



“Es mi hostia el alma humana”. Vínculos entre el espiritismo kardeciano y la obra poética de José Martí

“*Es mi hostia el alma humana*”. Links between Kardecian Spiritism and the Poetic Work of José Martí

Ronald SANOJA CACERES

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen: En este trabajo se analizan algunas de las formas en que los discursos y prácticas asociadas al espiritismo kardeciano —mediumnidad, reencarnación, transmigración de las almas, escritura automática...— se vinculan con la obra literaria de José Martí (1853-1895), específicamente con su poesía. Para comprobarlo, además de los propios análisis textuales y su comparación con las doctrinas expuestas por Allan Kardec en obras como *El libro de los espíritus* (1857), se revisarán algunos pasajes del tiempo en que Martí vivió en México, lugar donde participó en debates sobre materialismo y espiritualismo, así como algunas de sus reflexiones posteriores sobre las fantasmagorías presentes en invenciones tecnológicas del siglo XIX, como el fonógrafo. Finalmente, se intentará demostrar que a través del empleo de elementos y enunciados espirituales, además de (auto)legitimarse como autoridad social en su rol de poeta moderno, Martí da forma textual a sus propias visiones sobre lo subjetivo y lo invisible.

Palabras clave: José Martí; poesía; espiritismo; espiritualismo; modernismo latinoamericano; esoterismo.

Abstract: This paper will discuss the ways in which the discourses and practices associated with Kardecian spiritism —mediumness, reincarnation, transmigration of souls, automatic writing...— influence the literary work of José Martí (1853-1895), specifically his poetry. To verify this, in addition to the textual analyzes themselves and their comparison with the doctrines of *The Book of Spirits* (Kardec, 1857), some passages from the time in which Martí lived in Mexico, where he participated in debates about materialism and spiritualism, as well as some of his later reflections on the phantasmagorias present in technological inventions of the 19th century, such as the phonograph, will be reviewed. Finally, it will be tried to demonstrate that through the use of spiritual elements and statements, in addition to (self) legitimizing himself as a social authority in his role as a modern poet, Martí gives textual form to his own visions of the subjective and the invisible.

Keywords: José Martí; Poetry; Spiritism; Spiritualism; Latin American Modernism; Esotericism.



Desde que en el año 2007 logró comprobarse el vínculo de José Martí con la logia española Caballeros Cruzados, lo que dio fin a casi un siglo de discusiones entre biógrafos e historiadores sobre si el escritor era masón o no¹, varios trabajos han rastreado el modo en que su obra se entrecruza ideológicamente con las enseñanzas y símbolos de ocultistas y rosacruces². Estas aproximaciones, sin embargo, no han dimensionado el trasfondo esotérico que tiene la mirada del poeta sobre la existencia humana, y han obviado el hecho de que los discursos de otras religiosidades heterodoxas del siglo XIX, como el espiritismo o la teosofía, están también imbricados en su escritura. Aún así, hay indicios en los textos del cubano de que la espiritualidad con la que se opone al materialismo utilitario, tan promovido por los credos positivistas decimonónicos, se inspira muchas veces en los preceptos esotéricos populares de su tiempo. Esto es especialmente notorio en su poesía, donde junto a la herencia de Emerson y Whitman, pueden encontrarse perspectivas coincidentes con las enseñanzas de Allan Kardec —*El libro de los espíritus*— y con prácticas vinculadas con el espiritismo, como la mediumnidad o la escritura automática. Como se intentará comprobar en los siguientes apartados, las visiones espiritistas se hallan diseminadas en la obra lírica del cubano, y es a través de la asimilación y transposición de sus elementos e imaginarios como Martí representa muchas veces las —supuestas— manifestaciones físicas de lo psíquico, lo invisible y lo subjetivo.

Deslinde histórico y terminológico

A mediados del siglo XIX, en el marco de la pugna ideológica librada entre materialistas y espiritualistas —y quizás como reacción al positivismo de Comte y Spencer, al determinismo biológico popularizado por Darwin y Taine, al pragmatismo utilitario pregonado por los imperialismos insurgentes y a la regencia espiritual del monoteísmo cristiano—, los esoterismos heterodoxos³ tienen una proliferación generalizada en el campo cultural de Occidente. Este avivamiento lleva a que durante el periodo sean muchos los artistas e intelectuales que recurren a posturas esotéricas para subvertir el predominio discursivo de las ciencias empíricas y la economía de mercado y a McIntosh (2011) a calificar a la centuria como la del Occult Revival. En el caso específico de América Latina, habría que sumar al cúmulo de circunstancias el declive de la Iglesia católica como institu-

¹ La documentación que corrobora la militancia del cubano con la masonería fue descubierta por Sánchez Gálvez, quien encuentra la firma de Martí en un Diploma de Maestro Masón y en una carta emitida por la “Logia Caballeros Cruzados N.º 62”, de Madrid, a Amelio de Luis Vela de los Reyes. Ambos papeles son de 1871: en el diploma se aprecia que Martí era secretario de la logia y Maestro grado 3.º; en la carta, que su seudónimo simbólico era Anahuac (2007: 28-32).

² Entre los más recientes, los trabajos de Cortez Torres son tal vez los que se han dedicado con más detenimiento al asunto.

³ Según trabajos clásicos como el de Faivre (2000), el esoterismo se establece como una categoría general en la que pueden asociarse todos los discursos y prácticas interesados en la indagación subjetiva de las relaciones espirituales que rigen el universo y la vida, lo mismo que en la compenetración del individuo con los poderes que emanan de tales conexiones.

ción líder del monopolio religioso, lo que es sobre todo notable en el último tercio del siglo. En un contexto condicionado por las dinámicas capitalistas modernas, el aumento del número de publicaciones periódicas, la paulatina alfabetización de las clases proletarias y el aumento de los flujos migratorios, la región presenta un tiempo favorable para el intercambio de conocimientos y en ella se propicia una especie de Occult Revival local, heterogéneo y fragmentario, signado por la circulación de prácticas y lecturas relacionadas con el hermetismo cabalístico (Lévi, Swedenborg, D'Olivet...), el espiritismo (Kardec, Flammarion, Denis...) y la teosofía orientalista (Madame Blavatsky).

En lo que respecta a José Martí (1853-1895), se sabe por su crónica “La oradora humanitaria, Annie Besant” (1891) que el cubano fue lector de teósofos y budistas. Ya desde antes, sin embargo, gracias a su participación en México en los debates del liceo Hidalgo (1875), existe registro de que estuvo en contacto con las doctrinas del espiritismo, lo que también queda en evidencia si se comparan los giros conceptuales de su poesía entre los versos escritos antes de la tertulia y los que se escriben inmediatamente después. En otras palabras, pareciera que el espiritismo permease desde muy temprano “la estructura del sentir” con la que el cubano articula la poética de sus versos y es plausible que sea apoyándose en la mediación de sus elementos temáticos, o por la transposición medial⁴ de los mismos, que el poeta textualice las abstracciones particulares de su propio ideario espiritualista.

En este punto debe precisarse que “espiritualismo” y “espiritismo” son conceptos afines pero distintos. Por un lado, los espiritualismos comprenden todas las doctrinas metafísicas que afirman “que el mundo se halla constituido, en su fondo último, por lo espiritual” (Ferrater Mora 1979: 1020). El concepto, así, cubre todas las experiencias sensitivas y de carácter invisible que pretenden interpretar la realidad, lo mismo que las reflexiones vinculadas a la independencia del alma para existir y actuar fuera del cuerpo. El término *espiritismo*, por el contrario, de acuerdo con su principal difusor moderno, Allan Kardec (seudónimo de Hippolyte-León Denizard Rivail, 1804-1869⁵), remite específicamente a la práctica que intenta contactar, dialogar, y aprender de la inteligencia elevada de las almas de los difuntos (1873: 15). Este enlace se establece a través de personas con habilidades extrasensoriales capaces de producir reacciones y comunicaciones con el “más allá” llamadas *médiums*, las cuales registran los mensajes por escritura automática o reproducción vocal de lo que los espíritus dictan. Ciertamente, del contacto con muertos existen referencias en todas las culturas, pero el enfoque de Kardec se diferencia de otras comunicaciones de ultratumba por la rápida acogida que tiene entre los públicos decimonónicos y por el modo en que interroga sistemáticamente a muchos médiums para constituir con las respuestas conseguidas “toda una ciencia, toda una doctrina moral y filosófica bajo el nombre de

⁴ Según Rajewsky, se habla de “transposición medial” cuando se hace referencia a “la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio” (2020: 441).

⁵ Rivail fue matemático, filósofo, masón y pedagogo formado por el universalismo de Pestolazzi. Sus obras, desde mediados del XIX, son compendios canónicos de las prácticas y enfoques del espiritismo.

Espiritismo (...) fundada sobre la existencia, las manifestaciones y las enseñanzas de los Espíritus” (15-16)⁶.

Publicadas con el nombre de *El libro de los espíritus* (1857), las revelaciones acopiadas por Kardec se divulgan rápidamente por América Latina y se convierten en una doctrina medular del Occult Revival. El mejor ejemplo es el caso de Chile: para 1862, el libro estaba traducido al español e iba por su quinta edición en la ciudad de Chillán, pequeña y lejana de puertos y metrópolis. Muy pronto, en comunidades otrora sujetas a trescientos años de catolicismo, se difunde la idea de que el alma es inmortal y que cuando el cuerpo pierde sus funciones vitales, el espíritu no pierde su individualidad sino que asciende a un estado etéreo en el que espera el momento para una futura reencarnación. Se supone que con cada reencarnación las almas van mejorando de forma paulatina, lo que se traduce en una concepción de la vida como un proceso transmigratorio de existencias sucesivas e infinitas, cuyo objetivo es el perfeccionamiento progresivo del espíritu del individuo. Contrarios al dogma católico, que enseña que el ser humano muere una única vez y su destino es el Cielo o el Infierno, el espiritismo promueve un vínculo privado y no eclesiástico con los difuntos y apuesta, simultáneamente, por una democratización de la fe y por la autonomía en las *praxis* espirituales —en teoría, todos pueden hacer sesiones mediúnicas—. Para intelectuales liberales como José Martí, renuentes al catolicismo pero creyentes en las dimensiones inmateriales de la existencia, los postulados de Kardec ofrecen un cúmulo de ideas subversivas del régimen espiritual imperante y brindan nuevas perspectivas en torno a las realidades no visibles que rodean al individuo. Transpuestas en la escritura como motivos simbólicos o asimiladas por los autores como modelos interpretativos del mundo, las propuestas del espiritismo se entrecruzan con la literatura del fin de siglo y la poesía del apóstol de Cuba, referente canónico del modernismo latinoamericano, no es en este caso una excepción.

⁶ Para ser justos, Kardec no fue el primero en codificar los mensajes dados por las mesas. En 1854, los espiritualistas de la ciudad de Cádiz —el término *espiritista* aún no circulaba en el léxico hispano— dieron a conocer folletos en los que explican códigos funcionales para entenderse con los supuestos espíritus que habitan el éter. El más llamativo fue tal vez *Las mesas danzantes y modo de usarlas. Respuesta de los espíritus a preguntas que se les sometieron mediante la tiptología* y el procedimiento que en él se explica, aunque lento, resultaba eficaz. En primer lugar, se requería de una mesa trípode, previamente magnetizada, a la que a cada esquina se le adjudica un número y un grupo de ocho o nueve letras. Después, cuando el o los médium(s) entraban en éxtasis o en contacto con los entes desconocidos, se hacían preguntas concisas y se invitaba a las energías a que hicieran tambalear la mesa para registrar la respuesta. Dependiendo de la esquina del trípode que rebotase, así como del número de veces que lo hiciese, se deletreaba el mensaje expuesto. Según Jotino y Ademar, seudónimos de dos espiritistas de Cádiz, el método databa de la década de 1820, de cuando el economista y precursor del socialismo utópico moderno, Charles Fourier (1772-1837), lo empleó con la convicción de que las almas de las personas fallecidas permanecían flotando como entes etéreos alrededor de los mortales. La dura persecución que hizo la Iglesia católica española, sin embargo, amignoró la publicidad del método de Cádiz y la revitalización de los diálogos mediúnicos se da en Francia, cuando Rivail publica las respuestas recogidas. Para ampliar sobre los precursores hispanos de Kardec y sobre los posibles orígenes de las comunicaciones con mesas magnetizadas, véase el libro *Luz y verdad del espiritualismo* (1857) publicado por los mencionados Jotino y Ademar.

En torno a *Ismaelillo* y *Versos sencillos*

Se considera a *Ismaelillo* como el primer poemario en la cronología de publicaciones del autor. Dedicado a su hijo, lo primero que resalta del libro es el punto de vista simbólico con el que la voz lírica se refiere a las relaciones filiales y a las connotaciones espirituales del espacio físico. Desde la dedicatoria que acompaña al texto, el poeta deja entrever que la metáfora del ‘pequeño Ismael’ posee dimensiones universales en tanto se concatena con “[la] fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud” (Martí 1992a: 17). Pero la alusión al perfeccionamiento existencial y a la virtud, aun cuando su inspiración sea el trascendentalismo emersoniano⁷, es análogo a Kardec y a la idea de que la reencarnación, ‘la vida futura’ a la que alude el cubano, es “el mejoramiento progresivo de la humanidad” (1862: 54). El ejemplo sirve como punto de partida de un rasgo constante en la poesía de Martí: la enunciación en términos espiritualistas y esotéricos de las experiencias transformadoras del individuo que su obra quiere sugerir o representar. En este sentido, véase el poema “Musa traviesa” y nótese cómo la conmoción evocada por el verso se representa también en términos similares a los del espiritismo: el alma humana, en los sueños, ejecuta viajes astrales por cielos y mares (1992a: 26) y en ellos descubre que comparte el vuelo con “águilas diminutas / [que pueblan] el aire: / ¡Son las ideas, que ascienden, / rotas sus cárceles” (29). Textualmente, la pieza insinúa la creencia en seres invisibles que provienen del ser humano —de ahí el uso del verbo *poblar*— y pincela el carácter migratorio y ‘en subida’ que tienen estas criaturas. Considerando que la materialización de los espíritus, su permanencia en el cosmos o en el éter y su ascenso en planos trascendentes, son tópicos recurrentes de *El libro de los espíritus*, es factible que el poema esté concebido desde el logos de las creencias kardecianas. De forma sutil, Martí ‘visualiza’ lo invisible y convierte los elementos culturales del espiritismo en tropos poéticos a través de los cuales materializa o poetiza la vivencia espiritual que quiere evocar. Este gesto se repite cerca del final del poema, cuando el sujeto poético declara: “¡Hete aquí, hueso pálido, / vivo y durable! / ¡Hijo soy de mi hijo! / ¡Él me rehace! (31). La fe en el futuro y en la utopía, representada en la imagen del hijo, alude a la fe en la reencarnación y en la idea de que existe el retorno a la vida mortal para proseguir el perfeccionamiento de las existencias anteriores.

De un modo más directo, *Versos sencillos* evoca experiencias sobrenaturales en la aparente cotidianidad del canto. Cortez Torres (2015: 213) interpreta en el verso “yo quiero salir del mundo / por la puerta natural” (Martí, 1992a, XXIII: 98)

⁷ El trascendentalismo no tiene una definición precisa y abarca un heterogéneo grupo de autores norteamericanos, como Whitman, Melville o Thoreau, cuyo sistema de pensamiento es análogo en muchos aspectos al de los románticos alemanes. En palabras de Ralph Waldo Emerson, “lo que se llama popularmente Trascendentalismo entre nosotros es Idealismo (...). Como pensadores, los seres humanos se han dividido siempre en dos sectas: Materialistas e Idealistas. (...). El materialista insiste en los hechos, en la historia, en la fuerza de las circunstancias y en los deseos animales del hombre; el idealista, en el poder del Pensamiento y de la Voluntad, en la inspiración, en el milagro, en la cultura individual. Ambas formas de pensar son naturales, pero el idealista mantiene que su modo de pensamiento lo es de una manera más alta” (citado por Pampín, 2015: 114-115).

un indicio vedado de cómo hay otros planos existenciales más allá de la muerte y de cómo el alma prosigue un trayecto después del fenecimiento del cuerpo. Esta idea se complementa en el canto VIII, donde la voz lírica declama “yo tengo un amigo muerto / que suele venirme a ver: / mi amigo se sienta, y canta / canta en voz que ha de doler” (1992a: 76), y a continuación transcribe las lecciones alegóricas del fallecido. En ambos poemas, la representación de los difuntos se articula a la manera del espiritismo, pues las almas representadas conservan la conciencia de su personalidad y pueden entablar diálogo con los vivos. Martí es escéptico ante el carácter espectacular de las invocaciones mediúmnicas y considera que muchas doctrinas esotéricas flaquean, precisamente, en sus manifestaciones materiales o “en poner cosa tan noble como el espíritu ambiente al ejercicio de duplicar las tazas de una mesa, o hacer sonar ‘las campanillas teatrales’” (1891: 326). Su mirada del mundo es afín a los planteamientos de Kardec, sin embargo, en tanto comparten la definición del espíritu como “algo que nos da la propia convicción de nuestra inmortalidad, nos revela nuestra preexistencia y nuestra sobreexistencia” (Martí, 1875: 3). Si se le despoja de su carácter teatral, los fenómenos del espiritismo, lo mismo que el hipnotismo, el mesmerismo, los sueños o la clarividencia, le resultan para un hecho “[científico] como cualesquiera otros” (1891: 326), notable desde la visión del cubano por los propósitos morales e intelectuales que promueve.

Hay que destacar que el énfasis en remarcar las formas materiales de lo invisible deja entrever cómo pugnan en la poesía del cubano la imagen del cuerpo y la del espíritu. En *Versos sencillos*, la manera como Martí concibe esta dualidad enfrentada aparece en el poema XI, cuando la voz lírica confiesa:

Yo tengo un paje fiel
que me cuida y que me gruñe,
y al salir, me limpia y bruñe
mi corona de Laurel.

(...)

Salgo y el vil se desliza
y en mi bolsillo aparece;
vuelvo, y el terco me ofrecer
una taza de ceniza.

Si duermo, al rayar el día
se sienta junto a mi cama:
si escribo, sangre derrama,
mi paje en la escribanía.

Mi paje, hombre de respeto
al andar castañetea:
hiela mi paje, y chispea:
mi paje es un esqueleto (1992a: 83-84).

En el fragmento, el sustantivo *esqueleto* evidencia la situación servicial —de “paje fiel”— en que el cuerpo se encuentra frente a la fuerza interior que le anima o que le impulsa —la voz del “yo” del poema—. Pero Martí es consciente de que el cuerpo posee una voluntad diferente a la dispuesta por el espíritu, al que meta-

foriza con el símbolo clásico de los poetas y del conocimiento: el laurel. El cuerpo, ciertamente, vela por el cuidado del alma y padece cuando la inspiración de la escritura arrebató al poeta; pero también trae consigo lo animal —gruñe—, lo vil, lo perecedero —las cenizas— y lo endeble —el castañeteo—. Pareciera entonces que las pulsiones del poema XI estuviesen motivadas por el interés de dejar plasmadas en acciones concretas las dicotomías jerárquicas que habitan en el hombre. Arriba, junto a la corona, se encuentra el laurel de la creación literaria y el impulso del espíritu; por debajo, aunque necesario para la vitalidad de aquel, la materialidad del cuerpo con sus virtudes y defectos. En esta oposición, la poesía busca siempre resaltar la importancia del espíritu y, para ello, el autor emplea motivos simbólicos que afiancen el lugar las materializaciones y devenires concretos del alma frente a lo biológico y lo tangible. Podría argüirse que el germen hipotextual de este poema no son los discursos del esoterismo, pero si se considera que el mismo año que escribe los *Versos sencillos* Martí afirma que una de las virtudes de los dogmas teosóficos es el modo en que invitan a tomar conciencia de que “al hombre se le ha de criar la divinidad que trae en sí: lo animal del hombre, que nos es lo más conocido de él, no triunfará al fin sobre lo divino del hombre, menos conocido: la mente puede entrar en lo espiritual más allá de lo que ha entrado” (1891: 326), y teniendo en cuenta, además, que en para la *episteme* de la época *teosofía* y *espiritismo* son muchas veces términos equivalentes⁸, la mirada del cubano no es ajena a la doctrina espiritista. Por el contrario, acrecienta con el libre uso de ella el repertorio expresivo con el que configura el *ethos* —espiritualmente— utópico de sus poemas.

Versos libres, el fonógrafo y los médiums

Ahora bien, más que en los libros comentados, es en *Versos libres* —publicado en 1913, pero escrito más de una década antes que *Versos sencillos*— donde el espiritismo esotérico adquiere formas más específicas, vinculadas incluso con las fantasías maquinales que suscitaron ciertas invenciones tecnológicas del momento. El ejemplo más relevante aparece en el manifiesto que sirve de cartapresentación al libro, cuando el autor afirma que:

No zurcí de éste y aquél, sino saqué en mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (lo he visto), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato 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 (1992a: 131-132).

En la conocida cita Martí revela que para el ejercicio de la escritura o para el momento en que se materializa en la página lo que dentro de sí mismo extrae —o ‘saja’—, la función del poeta no se concibe tanto como la de un creador sino como

⁸ Solo por mencionar algunos ejemplos, piénsese en que el costarricense Rogelio Fernández Güell funde ambas nociones en sus ensayos sobre esoterismo y que en el poema “Allan Kardec” en el *Parnaso paraguayo* de Alejandro Guanes, el pie de página que contextualiza al texto denomina al francés como “teosofista” (c. 1920: 73).

la de un observador-canalizador. Si se lee el pasaje al pie de la letra, la inspiración y lo poético parecen fluir desde una zona misteriosa, accesible nada más de manera espiritual, y de la que el escritor solo tiene la capacidad de reproducir —copiar— las espectralidades que cree haber visto. Martí es consciente de que el poeta es más un mediador que un demiurgo: de que si “cada inspiración, trae su lenguaje” (131), la escritura en verso exige a quien quiere escribirla el rol de ser transcriptor impersonal, responsable nada más de reproducir lo que en su interioridad se manifiesta. En la figura del poeta, el cubano percibe cierto gesto de despersonalización que si bien es típico del arrebató inspirativo de la musa romántica, en su caso aparece representado ya no como algo ‘simbólico’ sino ‘real’, posiblemente matizado por los imaginarios fantásticos que evocan en sus textos los aparatos de grabación y los reproductores de sonidos que circulan la escena americana en la segunda mitad del siglo XIX.

Varios trabajos de los últimos años han resaltado el modo en que las tecnologías, especialmente las relacionadas con las máquinas sonoras, atraviesan la escritura del cubano. De las figuras que le interesaron, se sabe que tuvo fijación por Thomas Alva Edison y por su gran patente de 1877, el fonógrafo. Para Martí, la capacidad del fonógrafo de registrar y reproducir la voz convierte al dispositivo en la *summa* mecánica del trascendentalismo espiritual: en el puente entre el presente de quien escucha y la espectralidad temporal de quien originalmente habla en la grabación. De una forma similar a lo que sucedería con el gramófono y la cámara fotográfica, el fonógrafo despierta en la sociedad decimonónica la conciencia de que las máquinas “conjuga[n] la idea de la preservación y la ausencia, el futuro y la memoria de impresiones y experiencias del pasado” (Blanco, 2014: 219). El tema fue de interés especial para poetas y narradores, quienes desde la fascinación, el fatalismo, o a partir de una mezcla de ambas, presienten que los medios tecnológicos, al emplear procesos físicos que estimulan la percepción humana más rápidamente de lo que lo hace la escritura, ofrecen nuevas formas de experimentar e imaginar los procesos de la creación literaria. Un testimonio clave del impacto que ocasionan se consigue en la obra del propio Martí. En una crónica de 1890, el autor comenta que:

En las altas horas de la noche, cuando las ideas echan alas, y se tiñe la sombra de colores, y pasa una virgen llorando sobre su corazón roto, o una bayadora bebiendo champán, el poeta, que no puede perder tiempo en buscar fósforos, sacude las sábanas fogosas, palpa en la oscuridad el fonógrafo que tiene a su cabecera, habla por la trompeta al rollo que recoge sus imágenes: y a la mañana siguiente, con poner en el fonógrafo el rollo, los versos salen cantando (citado por Blanco, 2014: 221).

El fonógrafo ofrece al poeta la posibilidad de registrar la inspiración, de dictar libremente “lo que ve” —como enuncia en *Versos libres*—, para después dedicarse a escuchar —y se supone que a transcribir— lo que nace del momento. Así, la máquina se constituye en un medio contra el olvido, las adversidades circunstanciales y la imprevisibilidad de la musa. El dispositivo, de hecho, modifica la escena de la escritura: a partir de él el poeta no se concibe como un sujeto que crea y corrige, sino como quien dicta, escucha y copia. Como resultado, no es raro que el cubano “am[e] las sonoridades difíciles [...] vibrante[s] como la porce-

lana” (Martí, 1992a: 131), pues su idea de la escritura lírica tiende a imaginarse como la mediación de voces que “salen cantando” o de visiones que arrebatan. Desde esta perspectiva, Martí se distancia de la red discursiva predominantemente alfabética de su tiempo, la “*Discourse Network 1800*”, como la llama Friedrich Kittler (1987)⁹, y asume, antecediendo sutilmente la red que se impondría en el siglo siguiente, que ya no se trabaja tanto con ideas sino con datos y palabras: con la fantasmagoría de lo humano frente a la máquina reproductora de significantes.

Edison resulta para Martí un místico de la talla de Swedenborg o Emerson en tanto concretiza con materiales humanos la sujeción de lo invisible o “de la espectral presencia del pasado en el presente continuo” (Blanco 2014: 224). Junto con el fonógrafo, sus trabajos con la electricidad y la imagen fílmica lo convierten en un evocador y reproductor de lo no visible: en alguien que da un paso adelante en el trabajo y experimentación con fuerzas y energías asumidas durante mucho tiempo como desconocidas, espirituales o etéreas. En la materialidad y los efectos de sus máquinas, así, Martí vislumbra la realización técnica de la mediación transcriptora que atribuye al papel desempeñado por los poetas. Si de acuerdo con Kittler la manipulación de los medios tecnológicos determina las posibilidades de aquello que puede convertirse en discurso, y si “the ability to record sense data technologically [propicia que] writing ceased to be synonymous with the serial storage of data”, lo que da paso a que “[t]he technological recording of the real entered in to competition with the symbolic registration of the Symbolic” (1987: 229-230), la fantasía del tropel de la voz ausente, capturada por un mediador material y tangible, funge para el cubano como estímulo primordial en la búsqueda del ritmo intrincado de sus textos poéticos —o más aún, de su escritura—.

Con todo, el testimonio de la fascinación de Martí por Edison es bastante tardío si se compara con los años en que escribe la mayor parte de su poesía. Vale preguntarse si recién patentado el fonógrafo una década antes y amén de las discusiones que suscitó el aparato, el autor tuvo tiempo de asimilar y convertir sus impresiones en una teoría lírica como la que expresa en el prólogo de *Versos libres*. ¿Habría estado antes frente a una máquina mediadora de palabras, capaz de tener visiones u oír voces y ser responsable únicamente de la copia manual que se plasma en la página? Hay que decirlo sin rodeos: es posible que la habilidad mediúmnica de los espiritistas que Martí conoció en la década de 1870 precediera o allanara el camino para la rápida asimilación que tendría la imaginación tecnológica en su escritura. Dicho de otra forma, aunque el cubano se adelanta a la red discursiva de 1900 por las relaciones estéticas que establece con el fonógrafo, es probable que las sesiones espiritistas anticipen en él o en su imaginación científica de la espectralidad de lo poético la idea de que el escritor era un medio —un médium— entre la página en blanco y las revelaciones dadas por la poesía al espíritu.

⁹ Kittler amplifica la noción de Foucault de episteme discursiva y prefiere en cambio hablar de las redes —*networks*—, en tanto que estas últimas, y no los contenidos explícitos, son las “technologies and institutions that allow a given culture to select, store, and process relevant data” (1987: 369).

Martí se familiariza con el espiritismo entre 1875 y 1876, cuando se residencia en el Distrito Federal de México. Después de abandonar España a finales de 1874, país donde reside desde su exilio de Cuba en 1871 y tras algunos viajes muy puntuales a París y Nueva York, el poeta se reencuentra con su familia en la nación azteca. Allí su padre, don Mariano Martí, es quien hace el enlace para que su hijo entable amistad con el vecino de la casa, Manuel Mercado. Este último llegó a ser:

[E]l amigo más íntimo de Martí, el más cercano. Él fue la última persona en quien pensó Martí antes de morir si recordamos que le dirigió la carta que dejó inconclusa el 18 de mayo de 1895, es decir, el día antes de su caída en Dos Ríos. Pero no menos importante es el hecho de que esa amistad fue decisiva en la elevación del *status* social de Martí, casi desde su llegada a la capital azteca, y más específicamente en su empleo como redactor en R[evista] U[niversal] (Morán, 2014: 164).

La conformación de un buen estatus trae consigo la inserción laboral como periodista y el nacimiento de lazos sociales con los círculos culturales de la ciudad. El poeta, hay que decirlo, no pierde el tiempo. “Cuando el 10 de octubre de 1875 apareció (...) el poema de Martí ‘De noche, en la imprenta’, ya disfrutaba de una situación financiera relativamente cómoda, habiéndose convertido en miembro de la redacción de *Revista Universal*” (Morán, 2014: 146). Entre los grupos que frecuenta, se halla el de los intelectuales del Liceo Hidalgo. Fundado en su primera etapa en 1850, cerrado en 1859 y reabierto por segunda vez en 1872, el liceo Hidalgo fue conocido por promover discusiones públicas sobre la literatura y “las necesidades de reconstruir el nacionalismo cultural mexicano” (González, 2008: 192). Con algunos de sus miembros, en cuya lista se encuentran personalidades como Justo Sierra, Manuel de Olaguíbel, Ignacio Manuel Altamirano o Laureana Wright de Kleinhans —precursora del feminismo mexicano—, Martí no solo entablaría relaciones fraternales, sino que formaría parte activa en los debates que sucedieron durante todos los lunes del mes de abril del año 1875.

Martí en México (1875)

En la discusión en la que participa el poeta, el tema elegido por los tertuliantes es justamente la influencia del espiritismo en las ciencias modernas y en la sociedad mexicana. Dado que para formar parte del liceo Hidalgo era necesario “ser postulado por al menos tres socios y presentar una composición sobre alguna temática del interés del participante” (González 2008: 194), las exposiciones que realiza Martí, más que responder al impulso espontáneo de una intervención oratoria a la que casualmente asiste, apuntan a una inquietud metafísica genuina. Considerando que en el mes de enero la discusión giró en torno a las diferencias entre la tragedias antiguas y modernas y que en febrero el tema elegido fue la influencia de los estudios literarios en el progreso de los naciones, es notable que el cubano haya decidido intervenir, previa inscripción, justo en un debate sobre el que no suele asociarse su obra. En este sentido, su asistencia al evento —hay que recordar su circunstancia de migrante, exiliado e hijo de artesano (don Mariano era sastre)—, además de revelar cómo consigue en pocos meses encontrar un espacio en la República de las Letras, es indicio de cómo los espiritualismos,

incluso en sus formas más experimentales, ocupan desde muy temprano un lugar preponderante entre los asuntos que llaman su atención.

De las cuatro sesiones en las que se desarrolla el debate, Martí asiste solamente a las dos primeras. Cabe la sospecha de si su silencio en las últimas se debe al tono punzante que toma la conversación el segundo lunes o si prefiere hablar en las primeras consciente de que en la tercera y la cuarta reunión tomarían la palabra intelectuales que, como Ignacio Ramírez el Nigromante, además de contar con un amplio conocimiento filosófico sobre materialismo y espiritualismo, eran férreos opositores de las prácticas kardecianas. En todo caso, las opiniones de Martí se alinean con las del bando espiritista, el cual estuvo dirigido por Santiago Sierra¹⁰ y Juan N. Cordero. Impulsado tal vez por las sensaciones y emociones que suscita la poesía en quien la lee y en quien la escribe, el cubano disocia en su intervención al alma del cerebro y conviene en que la materia —el cuerpo— es solo un medio de expresión del espíritu —como el “Poema XI” de *Versos sencillos*—. De igual modo, defiende la libertad humana y se opone al determinismo biológico positivista que reduce la humanidad a su fisiología anatómica, lo que indirectamente lo lleva a equiparar ‘lo humano’ con ‘lo espiritual’. Para Martí, el espíritu es lo que piensa, “lo que nos induce a actos independientes de nuestras necesidades corpóreas, es lo que nos fortalece, nos anima, nos agranda en la vida” (1875: 3). En definitiva, el espíritu es una parte suya, “constante y esencial” de cuya intuición y existencia inmortal está seguro “porque lo sient[e], porque lo cre[e], porque lo quier[e]” (4).

Cuando uno de sus contestatarios, Gustavo Baz, afirma “tengo el derecho de dudar de los fenómenos que no he palpado, pues que la duda es un derecho del hombre” (Martí, 1875: 3), el cubano no duda en replicar que con una actitud preconcebida sobre un fenómeno nunca llegará a descubrirse la verdad que se busca. Su respuesta abre la duda de si el poeta, además de su conocimiento de textos sobre filosofía espiritualista, había presenciado algo que le llevara a dar algo de crédito a los argumentos kardecianos. En compañía de Santiago Sierra, médium él mismo conocido por el seudónimo Eleútheros y autor también de publicaciones psicografiadas en el periódico *La Ilustración Espírita* —entiéndanse las psicografías como “la transmisión del pensamiento del Espíritu mediante la escritura hecha con la mano del médium” (Kardec 2011: 205) —, ¿habrá asistido Martí alguna sesión mediúmnica en el breve tiempo que llevaba en México? En España o en París, donde, por cierto, fueron moda epidémica los eventos públicos de ‘mesas parlantes’ el año en que visitó la ciudad, ¿habrá visto a algún médium ejercitar la escritura automática y generar en el cubano la duda razonable de cómo el cuerpo/el cerebro es capaz de oír voces o ver visiones y después ser únicamente el responsable de la copia? Si bien es desacertada la visión de Campos Hernández de insertar a Martí en su lista de “los espiritistas afamados de la época” (2015: § 6), es plausible que una década antes que el fonógrafo, y también con una mezcla de fascinación y escepticismo, el cosmopolitismo del cubano lo haya llevado a

¹⁰ Autor de novelas espiritistas y hermano de Justo Sierra, la narrativa de Santiago (1850-1880), especialmente *Viaje por una oreja*, de 1869, y *Flor del dolor*, de 1876, tienen el propósito pedagógico de difundir la moral predicada por la doctrina de Kardec.

la visión de los médiums escribiendo bajo el influjo de los espíritus y que hayan sido estos los que despertaran el imaginario tecnológico-espectral que aparece en *Versos libres* del poeta como transcriptor/mediador. Si se considera, además, que el suegro de Santiago Sierra, don Refugio González, médium y fundador de *La Ilustración Espírita*, es quien traduce al español para el público mexicano *El evangelio según el espiritismo*, en 1872, y *El libro de los espíritus*, en 1875, Martí tuvo que estar en contacto con los textos de Kardec y de un modo u otro dejó permear su sensibilidad poética del discurso esperanzador y utopista del autor francés. Desde esta mirada, el diálogo entre su escritura, las tecnologías y el interés por las fantasmagorías que se evocan y cristalizan en las máquinas, además de ser anteriores a Edison y sus inventos, tendrían su germen en el espiritismo y en el impacto que debe haber causado en el poeta fenómenos de vocalización sobrenaturales como los de la mediumnidad.

En todo caso, la lírica escrita en México evidencia que ideas evocadas por los kardecianos como la progresión humana, la inmortalidad y la reencarnación paulatinamente emplazan el horizonte espiritual de los textos del poeta. Antes del debate, poemas como “A Micaela”, de 1869, “¡Madre mía!”, de 1871, o “Mis padres duermen”, de febrero de 1875, representan a la muerte desde una perspectiva cristiana como el fin del camino terrenal y la separación absoluta entre mortales y difuntos. Asimismo, la presencia de la divinidad, a la que se define como Dios, aparece como algo ajeno o distante, similar al Yahvé del Antiguo Testamento, a quien se le respeta y se le teme en su rol de padre creador —esto también se aprecia en los poemas “¡10 de octubre!”, de 1869, y el mencionado “¡Madre mía!”—. La tendencia tradicional cristiana, sin embargo, da un giro en las composiciones de marzo de 1875 y en adelante, lo que permite sospechar que el poeta estuvo preparándose para las tertulias del liceo. En “Sin amores”, el afecto de los muertos trasciende de la vida humana y permanece como ente presente entre los vivos (1992b: 51). En “Síntesis”, ya no habla de Dios sino del alma universal: de igual modo, el verso “lo abstracto es la verdad, y lo concreto / es la traba del alma” (1992b: 73) expone su disposición ante las fuerzas desconocidas que debe haber presenciado en el primer trimestre del año. En “Muerto”, finalmente, cuando la voz lírica declama “¡Espíritu a soñar! ¡Soñando, crece / la eternidad en ti, Dios de las alturas / El Cielo y el Infierno / hermanos son, hermanos en lo eterno” (1992b: 59), no solo desplaza el portento de Yahvé a las fuerzas creadoras del espíritu, sino que relativiza el dictamen cristiano del destino humano *post mortem* y se abre al principio ocultista, también compartido por los espiritistas, de que Cielo e Infierno son dicotomías alegóricas de los vaivenes del alma en sus procesos transmigratorios.

Por el giro discursivo, pareciera que Martí viviese en el primer trimestre de 1875 una crisis de fe que lo lleva a abrirse a las heterodoxias esotéricas. Cabe preguntarse si habrá tenido algo que ver la muerte de su hermana Mariana Matilde, de tan solo dieciocho años, el 5 de enero del mencionado año y no hay que descartar la posibilidad de que, frecuentando a personas como Santiago Sierra, el cubano se haya visto tentado a contactar con ella por procedimientos mediúmnicos, sobre todo si se considera que la práctica era habitual entre los intelectuales del México finisecular. En todo caso, y fuera de especulaciones, hay que insistir en que si el fonógrafo representa la materialización tecnológica del trabajo con

fuerzas místicas —de ahí que Edison esté en la misma genealogía de Swedenborg—, las potencias fantasmagóricas que evoca no le resultan una sorpresa inédita, pues antes, a través de los médiums espiritistas —que sí o sí conoció—, el poeta aprecia la imagen del autor como intermediador/copista y del verso lírico como expresión de voces y visiones sobrenaturales.

La disensión que se plasma en la espiritualidad lírica del cubano se acentúa a partir de 1875 hasta prácticamente trazar un ideograma en los textos de los años siguientes. Lo mismo que los versos de otros (pre)modernistas mexicanos, como los olvidados Pedro Castera o Manuel de Olaguíbel, y asentando las bases de las búsquedas esotéricas que reaparecerán en la estética del modernismo posterior a Darío —Lugones, Vasseur, Eguren, Huidobro en sus primeros libros...—, la obra de Martí se reviste de los influjos de la imaginería espiritista y consolida con ella una voluntad de estilo que, además de distinguir a la escritura literaria de otros discursos escritos, subvierte los modelos clásicos de la estética que lo preceden. Desde que era un autor novel, el cubano ensambla las inquietudes de los nuevos esoterismos con las de la creación literaria y a partir de ellos modela una obra poética innovadora precisamente por sus formas heterodoxas de evocar, en palabras del poeta, la inmortalidad, la preexistencia y la sobreexistencia (Martí, 1875: 3).

Versos libres y El libro de los espíritus

Después del prólogo de insinuaciones mediúmnicas, varios poemas de *Versos libres* continúan elaborando temas como la reencarnación y la transmigración progresiva de las almas. Véase el caso de “Astro puro”, en cuyo inicio reza lo siguiente:

De un muerto, que al calor de un astro puro,
de paso por la tierra, como un manto
de oro sintió sobre sus huesos tibios
el polvo de la tumba; al sol radiante
resucitó gozoso, vivió un día,
Y se volvió a morir, son estos versos:

“Alma piadosa que a mi tumba llamas
Y cual la blanca luz de astros de enero,
Por el palacio de mi pecho en ruinas
Entrase, irradias, y los restos fríos
de los que en él voraces habitaron
Truecas, ¡oh maga!, en cándidas palomas [...]
Señora de la negra cabellera,
El verso muerto a tu presencia surge [...]” (Martí, 1992a: 181).

El motivo del espectro que revive tiene una larga data en la tradición literaria, pero si se sigue la visión de Martí del poeta como médium/copista, “Astro puro” permite ser leído como si de una sesión espiritista se tratase. La voz lírica de la primera estrofa, la ‘piadosa’ que está llamando a los muertos, es la que transcribe las revelaciones y acciones del sujeto poético de la segunda estrofa. Del discurso referido, a su vez, llama la atención la alegre supervivencia del espectro, quien,

por cierto, se encandila por una “señora de negra cabellera”, de la cual no queda claro si se trata del recuerdo de su amada o de la visión de la médium que lo está invocando —puede que médium y amada sean la misma persona—. En todo caso, el trasfondo kardeciano escenifica la idea de que la dimensión espiritual de la interioridad humana pervive más allá de la vida física y que por eso es poseedora de una trascendencia evocable, mucho más significativa que la de las cuestiones materiales e inmediatas presentes en la vida cotidiana.

A la existencia de seres invisibles que rodean la realidad material también se alude en el poema “Canción de otoño”. La referencia espiritista se aprecia cuando la voz lírica exclama “¡Oh pobladores, / ocultos del espacio! ¡Oh, formidables / gigantes que a los vivos azorados / mueven, dirigen, postran, precipitan!” (1992a: 146). Como prueban los versos, muy parecidos a los de “Musa traviesa” de *Versos sencillos*, el poema es consciente de que hay fuerzas etéreas que no se perciben con los sentidos humanos, de que las mismas tienen un carácter sobrenatural y de que cuentan con la capacidad de influenciar en las vidas de los mortales. Lo mismo que a otros intelectuales del XIX interesados en el discurso científico, como Camille Flammarion o Cesare Lombroso —Martí fue conocedor de ambos pero no alcanzó a ver los trabajos del segundo sobre magnetismo e hipnosis—, al cubano le despierta la musa las presencias metapsíquicas y los modos enunciativos del espiritismo brindándole modelos con los que concretizar textualmente los trasfondos filosóficos de su obra —como las ideas del trascendentalismo emersoniano—. Sobre tal contribución véase cómo otro poema, “Yugo y estrella”, también se asemeja a la retórica de los textos de Kardec. En la pieza, la voz de la madre, imagen del universo, se dirige a su hijo, imagen del hombre, para pronunciarle las siguientes palabras:

De mí y de la Creación suma y reflejo,
pez que en ave y corcel y hombre se torna,
mira estas dos, que con dolor te brindo,
insignias de la vida: ve y escoge.
Este, es un yugo: quien lo acepta, goza.
hace de manso buey (...)
Esta, oh misterio que de mí naciste
cual la cumbre nació de la montaña,
esta, que alumbra y mata, es una estrella.
Como que riega luz, los pecadores
huyen de quien la lleva, y en la vida,
cual un monstruo de crímenes cargado,
todo el que lleva luz se queda solo.
Pero el hombre que al buey sin pena imita,
buey torna a ser, y en apagado bruto
la escala universal de nuevo empieza.
El que la estrella sin temor se ciñe,
Como que crea, ¡crece! (...)
Y el vivo que a vivir no tuvo miedo,
Se oye que un paso más sube en la sombra! (1992a: 161-162).

Además de dar por asumido que el humano es un microcosmos que sintetiza y proyecta las fuerzas del cosmos, lo que se vincula con la visión analógica de la existencia predicada por otros discursos del Occult Revival, como el hermetismo

difundido por Éliphas Lévi, el poema de Martí concibe la evolución humana como en una secuencia de pasos progresivos que conllevan, finalmente, a la constitución del hombre. Pero la alusión no remite al modelo evolucionista de Darwin, quien considera que las consecuencias de la selección natural son las que determinan los rasgos de las especies, sino que es el humano quien decide, por elección personal, cómo progresar o no. Nótese que la muerte no tiene cabida en el dilema: si no hay progreso, se reinicia el camino, lo que puede leerse como una alusión a la reencarnación. En este punto del texto, como en la obra de Kardec, los caminos del espíritu son representados como una “escala universal”: el “más allá”, lo mismo que en el poema “Muerto”, más que un destino específico —Cielo o Infierno—, es una situación de movimiento perpetuo, ya sea ascendente o descendente, donde el alma no se destruye ni se deshace sino que está regida por una ley de transformación constante sujeta a las decisiones que tome el cuerpo mortal de su portador. Así, el poema deja entrever que quien imita a las bestias ‘retrocede’ en la ruta de su perfeccionamiento; por el contrario, quien se levanta contra las vicisitudes y a vivir no tiene miedo ‘sube’ en su trayecto desde las sombras.

Enunciados similares resuenan en el último libro del poeta, *Flores del destierro*. A la transmigración ascendente se le alude en “Marzo”, cuando el sujeto poético confiesa que “de la fealdad del hombre a la belleza / del Universo asciendo” (1991a: 291). Asimismo, el motivo de la reencarnación toma forma en “La madre está sentada” en el momento en que la voz lírica declama, al presenciar la muerte de un infante, “cuando torne ese espíritu en forma nueva / ¡volverá con la edad que ahora se lleva!” (306). Ciertamente, hay que admitir que la posibilidad que se ofrece en “Yugo y estrella” de ‘descender’ en la escala, separa a Martí de las doctrinas del espiritismo y lo acerca en cambio al orientalismo teosófico. Asumir que el sujeto lírico puede tornarse en buey, como se insinúa en el poema, implica una idea que se contradice con el funcionamiento de los espíritus en el mundo físico, pues para los espiritistas, quienes rechazan la transmigración del alma del hombre hacia el cuerpo de animales, “la reencarnación enseñada por los Espíritus se halla fundada (...) en la marcha ascendente de la naturaleza y en la progresión del hombre en su propia especie” (Kardec, 1862: 137), no en su “retrogradación”. Pero el desencuentro con Kardec es ejemplo de cómo la literatura se apropia, asimila, remedia y hace transposiciones mediales de otros discursos expresivos. De ahí que cerca del final, el poema retorne nuevamente al motivo de la transmigración ascendente —“Y el vivo que a vivir no tuvo miedo, / ¡Se oye que un paso más sube en la sombra!”—: Martí evoca a libre elección las temáticas y símbolos popularizados por los esoterismos regentes, así sea en una amalgama entre teosofía y espiritismo, y a través de ellos ‘materializa’ en su poesía la visión metafísica que enuncian los sujetos líricos de su escritura.

Espiritualismo y autoridad

Independientemente de sus fuentes hipotextuales, debe leerse con sospecha el personalismo abrumante que tiene el espiritualismo esotérico expresado en la poesía de Martí. En efecto, y es casi un lugar común afirmarlo, la estética romántica exalta el individualismo subjetivo e impulsa a los autores a emplear en sus

textos la voz de un “yo” concebido como una proyección simultánea del universo entero. Pero no hay que olvidar que la subjetividad de Martí, a diferencia de las voces provenientes de algunas de las potencias imperiales emergentes, es la de un migrante/exiliado que siempre debió de tener la preocupación de quedar bien posicionado en los numerosos escenarios donde se desarrolló. Por tal motivo, la palabra carismática e individualmente mesiánica de sus versos, además de pretender conducir a sus lectores/oyentes “por los caminos de la religión venidera” (Martí, 1891: 327), parece constituirse como un pedestal desde el que el autor aproxima su efigie a la figura de apóstol. Véase como ejemplo el siguiente poema, sin título, incluido en *Flores del destierro*:

Siempre que hundo la mente en libros graves
 la saco con un haz de luz de aurora:
 yo percibo los hilos, la juntura,
 la flor del Universo: yo pronuncio
 pronta a nacer una inmortal poesía. (...)
 no con lívidos despojos
 se amansará de las edades muertas:
 sino de las entrañas exploradas
 del Universo, surgirá radiante
 con la luz y las gracias de la vida.
 Para vencer, combatirá primero:
 e inundará de luz, como la aurora (1991a: 302).

En el texto, el sujeto lírico se muestra en una posición letrada o culta, distanciada de quienes no hundan “la mente en libros graves”, y como dueño de una mirada sobrehumana capaz de ver más allá de lo que los no letrados pueden apreciar. El poeta es un ser diferenciado porque tiene el don de percibir las fuerzas que sostienen al cosmos y a partir de su percepción es capaz de conjurar versos destinados a la eternidad. Llama la atención que según la secuencia del texto, la palabra poética proviene del universo y hacia el universo se devuelve, iluminándolo y avivándolo como resultado. En este sentido, como si se tratase de una gran máquina circular, la vitalidad del universo funciona porque el escritor, en su rol de médium copista, despunta la fuerza que enciende las almas —o inunda de luz, “como la aurora”—. En tal engranaje, todas las vitalidades las despierta el poeta, a quien nada más el acto de leer lo convierte en un intérprete de signos pitagóricos; de ahí que la figura de los literatos, entre los que Martí se aseguró siempre de verse distinguido, esté en una posición superior a su tiempo y espacio, pues su misión y su palabra, casi de manera mística, trasciende toda experiencia asociada a lo común o cotidiano.

La representación idealizada del poeta, por supuesto, se logra a través del empleo de motivos propios de la retórica espiritualista. El “haz de luz de aurora”, símbolo del conocimiento, evoca la iluminación divina con la que se representaba en la pintura barroca a los santos católicos. “Los hilos, la juntura / la flor del Universo”, por su parte, aluden a dimensiones invisibles que exclusivamente pueden ser vistas por el poeta y no por el resto de los mortales. El acto de surgir radiante, saliendo para vencer “con la luz y las gracias de la vida”, recuerda a los profetas bíblicos y a la positividad espiritual que evoca la poesía de Whitman. Con las menciones basta para comprobar el punto: por un lado, la distinción ver-

tical que traza lo espiritual entre el poeta y el resto de los individuos; por el otro, la legitimación que busca hacerse de la autoridad de la poesía como disciplina superior a otros discursos y saberes. En este proceso, la apropiación de los imaginarios espirituales, empleados siempre en un sentido personalmente autónomo, subversivo de los dogmas tradicionales católicos, opera demarcando una distancia con el 'otro' e insinúa la idea de que el poeta es un ser elevado capaz de dirigir —o gobernar— a todos, en especial a los no letrados.

Otro de los versos más conocidos de Martí donde la espiritualidad sobrehumana del literato reaparece se encuentra en "Amor de ciudad grande", cuando el sujeto lírico exclama, disgustado por las vicisitudes de la vida moderna, "¡tengo sed: mas de un vino que en la tierra / no se sabe beber!" (1991a: 172). De forma paralela, el texto pide la reificación del aura de la experiencia que parece haberse esfumado por la velocidad de la vida neoyorquina y deja entrever que los poetas *sí saben* cuál es ese licor que desconocen los terrenales y que saben cómo beberlo. Ya sea entonces que apunte metafóricamente a las fuerzas de lo dionisiaco o a la simbología de la liturgia católica, el motivo del vino evoca una imagen de exclusividad suntuaria que eleva la figura del autor y empequeñece al "otro": la masa habitante de la tierra. El letrado, de nuevo, se representa como una figura con los ojos puestos en los cielos y con ello se pretende convertir en ley implícita la autoridad moral que lo inviste y posiciona por sobre el resto de los mortales. En un gesto que prefigura la propuesta que años después se establece en las obras de Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó o Rufino Blanco-Fombona, los enunciados de raigambre espiritualista consolidan en la obra de Martí el mito del poeta como hombre ejemplar y exclusivo, socialista "aristárquico", que básicamente debe ser imitado y respetado por la superioridad inherente que le otorga ejercer el oficio de escritor.

Lo peculiar del cubano es que parece haber tenido siempre presente el hecho de que las palabras significan poco si no iban acompañadas por acciones. Tal vez por esta razón, en un intento de materializar de forma concreta la energía espiritual que quiere transmitir en sus versos, participa entre 1893 y 1895 en una serie de conspiraciones cuyo propósito es invadir Cuba y proclamar la independencia de la isla. Pero su colaboración en la guerra es corta. El 11 de abril de 1895 desembarca en su tierra natal y apenas en poco más de un mes, el 19 de mayo, muere de tres balazos en una emboscada solitaria en la batalla de Dos Ríos. Hay quienes sospechan, como su compatriota Guillermo Cabrera Infante, que lo del poeta no fue un asesinato sino un acto suicida para el que estuvo preparándose desde siempre (1983: 14). Suicidio o sacrificio, si para 1895 Martí conservaba la misma mirada espiritualista que trasluce en su lírica escrita entre 1878-1892 —y lo más probable es que sí—, la emboscada solo un peldaño más en la escala transmigratoria de la que siempre fue consciente: simplemente, como interpretan los espiritistas a cada reencarnación, "un paso más [que] sube en la sombra" (Martí, 1992a: 162).

Conclusión

A lo largo de este trabajo se ha insistido en que José Martí emplea como motivos poéticos elementos discursivos habituales al espiritismo o coincidentes con las doctrinas recogidas por Allan Kardec con el fin de representar textualmente tanto las experiencias metafísicas relacionadas con la creación literaria como las realidades espirituales e invisibles que rodean al individuo. De igual modo, se señala que hay evidencias circunstanciales de que la figura del médium y de la escritura mediúmnica le sugieren las fantasías del poeta como transcriptor o como copista místico de visiones espectrales, lo que significa que el cubano se adelanta a la *Discourse Network* de 1900, antes que por la invención del fonógrafo de Edison, por prácticas afines a Kardec y las mesas parlantes. Por último, se abre la posibilidad de que con el uso de tropos y enunciados de tipo espiritual, y de un modo que antecede a muchos de los autores modernistas subsecuentes, Martí demarca en el discurso poético una distancia entre letrados y no letrados y, al mismo tiempo, apuntala la autoridad moral de la figura del poeta moderno frente a la sociedad y las masas.

La intención, por supuesto, no es sujetar la vida y obra de Martí a una explicación de carácter esotérico; por el contrario, se trata de abrir las puertas de su —vasta— producción textual añadiendo posibilidades de lecturas a su poesía. El mito que se ha levantado alrededor de la figura del cubano es compatible con los esoterismos y con la fascinación espiritual; más aún, se nutre de ellos. El horizonte utópico que diseñó tanto en su poesía como en sus ensayos —piénsese en el impacto de *Nuestra América* o su prólogo al “Poema del Niágara”—, comparten la esperanza de las espiritualidades disidentes y conforman, a su vez, modelos expresivos que no hacen sino reproducirse y reelaborarse entre todos sus contemporáneos —y sucesivamente—. Considerando que Martí es uno de los grandes precursores del modernismo hispanoamericano, vale la pena preguntarse cuánto de las innovaciones de la lírica finisecular tiene sus bases en los discursos esotéricos del Occult Revival y hasta qué punto la literatura moderna, o el concepto de *lo literario* que se rescata de ella, es lo que es, precisamente, por los préstamos que recibe de saberes vinculados con la tradición esotérica o con doctrinas heterodoxas como el espiritismo o la obra de Kardec.

Bibliografía

- ADEMAR Y JOTINO, pseud. (1857). *Luz y verdad del espiritualismo. Sobre la exposición verdadera del fenómeno, causas que lo producen, presencia de los espíritus y su misión*. Cádiz: Imprenta de D. Filomeno Fernández de Arjona.
- BLANCO, María del Pilar (2014). “Martí, Edison y el fonógrafo”. *Badebec*, III (6): 206-226.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1983). “Entre la historia y la nada: notas sobre una ideología del futuro”. *Vuelta*, VII (74): 11-22.
- CAMPOS HERNÁNDEZ, Ricardo (2015). “Una nueva forma racional de la aparición. El espiritismo del XIX en la ciudad de México”. *Analéctica*, I (9) [<https://doi.org/10.5281/zenodo.3911276>].

- CORTEZ TORRES, María (2015). "José Martí en clave masónica". *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 38: 210-227.
- DE VITIS, Michael, ed. (c. 1925). *Parnaso paraguayo*. Barcelona: Casa Maucci.
- FAIVRE, Antoine (2000) [1.ª ed. 1992]. "Introducción I". En Antoine FAIVRE y Jacob NEEDLEMAN (eds.). *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 9-26.
- FERRATER MORA, José (1979). *Diccionario de filosofía*. Tomo II. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ EVERARDO, Carlos (2008). *La república de los espíritus. Historia del espiritismo en México 1847-1897*. Tesis doctoral inédita. Centro de Estudios Históricos de Michoacán.
- KARDEC, Allan (1862) [1.ª ed. 1857]. *El libro de los espíritus*. Chile: Imprenta de Chillán.
- (1873). *Los principios del Espiritismo*. Santiago: Imprenta del Sud-América.
- (2011) [1.ª ed. 1861]. *El libro de los médiums*. Brasil: Consejo Espírita Internacional.
- KITTLER, Friedrich (1987). *Discourses Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- MARTÍ, José (1875). "Debate en el Liceo Hidalgo". *Revista Universal* [www.josemarti.cu/wp-content/uploads/2014/06/046-DEBATE-EN-EL-LICEO-HIDALGO-Revista-Universal.pdf]
- (1891) "La oradora humanitaria, Annie Besant". En José Ricardo CHAVES, ed. (2020). *Isis modernista. Escritos panhispánicos sobre teosofía, espiritismo y el primer Krishnamurti (1890-1930)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 326-327.
- (1992a). *Obras completas 16. Poesía I*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (1992b) *Obras completas 17. Poesía II*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MCINTOSH Christopher (2011). *Eliphas Lévi and the French Occult Revival*. New York: SUNY.
- MORÁN, Francisco (2014). *Martí, la justicia infinita. Notas sobre ética y otredad en la escritura martiana (1875-1894)*. Madrid: Verbum.
- PAMPÍN, María Fernanda (2015). *José Martí y la tradición Emersoniana del hombre actual*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires.
- RAJEWSKY, Irina O. (2020). "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad". *Vivomatgrafías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6: 432-461.