan, La douceur qui fascine et le plaisir qui tue”, Benjamin repara en la sinestesia como mecanismo literario, propio de ese sensorio moderno (1997: 44-46).

<sup>18</sup> Fábio Muruci dos Santos (2016) estudia la visión de la tecnología de Martí en sus colaboraciones (1883-1884) de *La América. Revista de Agricultura, Industria y Comercio*, fundada en 1882, en Nueva York. En esta revista, señala dos Santos, Martí concibió la tecnología en relación a sus ideales democráticos, como una herramienta de progreso para el bienestar social, pero también la criticó en tanto instrumento de explotación en manos de sistemas opresores y autocráticos. De esta lectura, se deduce que Muruci dos Santos atribuye un pensamiento liberal-humanista a Martí y una visión instrumentalista de la tecnología, es decir, una visión en la que se condiciona la relación del hombre con la tecnología de manera causal. Por otra parte, Muruci dos Santos detecta, en el estilo de Martí, una visión fáustica y prometeica de la tecnología, también característica de una época en la que la fe en el progreso no dejó de mistificar el potencial tecnológico pese a la racionalidad positivista. Este crítico distingue a Martí de esa norma epocal, atribuyéndole una mirada distante y crítica, tanto del positivismo como de la mistificación tecnológica. Muruci remite a estudios anteriores, como el de Julio Ramos (*Desencuentros de*

Sin embargo, más allá de su fe en el progreso tecnológico, el escritor cubano también dio cuenta del impacto neurofisiológico y sensorial de la era de la velocidad, particularmente en relación al transporte ferroviario. Este es el caso de una crónica del periodo neoyorkino, en la que se lee:

Debe ir siempre un maquinista de ferrocarril como arrebatado, como montado sobre llamas, como fascinado. ¿No se les ve en los ojos, por menguada persona que a veces sea, cierta serenidad grandiosa, luz extraña y heroica osadía? – Pues se las da el contacto constante con el espacio grandioso [...]. De este contacto de lo grande, sin el cual vive el hombre como larva pesada, y con el cual siente que, cansadas del sueño, se le abren en la espalda las alas; de este constante comercio con la luz, con el fuego, con el viento cargado de chispas, con la noche sombría o serena, que deslumbra y fatiga los ojos, suelen venir a los maquinistas caprichosas enfermedades ópticas, o vicios visuales, que a menudo les impiden distinguir bien a la distancia en que ya es necesario, los colores de las luces diversas de los aparatos de señales. Frecuentísima e inevitablemente confunden la luz blanca con la roja (OC, 8: 408-409).

Martí sitúa a los maquinistas en relación concreta con el entorno natural, ese espacio relativo al “contacto de lo grande, sin el cual vive el hombre como larva pesada” (409). Destaca además la mirada de estos operadores, en tanto espejo de su particular heroicidad: su compenetración con el entorno natural (la luz, el viento, el fuego, la noche), desde una perspectiva poética, afín al trascendentalismo naturalista de escritores como Ralph Waldo Emerson. Sin embargo, Martí no propone una visión contemplativa. Los maquinistas van propulsados por el movimiento de la locomotora, rompiendo la fricción del viento para salvar la distancia que los separa de un tiempo futuro. En este sentido, recuerdan la figura del ángel de la historia benjaminiano. Desde esta perspectiva en movimiento, el cronista también alude a la insuficiencia de los sentidos ante la implementación de un sistema de óptica telegráfica,<sup>19</sup> un sistema de interruptores, destinado a regular el paso o el alto de los trenes. Dicho sistema pone al descubierto la discromatopsia de los maquinistas.

En otra crónica del periodo neoyorkino, Martí aborda el advenimiento de la velocidad absoluta y el tiempo instantáneo. La crónica relata el espectáculo causado por la explosión del islote de Flood Rock, en Nueva York, que fue di-

---

*la modernidad*), quien detecta en el estilo hiperbólico y desmesurado de Martí una tendencia crítica a la objetividad del racionalismo positivista.

<sup>19</sup> Virilio asocia el perfeccionamiento de este sistema, atribuido a Albert Moutier, con la era de la temporalidad (2007: 70).

namitado para abrir un cauce del río en 1885.<sup>20</sup> El narrador comunica una peculiar experiencia de la temporalidad a partir de la convergencia de dos dimensiones: el dilatado transcurso de la historia occidental y sus esfuerzos colonizadores, y la décima de segundo en que brilla la explosión: “Mientras se abría a los indios, en una ciudad apacible, el camino de la civilización, saltaba hecho pedazos por los aires, al empuje de doscientas ochenta mil libras de materias explosivas, el islote Flood Rock, para abrir a las embarcaciones el camino libre por la boca del río Este” (331). De esta crónica, también se deducen las intuiciones de Martí sobre la erosión del postulado de visibilidad que preconizara Holmes: la idea de destruir el objeto de una fotografía para quedarse sólo con su imagen. La crónica construye el espacio mismo de la espectacularidad en la que se escenifica una red de miradas en torno a la captura fotográfica de la explosión:

Las once y cuarto son: cien mil curiosos llenan las orillas, los bordes de los techos y las torres. Como grandes arañas encaramadas sobre sus tentáculos zancudos, bordan el río del lado de Nueva York, respetadas por la multitud, las cámaras fotográficas: diario hay que tiene siete, para obtener, y enseñar a sus lectores mañana, vistas instantáneas de la explosión enorme. No se oye nada: acaso pudiera decirse que se oía el silencio (*OC*, 10: 333).

No sólo en la crónica, también en la poesía, Martí exploró las implicaciones de la velocidad y la mediación tecnológica de la realidad. Con estas reflexiones preliminares, propongo que los *Versos sencillos* pueden ser leídos como sintomáticos de la era de la temporalidad cinematográfica, del régimen dromoscópico de la velocidad que redefine la función del poeta visionario, y de la desaparición del postulado de visibilidad.

### III. LA ESTRUCTURA DE *VERSOS SENCILLOS*, MONTAJE Y REPRODUCCIÓN

*Versos sencillos* es un libro ecléctico, en cuanto a la extensión y al sentido poético de los 46 poemas que lo integran. El libro contiene poemas cortos, conformados por estrofas independientes entre sí, pero también poemas extensos, articulados a partir de secuencias narrativas que doblan la autonomía de sus respectivas estrofas (Rama, 1982: 133). Sobre estos poemas largos (los primeros del libro), el crítico cubano Cintio Vitier observa que se trata de “resúmenes aparentemente inconexos de una sabiduría donde lo personal y lo anónimo se funden” (Vitier

<sup>20</sup> “La explosión mayor del mundo”, publicada originalmente en *La Nación* de Buenos Aires, en diciembre de 1885 (*OC*, 10: 331-334).

y Marruz, 1969: 163).<sup>21</sup> Para Rama, los poemas más enigmáticos del libro se encuentran a la mitad del mismo. Se trata de doce poemas conformados por dos estrofas aparentemente inconexas y/u opuestas entre sí (1982: 133).<sup>22</sup> La estructura de estos dípticos (dos cuartetas independientes, contrapuestas a partir de una obligada contigüidad) supone una tensión entre las partes y el todo. Es decir que, en su diseño formal, estos poemas escenifican la ruptura de las partes y su posible reintegración armónica. Rama supone que la interpretación de los dípticos debe centrarse precisamente en esa inconexión, en la oquedad que impide un total acoplamiento. Al respecto, este crítico escribe: “ese blanco que separa ambas estrofas [...] aparece como la negación a vencer para poder establecer la juntura” (134).

Sin duda, otra manera de interpretar las observaciones de Rama supone considerar el tema del tiempo, específicamente la temporalidad cinematográfica que Henri Bergson asoció con el problema del historicismo al despuntar el siglo XX: el procedimiento de almacenar y reproducir imágenes del pasado en forma secuencial.<sup>23</sup> De ahí que Bergson usara la metáfora del cinematógrafo para criticar este enfoque y destacar la importancia de la intuición, en tanto método alternativo para comprender el verdadero sentido del tiempo que este filósofo concibió como duración.<sup>24</sup> Respecto a la falacia del tiempo cinematográfico, escribe:

esta sucesión es similar a las imágenes de una película: ésta puede ser proyectada diez, cien veces más rápido sin que se produzca la más mínima modificación en lo proyectado [...]. La sucesión así entendida [...] marca un déficit; revela la debilidad de nuestra percepción, que tiende a dividir la película en imágenes diferenciadas, y no a asirla en el agregado (1998: 7).<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Rama observa la importancia de la redondilla en el libro, forma estrófica apta para transmitir esfericidad, autonomía y una sabiduría popular de modo breve, a manera de “bruscas y nítidas iluminaciones autosuficientes” (1982: 133).

<sup>22</sup> Para García Marruz, estos poemas son “décimas truncas” porque parecen haber perdido el vínculo narrativo que debería unir los dos versos centrales (Vitier y Marruz, 1969: 256).

<sup>23</sup> Las observaciones de Bergson provienen del libro *La pensée et le mouvant* (consultado en la traducción inglesa como *Creative Mind*). Este libro reúne ensayos y conferencias del filósofo del periodo 1903-1923.

<sup>24</sup> Para Bergson, este método era indicio del error positivista e historicista de la metafísica occidental que se había propuesto superar el tiempo, siendo que el tiempo no era otra cosa más que el movimiento ininterrumpido del ser y el universo. Desde la perspectiva fija de la tradición metafísica, el movimiento y el tiempo habían sido concebidos de manera errónea según Bergson; el movimiento, como una serie de posiciones fijas, y el tiempo, como el curso predeterminado de esas posiciones.

<sup>25</sup> La traducción es mía. Se consultó la versión en inglés, en la que se lee: “this succession is similar to that of the images on a cinematographic film: the film could be run off ten, a hun-

Como se señaló anteriormente, la poética de Martí es anterior al desarrollo comercial del cine, pero ya está anunciada en el advenimiento de otros descubrimientos del siglo XIX, cuyo principio serial antecede a la subdivisión de los movimientos del objeto filmado en el medio cinematográfico (Kittler, 2010:147). Por otro lado, si utilizamos la imagen del cinematógrafo como procedimiento constructivo en *Versos sencillos*, no es posible afirmar que el poeta se proponga engañar a los sentidos con el estándar de una velocidad adecuada para simular un movimiento continuo e ininterrumpido entre los cortes de la edición cinematográfica que supondría esa oquedad de la que habla Rama entre las estrofas y que refutó Bergson al hablar de la duración. La estructura de este libro podría interpretarse pensando, sin embargo, en el efecto del montaje, tal y como lo habría de caracterizar la vanguardia soviética: un procedimiento basado en la yuxtaposición de segmentos fílmicos que rompe con el principio narrativo. Para Sergei Eisenstein, el montaje debía operar a la manera de un interruptor: más que el principio de la conectividad constructiva, el montaje debía producir la colisión de dos elementos distintos, a partir de los cuales debía emerger un nuevo concepto (1999: 58). Sin duda, la estructura de los dípticos martianos ya se emparenta con este principio fundamental del montaje que habría de redefinir las nociones espacio-temporales de la poesía vanguardista a principios del siglo XX al introducir además la noción de simultaneidad. Un ejemplo de este principio de montaje en *Versos sencillos* es el siguiente:

## XVI

En el alféizar calado  
De la ventana moruna,  
Pálido como la luna,  
Medita un enamorado.

Pálida, en su canapé  
De seda tórtola y roja,  
Eva, callada, deshoja  
Una violeta en el té.<sup>26</sup>

---

dred, even a thousand times faster without the slightest modification in what was being shown [...]. Succession thus understood [...] marks a deficit; it reveals a weakness in our perception, which is forced by this weakness to divide up the film image by image instead of grasping it in the aggregate” (1998: 7).

<sup>26</sup> OC, 16: 89.

Se propone un sentido erótico en este poema a partir de la relación de las dos estrofas que contrastan y se complementan en términos de género, significación simbólica y perspectiva espacio-temporal. Pensadas en relación al procedimiento cinematográfico, las estrofas pueden concebirse como dos segmentos filmicos. A diferencia de la edición narrativa basada en la secuencialidad de un movimiento aparentemente continuo, el corte en este poema queda al descubierto; es el blanco entre las dos estrofas (la elipsis de la conexión faltante a la que se refiere Rama), y este corte conlleva el principio del montaje que pone los dos segmentos en forzada contigüidad. A partir de este principio, el lector-espectador se enfrenta con un argumento conceptual y con la sensación de la simultaneidad.

#### IV. “MIENTRAS NO PUDE ENCERRAR ÍNTEGRAS MIS VISIONES”

Según Kittler, E. T. A. Hoffmann resumió la pasión del romanticismo al destacar que el máximo deseo de un poeta radicaba en su capacidad de transmitir las alucinaciones de la mente con todo su colorido y con los necesarios contrastes de luz y sombra, para así impactar al lector con una descarga eléctrica (1999: 10). La estética romántica se propuso fijar el flujo de las efímeras visiones e impresiones, traduciéndolas en imágenes poéticas. Por ello, la temporalidad se convirtió en la frontera de esta estética.<sup>27</sup> En las palabras iniciales de *Flores del destierro*, Martí escribió: “Estas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son [...] notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se escapasen, entre la muchedumbre [...], entre el rodar [...] de los ferrocarriles, o en los quehaceres [...] de un escritorio de comercio, refugio cariñoso del proscripto” (*OC*, 16: 237).

Según Kittler, con el advenimiento de medios de almacenamiento y reproducción como la fonografía y la cinematografía, la función mnemónica y visionaria del romanticismo decayó: “Cuando los fantasmas y los muertos (en otro tiempo, sueños y visiones de poeta) empezaron a reproducirse mecánicamente, los escritores y los lectores dejaron de creer en los poderes de la alucinación” (10; la traducción es mía). La deuda de Martí con el romanticismo se pone de manifiesto en “Mis versos,” prólogo de *Versos sencillos*, donde el poeta resalta su vocación visionaria. No obstante, en estas palabras iniciales, también se expone la coyuntura en la que se escribe, y que supone una acen-

<sup>27</sup> Kittler asocia el concepto de estilo en el arte con la función de un conmutador que controla el flujo de información de manera serial. El argumento teórico de Kittler supone que toda información inmaterial (acústica o visual) debe pasar por el “cuello” de un cilindro significativo (1999: 3-4).

drada competencia entre diversos medios de reproducción para aprehender la realidad bajo el síndrome de la velocidad:

Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: ¡oh, cuánto áureo amigo que ya nunca ha vuelto! [...]. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebató 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 (*OC*, 16: 131-132).

Martí exploró las implicaciones de la velocidad y la medialidad en otros poemarios, particularmente en los *Versos libres*. En “Amor de Ciudad grande”, la voz poética aborda los efectos de la velocidad de la luz a través de una serie de imágenes-fantasma: agujeros en la percepción de aquello que la vista no puede racionalizar:

De gorja son y rapidez los tiempos.  
Corre cual luz la voz; en alta aguja,  
Cual nave despeñada en sirte horrenda,  
Húndese el rayo, y en ligera barca  
El hombre, como alado, el aire hiende.<sup>28</sup>

Con el fin de dar forma y sentido a la evanescencia de la impresión ante los efectos de la velocidad tecnológica, el poeta se vale de la analogía poética y recurre a la referencia mitológica (Ícaro entrecortando el espacio) en este poema. Por otra parte, además de dar cuenta de los efectos de la velocidad en la percepción visual, estos versos son significativos porque presentan una imagen relativa a la interrelación entre medios de reproductibilidad óptica y sonora (“corre cual luz la voz”), transfiriendo el significado de la impresión a la interrelación misma.<sup>29</sup>

En los poemas de *Versos sencillos* aparecen referencias similares, tanto aquellas relativas a la velocidad como al proceso de reproducción; tal es el caso de la siguiente estrofa en que la huella de la visión nos remite al proceso de retransmisión de un aparato óptico como el cinematógrafo:

<sup>28</sup> *OC*, 16: 170.

<sup>29</sup> Según Kittler, descubrimientos como el tacómetro y la luz eléctrica fueron el antecedente inmediato del kinetoscopio. El primero se basó en la grabación mecánica del sonido y fue resultado de los esfuerzos de Edison de acelerar la transmisión telegráfica; el segundo fue la base de la electrónica, a partir del tubo de vacío (2010: 161).

Rápida, como un reflejo,  
 Dos veces vi el alma, dos:  
 Cuando murió el pobre viejo,  
 Cuando ella me dijo adiós.<sup>30</sup>

## V. EL DESVANECIMIENTO DE LO REAL

### XII

En el bote iba remando  
 Por el lago seductor  
 Con el sol que era oro puro  
 Y en el alma más de un sol.

Y a mis pies vi de repente,  
 Ofendido del hedor,  
 Un pez muerto, un pez hediondo  
 En el bote remador.<sup>31</sup>

Rama interpreta este díptico en relación a la oposición Naturaleza-Cultura, y a la paulatina transformación del “yo,” de agente de la acción (“en el bote iba remando”) a elemento pasivo (el “bote remador”) en la última estrofa. Para Rama, este procedimiento poético de la objetivación del yo, característico de la poesía moderna (piénsense en el “je est un autre” de Rimbaud), tiene una función ideológico-filosófica. Dicha función supone la experiencia de Martí con la sociedad industrial norteamericana, en la que se manifestó la condición de un proletariado moderno. Según Rama, en la Nueva York “de las masas de pobres inmigrantes”, donde este escritor fue igualmente un “sacrificado trabajador” (143), el poeta cubano experimentó las contradicciones del capitalismo que requerían de un replanteamiento de los juicios valorativos impuestos por la cultura burguesa, particularmente los estéticos, relativos a lo bello y lo feo, y que lo llevaron a admirar la obra de pintores como Jean-François Millet, y a escribir poemas como “Contra el verso retórico y ornado” de *Flores del destierro* y “Estrofa nueva” de *Versos libres* (144-145).<sup>32</sup> No obstante, dada su deuda con el naturalismo trascendentalista, y con la intención de evitar el relativismo que la condición histórica de lo social requería para reinterpretar

<sup>30</sup> OC, 16: 64.

<sup>31</sup> OC, 16: 85.

<sup>32</sup> Sobre “Contra el verso retórico y ornado”, Rama escribe: “‘dorado pájaro’ en lo alto, ‘huella fétida y viscosa de un gusano’ en lo bajo” (144). Respecto a “Estrofa nueva”, Rama nota la serie valorativa de los “feísmos”: “la arruga, el callo, la joroba...” (145).

dichas valoraciones, Martí proyectó la disolución de las mismas en el universo simbólico de la Naturaleza, un espacio donde la medida de lo universal podría, mediante el procedimiento analógico, superar las contradicciones de la sociedad industrial. A partir de la conversión de la conciencia de un yo que asume la doble experiencia de lo bello y lo feo, en ese otro, el bote, entendido como el “différentiant” deleuziano (principio de emisiones de singularidades), el poema atraviesa la contradicción expuesta, y la asume a través de las correspondencias permisibles en la Naturaleza, espacio de lo universal. En palabras de Rama: “Al final del poema, no sólo el bote es el agente que lo dirige, sino que lo suma indistintamente, dentro de la construcción teórica del mundo coherente de la experiencia, a un término universal que lo mide” (145). Rama concluye su análisis aludiendo a las observaciones de Marx sobre esta idea de Naturaleza, inferida de los pensadores dieciochescos como Rousseau, como el terreno de los reflejos ideológicos de la sociedad industrial: “‘apariciencia puramente estética’ que enmascaraba la ‘sociedad civil’ ya en curso” (146).

Ahora bien, a partir de Rama, pero desde la perspectiva de las mediaciones tecnológicas aquí planteadas, propongo pensar estos reflejos ideológicos que irradia la Naturaleza en relación a los medios ópticos que determinaron la comprensión del mundo social a finales del siglo XIX. En la primera estrofa del poema, la conciencia del yo respecto de lo bello se manifiesta a partir de una serie de adjetivos que remiten a los efectos de la luz sobre la retina, y que los pintores impresionistas estudiaron a partir de la novedad fotográfica. Nótese que el lago es “seductor” y que el sol se compara al oro, y su percepción, a la multiplicación del efecto de irradiación luminosa: “en el alma más de un sol”. Es como si la vista se dilatara ante la visión de un espejismo, como el que supone la ensoñación de una imagen proyectada por el cinematógrafo. Tal espejismo es abruptamente interrumpido por un conocimiento inesperado (“*vi de repente*”). Si bien este conocimiento se registra igualmente a través de la vista, es sólo detectado a partir de otro sentido, el del olfato, que aparece en el segundo verso de la segunda estrofa: “ofendido del hedor”. La materia orgánica en descomposición que se hace presente no es gratuita: se trata de un “pez,” ser asociado con el principio fundamental de la vida, pero ya carente de la savia vital, puesto que se percibe, a través de su fétido olor, en estado de descomposición. Desde esta perspectiva, el reconocimiento del yo supone un autorreconocimiento: la revelación de un entorno engañoso, como si el propósito fundamental del “lago seductor” fuera, como el de los medios al decir de Kittler, el de embaucar al sentido de la vista (2010: 35). El descrédito del postulado de la visibilidad (la suposición de que todo lo que existe es visible) se patentiza, a partir de esa conjunción entre percepción y destrucción. Leído desde esta perspectiva, el poema remite a las reflexiones de Kittler, pero también a las

de Paul Virilio sobre la logística de la percepción de la era moderna, era de los estándares y de una estética de la desaparición, en la que la tecnología estimula los órganos sensoriales, particularmente la vista, a partir de procesos químicos y neurológicos que afectan las reacciones humanas ante la realidad material (1989: 6). La muerte encarnada en el pez irrumpe abruptamente en el cuadro luminoso para dar cuenta del valor de la vida, sólo en su hedionda destrucción.

La lectura que Rama hace del bote como el vehículo que dirige el movimiento del yo y que además lo integra a la construcción objetiva de un mundo coherente (la Naturaleza) al final del poema, puede replantearse en términos de las implicaciones más radicales de la hiperrealidad mediática. En su introducción a los escritos de Jean Baudrillard, Mark Poster resalta la cancelación de la era representacional del sujeto. En la era mediática, la percepción del sujeto es engañosa, puesto que no provee un punto de vista fiable; por ello Baudrillard supone que la perspectiva se traslada al objeto. En el caso del poema de Martí el objeto-bote funciona como vehículo, como transporte y como medio de comunicación. Desde esta perspectiva, la objetivación del yo (su traslación a bote) requiere de una imagen que exteriorice el proceso que el propio poema ha puesto en escena a lo largo de sus dos estrofas con la disolución autorial del “yo”, inscribiéndolo en el cuadro luminoso del lago seductor.

Suponer que el pensamiento de Martí es afín al orbe postmoderno que define el pensamiento de los teóricos aquí citados es, sin duda, una perspectiva arriesgada, sobre todo si se considera la brecha temporal que, en términos históricos, separa al cubano de la época de la bomba atómica y la realidad virtual. Sin embargo, es claro que Martí ya estaba consciente del poder político de las imágenes, en particular de su capacidad para fascinar, para enceguecer y para encubrir las relaciones de dominación. En la era de los estándares que Kittler asocia con el advenimiento de la reproductibilidad fotográfica y cinematográfica, este poder político de las imágenes habría de alcanzar niveles alarmantes, como habría de vaticinar Walter Benjamin en su clásico ensayo sobre la reproductibilidad mecánica en los tiempos del fascismo. Para proponer a Martí como un aventurado precursor de Benjamin, Virilio, Kittler y Baudrillard, permítaseme concluir este artículo citando un último poema de los *Versos sencillos*. En dicho poema, no sólo se manifiesta la calidad seductora de la imagen para encubrir la relación arbitraria entre la ley y el poder político, sino también su capacidad mistificadora (religiosa) en el contexto de esa “época de elaboración y transformación espléndidas” que también anunciaba el comienzo de la realidad dromoscópica e inmaterial de los medios:

## XXIX

La imagen del rey, por ley  
 Lleva el papel del Estado:  
 El niño fue fusilado  
 Por los fusiles del rey.

Festejar el santo es ley  
 Del rey: y en la fiesta santa  
 ¡La hermana del niño canta  
 Ante la imagen del rey!<sup>33</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter ([1969] 1997), *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Harry Zohn (trad.). New York: Verso.
- (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert (trad.). México: Itaca.
- BERGSON, Henri ([1907] 1998), *Creative Mind. An Introduction to Metaphysics*. Mabelle L. Andison (trad.). New York: Dover.
- CASAL, Julián del (2007), *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix ([1972] 1985), *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Francisco Monge (trad.). Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- EISENSTEIN, Sergei ([1949] 1999), *La forma del cine*. María Luisa Puga (trad.). México: Siglo XXI Editores.
- KITTLER, Friedrich ([1986] 1999), *Gramophone, Film, Typewriter*. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz (trad.). Stanford: Stanford University Press.
- ([1999] 2010), *Optical Media*. Anthony Enns (trad.). Malden, M.A.: Polity.
- MARTÍ, José (1992), *Obras Completas*. Vol. 6. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1991), *Obras Completas*. Vol. 7. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1991), *Obras completas*. Vol. 8. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

<sup>33</sup> OC, 16: 105.

- (1975), *Obras completas*. Vol. 10. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1991), *Obras completas*. Vol. 16. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MURUCI DOS SANTOS, Fábio (2016), “José Martí: tecnologia e modernização”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 20 (jan/jun): 78-94. Disponible en: <http://revista.anphlac.org.br>.
- POSTER, Mark (2001), “Introduction”, en BAUDRILLARD, Jean, *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 1-12.
- RAMA, Ángel (1982), “Indagación de la ideología en la poesía. (Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)”, en RAMA, Ángel; SOSNOWSKI, Saúl y MARTÍNEZ, Tomás Eloy (eds.), *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 129-167.
- RAMOS, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIMBAUD, Arthur (1975), *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*. Gérald Schaeffer (ed.). París: Librairie Droz.
- VIRILIO, Paul ([1984] 2007), *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy*. Michael Degener (trans.). New York: Continuum.
- ([1977] 2006), *Speed and Politics: an Essay on Dromology*. Mark Polizzotti (trans.). Los Angeles: Semiotext(e).
- ([1984] 1989), *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Patrick Camiller (trans.). New York: Verso.
- VITIER, Cintio y GARCÍA MARRUZ, Fina (1969), *Temas martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.

*Historia Comparada de las Américas. Siglo XIX. Tiempo de Letras*, editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM y el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, se terminó de imprimir en *offset* el 15 de junio de 2018 en Mujica Impresor, S.A. de C.V., Calle Camelia 4, Colonia El Manto, México, Ciudad de México. Su tiro consta de 750 ejemplares en papel Snow Cream de 60 gramos. Su composición y formación tipográfica fue hecha en Times New Roman 11:13, 10:12 y 9:11.

La decisión de dar a la presente obra un título que considera el siglo XIX americano como un tiempo de letras obedece al reconocimiento de la estrecha relación que las dimensiones de la historia y la literatura evidenciaron en esa época, tanto en los procesos de emancipación de un viejo orden y construcción de uno nuevo como en el ejercicio de pensarlos y nombrarlos. Para toda América se abría nada más y nada menos que la oportunidad de reescribir la historia.

En este volumen coordinado por Liliana Weinberg y Rodrigo García de la Sienna participan veintitrés investigadores de distintos ámbitos académicos, especialistas en el campo de los estudios históricos, literarios y artísticos del siglo XIX, cuyos aportes han sido agrupados en tres grandes secciones: “La historiografía literaria del siglo XIX revisitada”, “Escribir la historia” y “Nuevos caminos hacia la historia literaria del siglo XIX”.

La presente obra busca mostrar una amplia y plural gama de acercamientos críticos y tomas de posición respecto del modo más pertinente para emprender el estudio de la historia y la historiografía literaria del siglo XIX, así como de los procesos en que confluyen la palabra y el tiempo.



**CIALC**  
Centro de Investigaciones sobre  
América Latina y el Caribe

