

LILIANA WEINBERG

*José Martí: entre el ensayo,  
la poesía y la crónica*



Colección  
Pensamiento y cultura latinoamericanos



Colección  
**Pensamiento y cultura latinoamericanos**  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

LILIANA WEINBERG

*José Martí: entre el ensayo,  
la poesía y la crónica*

Colección

**Pensamiento y cultura latinoamericanos**

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

**UNIVERSIDAD VERACRUZANA**

Martín Gerardo Aguilar Sánchez  
RECTOR

Elena Rustrían Portilla  
SECRETARIA ACADÉMICA

Lizbeth Margarita Viveros Cancino  
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Dra. Rebeca Hernández Arámburo  
ENCARGADA DE LA SECRETARÍA DE  
DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda  
DIRECTOR EDITORIAL

Norma Angélica Cuevas Velasco  
DIRECTORA DEL INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO LITERARIAS

Rodrigo García de la Sierra  
COORDINADOR DE LA COLECCIÓN

LILIANA WEINBERG

*José Martí: entre el ensayo,  
la poesía y la crónica*



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

Colección

**Pensamiento y cultura latinoamericanos**

---

Clasificación LC: PQ7389.M2 W44 2021

Clasif. Dewey: 861.5

Autor: Weinberg, Liliana, 1956-

Título: José Martí : entre el ensayo, la poesía y la crónica / Liliana Weinberg.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana,

Dirección Editorial, 2021.

Descripción física: 123 páginas ; 17 cm.

Serie: (Colección Pensamiento y cultura latinoamericanos)

Nota: Bibliografía: página 114-122.

ISBN: 9786075029719

Materias: Martí, José, 1853-1895--Crítica e interpretación.

Literatura cubana--Siglo XIX--Historia y crítica.

DGBUV 2021/48

---

© José Martí: entre el ensayo, la poesía y la crónica/ Liliana Weinberg

Primera edición, 8 de noviembre de 2021

D. R. © Liliana Weinberg

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, cp 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tels. 228 818 59 80; 818 13 88

[direccioneditorial@uv.mx](mailto:direccioneditorial@uv.mx)

<https://www.uv.mx/editorial>

Diseño editorial: Mayra Díaz Ordoñez

Impreso en México. Printed in Mexico

ISBN: 978-607-502-971-9

DOI: 10.25009/uv.2838.1681

# Índice

Prólogo

II

I. *El presidio político en Cuba*: Martí, cronista del dolor

17

II. *Nuestra América*: Martí, cronista del futuro

37

III. *Nueva exposición de los pintores impresionistas*:

Martí, cronista de lo invisible

77

Bibliografía

114



La presente colección ha sido concebida como un espacio para la reflexión ensayística sobre los diversos temas de tipo histórico, social, estético y literario que atañen a Latinoamérica. Pero más que una realidad fáctica, América Latina es para nosotros un emplazamiento, en el doble sentido de la palabra: una localización o punto de mira, a la vez que un llamamiento, una vocación para la construcción de un sentido de pertenencia cultural mediante una escritura que se sabe y se reafirma como pensamiento. En ese sentido, los ensayos que componen esta colección aspiran a encontrar cobijo dentro de la noble tradición tutelada por esas grandes figuras históricas e intelectuales que, como José Martí o tantos otros, han pensado y escrito acerca de Nuestra América desde una pertenencia ciertamente problemática, pero sobre todo intensamente entrañable.



## *Prólogo*

"La prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea": así fijó José Martí, de manera inigualable, las exigencias puestas a la prosa en el siglo XIX, el gran siglo de las letras. Capacidad de iluminación, calidad expresiva, riqueza y condensación intelectual. En la época del periódico y de las rotativas, de la crónica y de las noticias, del hierro, la máquina y el vapor, del telégrafo y la fotografía, la prosa debía pasar las duras pruebas de la velocidad, la síntesis, la reproducción técnica, el diálogo con las imágenes y la capacidad de alcanzar a los lectores. La palabra debía también, como lo expresó en otro lugar, ayudar a honrar y dar legitimidad a la presencia de América en el conjunto de las naciones: "hay que devolver al concierto humano interrumpido la voz americana" (2011d: 285).

Las exigencias inéditas del proceso de modernización, el encuentro vertiginoso entre lo tradicional y lo nuevo, los acelerados modos de circulación y difusión de la palabra y la imagen, supusieron también un sacudón en la relación entre los géneros del discurso y de estos con el mundo de la imagen. El modernismo debió afrontar y dar solución estética a estas nuevas formas de concurrencia de la poesía y la prosa, a estas inéditas modalidades de contacto entre el ensayo, la crónica, el artículo, el prólogo, el discurso... José Martí nos ofrece también en este sentido una muestra más de su grandeza.

Martí vivió y comprendió como pocos el vértigo de los tiempos modernos y solucionó de manera a la vez desgarrada y genial los nuevos desafíos puestos al hombre de letras: "no alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa", escribió en el "Prólogo al 'Poema del Niágara'" (2011g: 227). Y con no menor sensibilidad e inteligencia buscó un nuevo lugar y una nueva función para el quehacer de artistas y poetas: como ha dicho Julio Ramos, "Martí reconoce en la belleza una fuerza democrática, un modo participatorio de rearticulación de los fragmentos de lo social" (2018: 3). Invito al lector a reflexionar sobre lo que acaba de asentarse: a diferencia de otras soluciones de su hora – pensemos en el *Ariel* –, Martí buscará denodadamente nuevos caminos y nuevas síntesis para el encuentro entre la belleza y las demandas de la sociedad.

Los textos que siguen aspiran a ofrecer una serie de calas en la obra gigante de José Martí, para estudiar estos espacios liminares en que se tocan poesía, ensayo, artículo y crónica. Martí luchó por salvar la presencia de la palabra literaria en un momento de expansión de la letra a través de la modernización de la imprenta, renovación en las técnicas de reproducción de la imagen y rapidez en las comunicaciones que contribuían a la multiplicación de un espíritu de novedad y cambio de época. Martí luchó por dar peso y hondura a la palabra en un momento de exasperada ligereza en la multiplicación de las noticias. Martí luchó por poner en diálogo la tradición y la producción literaria hispanoamericana y la

norteamericana: trazar puentes entre tradiciones y transformaciones, géneros discursivos y exigencias del tiempo de lo nuevo.

El modernismo representó no sólo una reconfiguración del campo de las letras, sino también un momento de profesionalización del escritor, así como de nuevos desafíos para el quehacer letrado, atezado entre las exigencias del libro y del periódico, de la alta literatura de lectura intensiva y la literatura de gran circulación y lectura extensiva. Martí vivió estas demandas y desafíos tanto en su desempeño como figura pública y política obligada por la militancia y la propaganda de la libertad para su patria y para toda América como en las exigencias cotidianas de ganarse la vida como corresponsal y periodista que debía sobrevivir con las magras ganancias derivadas de la publicación de sus escritos y en la intimidad del proceso creativo. Poemas como "Dos patrias", "Crin hirsuta" o "Hierro" traducen estas tensiones y contradicciones del gran autor cubano, perseguido por la demanda de conciliar en sí mismo ritmos, imperativos y presiones de todo tipo, obediente a las propias exigencias de honrar la calidad, la belleza y la grandeza de la palabra en el tiempo acelerado de la noticia y de las rotativas.

Hace ya cinco años el doctor Rodrigo García de la Sierra, titular de la Cátedra José Martí de la Universidad Veracruzana, me formuló la muy honrosa invitación para convertirme en la primera ocupante de dicha Cátedra, en el

periodo de su gestión, para la que diseñé el curso "El nuevo mundo del ensayo, el ensayo del nuevo mundo". Y hoy, cuando me toca la nueva responsabilidad de publicar un libro que sea testimonio de las reflexiones allí planteadas, no dudo en dedicarlo a José Martí, ya que de algún modo todos los caminos del ensayo nuestroamericano conducen a él, magno e inagotable escritor cuya figura no dejó de estar también presente en aquellos diálogos de 2016.

El primero de los tres ensayos que integran el presente volumen se dedica a ese texto temprano que aún hoy nos conmociona, escrito por un Martí tan joven y tan maduro al mismo tiempo, que es *El presidio político en Cuba*, cuya primera redacción procede de un autor exiliado de sólo dieciséis años, y que desde España da cuenta de los horrores del presidio que vivió cuando era todavía estudiante y fuera condenado por ser autor de una carta de cuya autoría nunca quiso renegar. En este texto seminal concurren discurso político, denuncia, ensayo, crónica, poesía, escritura del cuerpo, imágenes y palabras..., y a todo ello queremos añadir otro ingrediente: el alegato. Consideramos que colocar este texto de Martí (que muy pocas antologías recogen) como primer momento de la reflexión sobre el gran escritor y político cubano permite examinar desde una nueva perspectiva los comienzos de sus indagaciones.

El segundo artículo atiende a la dimensión de futuro colocada en "Nuestra América", ensayo fundacional, a ciento treinta años cabales de su publicación, y cuya relectura

proponemos a la luz del tratamiento originalísimo de palabra, tiempo y espacio, por parte de un gran autor que protagoniza además el momento de expansión de periódicos y revistas para multiplicar su prédica latinoamericanista y anti-colonialista. He regresado una y otra vez a lo largo de mi vida a este texto admirable, que encierra, como una nuez, varias claves sobre Martí, sobre el ensayo y sobre la vida americana, y retomo en este caso a partir de nuevas reflexiones algunas de las ideas adelantadas en mi trabajo "*Nuestra América en tres tiempos*" preparado al cumplirse el centenario de su publicación.

El tercero de estos ensayos se dedica a celebrar la lucidez de Martí como cronista de exposiciones y como crítico de arte. En el vasto mundo de la crónica martiana, y entre esos inolvidables textos que nos legó sobre la vida norteamericana y la gestación de la cosmópolis neoyorkina, sobresalen sus textos sobre arte, que evidencian su aguda percepción de los procesos de cambio que se estaban viviendo también en ese sentido: la pregunta por la forma de conciliar belleza y democracia anida en muchos de sus ensayos y crónicas, y se hace particularmente evidente en textos como su "Prólogo al Poema del Niágara" o en la crónica que analizamos en esta oportunidad. Este tercer ensayo fue leído en el Congreso del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, y posteriormente publicado por la misma entidad en *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* en 2018.

Con estas páginas espero contribuir a la reflexión en torno al modo en que resolvió simbólicamente Martí la difícil relación entre distintos géneros del discurso: la voz poética, lejos de convertirse en contrincante de la prosa, contribuye a su salvación y a la salvación del poder de la lectura, amenazadas de ahogo en el mar de las noticias, los comentarios y la propaganda. La experiencia singular del quehacer literario reúne al autor, al lector y a la forma artística en su unicidad, en su condensación y en su transparencia, y propone siempre la existencia de una comunidad de lectura que debe hacerse posible en un tiempo y en un *tempo* intensivos y distintos del vértigo de las rotativas y del trabajo asalariado y acelerado que nutre a las nuevas formas de la lectura extensiva. Esta pulsión de vida en una sociedad que se expande, este desgarramiento que es eco de una amenaza fáustica, esta exigencia de superar los límites de lo imposible, atraviesa también la obra gigante de Martí, ese gran vencedor del tiempo por la palabra: "¡Oh!, la palabra, como viento que enciende, saca las llamas del espíritu al rostro [...]. Mas la palabra tiene alas, y vuela caprichosa, y se entra en mundos ignorados e imprevistos..." (2011a: 271).



## I. El presidio político en Cuba: *Martí, cronista del dolor*

En 1871 aparece en Madrid *El presidio político en Cuba*, publicado por la Imprenta de Ramón Ramírez. Este temprano testimonio de un viaje a los infiernos carcelarios escrito por un joven que a sus dieciséis años fue acusado de "infidencia" y obligado a seis años de trabajo forzado, condenado a servir como mano de obra en las minas a causa de la defensa de su derecho a expresar una posición política conmociona a cuantos lo leen, y por infinitos motivos.<sup>1</sup> Por una parte, nos encontramos ante un testimonio, una crónica de lo que allí vio y vivió: el suplicio, la muerte en vida, la condena perpetua al hombre, la enfermedad, el brutal castigo de una serie de figuras agonizantes que se mueven en el infierno de las minas.

Martí fue testigo y protagonista de este martirio vivido en las Canteras de San Lázaro, y es ahora uno de los pocos que vivió para contarlo:

Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas. Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás. Nace con un pedazo de hierro; arrastra consigo este mundo misterioso que agita cada corazón; crece nutrido de todas las penas sombrías, y rueda, al fin, aumentado con todas las lágrimas abrasadoras.

Dante no estuvo en presidio (2011c: 45).

Tras esta introducción, que es a la vez lamento y denuncia, Martí evocará en breves pinceladas el ingreso a la terrible nada:

¿Qué es aquello?

Nada.

Ser apaleado, ser pisoteado, ser arrastrado, ser abofeteado en la misma calle, junto a la misma casa, en la misma ventana donde un mes antes recibíamos la bendición de nuestra madre, ¿qué es?

Nada.

Pasar allí con el agua a la cintura, con el pico en la mano, con el grillo en los pies, las horas que días atrás pasábamos en el seno del hogar, porque el sol molestaba nuestras pupilas, y el calor alteraba nuestra salud, ¿qué es?

Nada.

Volver ciego, cojo, magullado, herido, al son del palo y la blasfemia, del golpe y del escarnio, por las calles aquellas que meses antes me habían visto pasar sereno, tranquilo, con la hermana de mi amor en los brazos y la paz de la ventura en el corazón, ¿qué es esto? Nada también.

¡Horrorosa, terrible, desgarradora nada!

Y vosotros los españoles la hicisteis.

Y vosotros la sancionasteis.

Y vosotros la aplaudisteis.

¡Oh, y qué espantoso debe ser el remordimiento de una nada criminal!

Los ojos atónitos lo ven; la razón escandalizada se espanta; pero la compasión se resiste a creer lo que habéis hecho, lo que hacéis aún.

O sois bárbaros, o no sabéis lo que hacéis (2011c: 46).

Apela así a la evocación de su propia experiencia para asomarse, en el límite, a la nada: son los "ojos atónitos" de quien es a la vez protagonista, testigo y denunciante del horror. Tras pintar brevemente su llegada al presidio y darnos noticia del propio sufrimiento, el texto se volcará a hacer un retrato del tormento y la vida infernal en la cárcel: ha preferido dar cuenta del dolor de los demás. Y para hacerlo elige pintar, como si se tratara del fondo de una escena teatral, las minas, la sed, el calor, el trabajo en condiciones inhumanas, sobre el que se destacarán algunas figuras sufrientes.

En prosa magnífica se nos narra, pinta y recrea con enorme expresividad la vida en el presidio a través de una serie de personajes y de la relación entre víctimas y victimarios. Quien presenta este cuadro del infierno es un joven de ascendencia española, que ha sido tratado a la vez como preso y como esclavo, al igual que las figuras a la vez admirables y para él inolvidables y entrañables que allí conoció. Un joven estudiante de ciudad es investido con los grillos y las cadenas propias de los esclavos. Un joven proveniente de la ciudad y del sector de los españoles pobres (su padre servía en el ejército), que ha atravesado el umbral entre la libertad y la prisión y se ha convertido en un esclavo sufriente, silenciado, maltratado, azotado, a quien no se toleran las debilidades del hambre o el dolor. El trato brutal recibido en la mina se muestra a través de una pintura hecha de palabras y en mucho coincide con las más cruentas escenas de Goya, ese artista que Martí conocerá al llegar a España, y con quien coincidirá prodigiosamente en la pintura del desengaño.

### *Del desengaño a la toma de conciencia*

En efecto, como lo recuerda un especialista en el tema, David Leyva González, en su primer viaje a España, al que Martí llega como deportado en 1871, nuestro escritor se aloja curiosamente en la madrileña calle del Desengaño, esto es, la misma donde en su momento Goya diera a conocer sus "Caprichos". Nos recuerda el mismo autor, quien glosa a su vez a otros especialistas en Goya, que para el pintor español "Desengaño" significa desilusión y desencanto pero también escarmiento y comprensión. Enorme casualidad para la tarea que espera a Martí: "dar forma última a *El presidio político en Cuba*, páginas también de desilusión, desencanto y decepción de la España Liberal que no aceptaba bajo ningún concepto, la misma libertad de derechos para sus colonias" (Leyva 2007: 10). Si bien la inmersión de Martí en el estudio de la obra de Goya se dará sobre todo en su siguiente estancia en Madrid, queda un valioso testimonio de que ya en este primer momento Martí hizo en Madrid y Zaragoza (otro destino goyesco, al que llega en 1873) estudios de la obra del gigante pintor español que lo deslumbró, y en carta dirigida en 1888 a Enrique Estrázulas dejó apuntado que él habría logrado ver, posiblemente en su primer exilio, un cuaderno de dibujos de su juventud: "Goya, que hacía cabezas con lápiz rojo a lo Rafael, que he visto en su cartera de niño en Aragón; y luego hizo sus cucuruchos de obispos y sus cabezas sin ojos, y una maja que todavía no me he podido sacar del corazón. Es de mis maestros, y de los pocos pintores padres" (Martí 2011b: 189).

Queda también constancia de que ya tempranamente recibió Martí clases de pintura en Zaragoza, la misma ciudad donde Goya se hizo pintor, y que más tarde pasó a Aragón, otra tierra de atmósfera goyesca. Aprendió entonces "las bases de la técnica pictórica [...] en la tierra de los principales pintores españoles del siglo XVIII" (Leyva 2007: 9).

La ya mencionada estudiosa Ariela Schnirmajer ha mostrado también las potencialidades de esa lectura intersemiótica a que da lugar la concurrencia entre los cuadros literarios pintados por Martí y la portentosa pintura de Goya:

En *El presidio político en Cuba*, Martí narra su experiencia carcelaria y la de sus compañeros en las canteras del San Lázaro, para denunciar la tortura, la muerte y la crueldad. Respalda su acusación con las heridas en el cuerpo, una actitud ante el sufrimiento del otro que singularizará a muchas *Escenas norteamericanas*. El alegato da cuenta de los primeros contactos de Martí con los sectores populares, víctimas de la represión española: Nicolás del Castillo, un anciano prisionero; Lino Figueredo, hijo de campesinos; Juan de Dios, un niño esclavo; y Tomás, un niño negro. El dolor y la humillación se presentan en fuertes imágenes en las que predomina el rojo de la sangre, la degradación del cuerpo y la pérdida del espíritu: el presidio "mata la inteligencia y seca el alma" (2017: 51).

Anunciado el prodigioso poder de la sinestesia que caracterizará su estilo y el del modernismo en general, la potencia de las imágenes visuales alimentará la prosa de *El presidio* y se trenzará con el arte narrativo que da cuenta del desfile de las

distintas figuraciones del dolor. Sangre y negro, oscuridad y luz, son contrastes que contribuyen a reforzar los cuadros de un infierno que se coloca en las antípodas del pretendido paraíso liberal: el sueño de la razón liberal oculta monstruos. Al pintar y denunciar el horror, Martí desentierra los cuadros de la infamia que el liberalismo pretendía dejar de ver.

Otro elemento fundamental que marca Schnirmajer es el modo en que el yo (escritor, retratista, protagonista y denunciante) va dibujando su figura en contrapunto con la de los otros sufrientes:

El yo que denuncia las condiciones del presidio y clama por justicia. El yo que enuncia es la voz del testigo y, en una de las escenas de *El presidio político*, en la reiteración de la primera persona ata el destino personal al de un anciano prisionero, Nicolás del Castillo. Es un momento de gran tensión, fundado en la yuxtaposición de dos planos, donde se correlacionan los personajes (2017: 51).

A partir de esta escena hemos aprendido mucho sobre el modo en que Martí irá construyendo su propia y original perspectiva: el sujeto que escribe, que denuncia, que piensa, no parte de un primer momento de soledad ni de una posición de superioridad. Tampoco se coloca en un mirador desapasionado desde el cual contempla el mundo y predica sobre él: el artista se retrata a sí mismo como alguien que parte del momento del encuentro (fusión y diálogo) con los dolientes, de una toma de conciencia que se va perfilando a partir de las condiciones infernales desde las cuales procurará

remontar la mirada y la voz para nombrar, para representar un cuadro de dolor y de denuncia: él se remontará hasta la letra desde el mundo del dolor. He aquí en su raíz la prodigiosa perspectiva martiana, he aquí el lugar nuevo para el intelectual desde el que renovará el campo de las letras del siglo XIX: "un campo bien espinoso si los hay", escribió Martí a propósito de la obra de Flaubert (Martí 1979: 20; Weinberg 1996: 51).

### *Vivir como esclavo*

En su niñez Martí se asomó por primera vez al mundo de los esclavos en su carácter de descendiente de españoles, cuando fue testigo del brutal maltrato recibido por un hombre a manos de su patrón y se prometió a sí mismo luchar por cambiar esa situación. Pocos años después, confinado él mismo en un presidio, será el propio Martí quien sea tratado como esclavo, sufra el dolor de hierros y cadenas, se vea obligado al trabajo forzado, a tal punto que será testigo y vivirá en la propia carne el proceso por el cual la condición humana sufre la agresión a su dignidad en manos de los carceleros-carceneros, degradados también ellos mismos en su trato a otros seres humanos. Las jornadas de sufrimiento sin fin de los esclavos, reducidos a condición animal, obligados a trabajar a pesar del dolor, la enfermedad, el hambre, el cuerpo sangrante, se vuelven a representar en escenas que permanentemente recuerdan al Cristo dolorido que carga la cruz, azotado y escarnecido brutalmente. El joven escritor elige dar cuenta del

paso de distintas figuras sufrientes: un esclavo viejo, un niño, un demente; todos ellos brutalmente humillados y castigados, aunque aun en su peor momento de dolor no olvidan la lucha por la vida y la solidaridad.

Cintio Vitier ha dicho de esta obra que "es una pieza única en la obra de Martí. Jamás, como si fuera un vaso sagrado que había de romper después de usarlo, volvió a utilizar esta prosa desollada y obsesiva como el ciclo diario de las canteras". En efecto: prosa desollada, obsesiva, que sigue los ciclos infernales del trabajo forzado (citado en Arias 2006: 122).

En cuanto al carácter de la obra, Isis Molina de Galindo anota lo siguiente:

Apenas llegado a Madrid, Martí llevó a la imprenta de Ramón Ramírez este ensayo que tituló simplemente *El Presidio Político en Cuba*. Al hacerlo, entregó junto con la protesta exaltada y la petición ardiente, un poema elegiaco en prosa [...]. Martí virtió su dolor enlazando en doce "cantos" una trilogía de valores significativos: el lirismo intenso de la sensibilidad; la nitidez de las percepciones sensoriales y la complejidad de su mundo espiritual que revela una visión trascendente, a la vez flexible y múltiple [...]. El proceso de ideación en Martí se caracteriza en esta su prosa inicial por un hondo sentido del ritmo. Con preferencia sigue moldes afectivos como reiteraciones, periodos interrogativos y exclamativos, hipérboles y estribillos irónicos. Halla con toda naturalidad su forma expresiva en giros nerviosos y especialmente en la frase-verso de percusiones enérgicas que golpean en la sensibilidad del lector. Anhelos

impetuosos y gemebundas languideces alternan y se esfuman en silencios elocuentes desarticulando párrafos, determinando su extensión y creando la forma versicular que se adhiere a la pauta vital de un pasado dolorosísimo. Brotan de la entraña impactos relampagueantes de cosas vistas y sentidas y aparece por el ámbito del ensayo una sucesión dantesca de momentos y escenas inolvidables. El lenguaje afectivo finalmente se enseñorea de la forma, refleja la tensión y distensión del espíritu y va estableciendo un verdadero "clima" poético con su lirismo de tema y lenguaje (1962: 312).

Poema en prosa de acentuado lirismo, el texto puede ser también leído como ensayo, y aun como ensayo de fuerte impronta pictórica:

En la forma del ensayo se percibe una predilección por los recursos de la creación poética. El lenguaje se engalana con frecuencia, aquí y allí, de elementos estéticos: la imagen visionaria del león dormido "con una garra sobre Cuba"; el símbolo del "fantasma rojo de sonora carcajada"; y la metáfora plástica de la "esmeralda inmensa" que hacen entrar al poema por los senderos de un impresionismo plástico y visual. Estos son unos cuantos ejemplos entre muchos que se pudieran citar. Bien pudiera decirse que todo el ensayo se caracteriza por una marcada impronta pictórica que respaldan expresiones claves a lo largo del discurso "...lo hubiera pintado mejor"; "este cuadro que os voy a pintar"; "...he ahí pálida y débil la pintura de las canteras"; "Los colores del infierno en la paleta de Caín..." y así sucesivamente. Sin embargo, la actitud conmovida violenta la técnica con el enfoque y desenfoque descriptivo. El segundo "canto"

envuelve con imprecisión a las víctimas y sólo destaca la acción misma sin sujeto expreso. Mas en la parte central e íntima del poema fulge, con sincera honestidad, la nitidez de los seres y las cosas tal como son. "¡Oh verdad tan terrible que no me deja mentir ni exagerar!". La realidad aparece no velada ni violentada como al principio o al final ni tampoco ordenada o jerarquizada (1962: 313).

El cruce de sensaciones y evocaciones, el cruce de géneros, está ya en este joven de sensibilidad moderna que registra cuidadosamente una realidad que es en sí misma descomunal e hiperbólica: sólo buscará dar cuenta de esa verdad tan terrible.

A todo lo ya dicho sobre el texto deseo agregar su fuerte valor de alegato jurídico. Martí utilizará esa pintura del dolor para documentar el agravio y la deshumanización a que puede llegarse en la prisión colonial, e incluso para testimoniar el dolor universal, así como a la vez exhibir la enorme contradicción que viven los españoles que anhelan los derechos, la federación universal y la libertad para sí pero no la toleran en sus colonias:

[...] hasta los hombres que sueñan con la federación universal, con el átomo libre dentro de la molécula libre, con el respeto a la independencia ajena como base de la fuerza y la independencia propias, anatematizaron la petición de los derechos que ellos piden, sancionaron la opresión de la independencia que ellos predicaban, y santificaron como representantes de la paz y la moral, la guerra de exterminio y el olvido del corazón.

Se olvidaron de sí mismos, y olvidaron que, como el remordimiento es inexorable, la expiación de los pueblos es también una verdad.

Pidieron ayer, piden hoy, la libertad más amplia para ellos, y hoy mismo aplauden la guerra incondicional para sofocar la petición de libertad de los demás.

Hicieron mal.

España no puede ser libre mientras tenga en la frente manchas de sangre (Martí 2011c: 48).

Su recuento de la situación colonial y su acusación a esa España que necesita de las pocas colonias que todavía quedan bajo su control y que en lugar de darles un trato más benévolo se ensaña contra ellas y las oprime aún más, culmina con estas palabras, que son a su vez preludeo de la narración del dolor que vendrá:

Cuando todo se olvida, cuando todo se pierde, cuando en el mar confuso de las miserias humanas el Dios del Tiempo revuelve algunas veces las olas y halla las vergüenzas de una nación, no encuentra nunca en ellas la compasión ni el sentimiento. La honra puede ser mancillada.

La justicia puede ser vendida.

Todo puede ser desgarrado.

Pero la noción del bien flota sobre todo, y no naufraga jamás.

Salvadla en vuestra tierra, si no queréis que en la historia de este mundo la primera que naufrague sea la vuestra.

Salvadla, ya que aún podría ser nación aquella, en que perdidos todos los sentimientos, quedase al fin el sentimiento del dolor y el de la propia dignidad (Martí 2011c: 52-53).

Como bien recuerda Celina Manzoni (2017), el texto que conocemos de *El presidio* es reescritura de un primer borrador, de tal modo que el joven Martí que llega castigado a cumplir su condena en Madrid recupera sus recuerdos del infierno en las minas y los traduce ahora, con voluntad artística y política, en un texto convertido –agreguemos– en alegato y memorial de agravios. Recordemos que hay fuertes pasajes del texto dedicados a la denuncia de la avidez colonial de una España a la que ya por esa época sólo le restan unas pocas posesiones de ultramar, entre ellas, Cuba, uno de los pocos sostenes del moribundo imperio a la que ingratamente España reduce a las peores condiciones de explotación.

Manzoni se pregunta si a partir de la lectura del mismo se desemboca en la figura de Martí como un mártir que asume, como Cristo sufriente, el suplicio y supedita el dolor personal del "yo" al dolor colectivo del "nosotros" –tal es la lectura que hace de dicho texto Cintio Vitier–, o si es posible ver en este joven la figura del indignado, del que apenas puede contener el enojo, la condena, el espíritu de denuncia, en un estilo tenso que atraviesa el texto.

La denuncia explícita al maltrato de esa potencia colonial ya casi en quiebra dará lugar a una pintura goyesca del dolor, que se constituye al mismo tiempo en denuncia martilleante y constante, traducida en una serie de cuadros y pequeños relatos que dan cuenta de distintos personajes y sus diversas formas del sufrir:

Los tristes de la cantera vinieron al fin. Vinieron, dobladas las cabezas, harapientos los vestidos, húmedos los ojos, pálido y demacrado el semblante. No caminaban, se arrastraban; no hablaban, gemían. Parecía que no querían ver; lanzaban solo sombrías cuanto tristes, débiles cuanto desconsoladoras miradas al azar. Dudé de ellos, dudé de mí. O yo soñaba, o ellos no vivían. Verdad eran, sin embargo, mi sueño y su vida; verdad que vinieron, y caminaron apoyándose en las paredes, y miraron con desencajados ojos, y cayeron en sus puestos, como caían los cuerpos muertos del Dante (Martí 2011c: 55).

El primero de los personajes extraído del grupo por la pluma de Martí, será un viejo esclavo, don Nicolás Castillo, a quien el relato devuelve así su nombre, su calidad humana, su visibilidad y personería:

Verdad que vinieron; y entre ellos, más inclinado, más macilento, más agostado que todos, un hombre que no tenía un solo cabello negro en la cabeza, cadavérica la faz, escondido el pecho, cubiertos de cal los pies, coronada de nieve la frente.

¿Qué tal, don Nicolás? dijo uno más joven, que al verle le prestó su hombro.

—Pasando, hijo, pasando; y un movimiento imperceptible se dibujó en sus labios, y un rayo de paciencia iluminó su cara. Pasando, y se apoyó en el joven y se desprendió de sus hombros para caer en su porción de suelo.

¿Quién era aquel hombre?

Lenta agonía revelaba su rostro, y hablaba con bondad. Sangre coagulada manchaba sus ropas, y sonreía.

¿Quién era aquel hombre?

Aquel anciano de cabellos canos y ropas manchadas de sangre tenía setenta y seis años, había sido condenado a diez años de presidio, y trabajaba, y se llamaba Nicolás del Castillo. ¡Oh, torpe memoria mía, que quiere aquí recordar sus bárbaros dolores! ¡Oh, verdad tan terrible que no me deja mentir ni exagerar! Los colores del infierno en la paleta de Caín no formarían un cuadro en que brillase tanto lujo de horror... (Martí 2011c: 55).

Llagado, torturado, martirizado, don Nicolás no perderá su dignidad, como tampoco el grupo de oprimidos que mantienen honor, fraternidad, sentido de compasión, pulsión de ayuda y sacrificio por el prójimo. Acusado de insurrección contra el poder colonial, el relato de la fruición con que los carceleros se ceban en el dolor y la capacidad de atormentar al viejo no tiene fin.

Tampoco perderá su carácter humano, demasiado humano, el segundo personaje salvado de la anonimidad por la pluma de Martí: un niño de doce años, Lino Figueredo, cuyos padre y madre fueron a su vez apresados, quien llega solo a las canteras, sin saber por qué, y que sufre también indecibles tormentos y muestra que los carceleros son capaces de la máxima brutalidad: tras caer víctima de la viruela será de todos modos obligado a seguir sirviendo como esclavo de las minas. Y seguirá el recuento de personas y escenas, entretretejadas con la permanente denuncia del autor:

Aflige verdaderamente pensar en los tormentos que roen las almas malas. Da profunda tristeza su ceguera. Pero nunca es tanta como la ira que despierta la iniquidad en

el crimen, la iniquidad sistemática, fría, meditada, tan constantemente ejecutada como rápidamente concebida. Castillo, Lino Figueredo, Delgado, Juan de Dios Socarrás, Ramón Rodríguez Álvarez, el negrito Tomás y tantos otros, son lágrimas negras que se han filtrado en mi corazón... (Martí 2011c: 69).

Esa pintura de los seres sufrientes, cuyos cuerpos son reducidos a la mayor tortura y al mayor dolor, no deja de ser al mismo tiempo una denuncia del régimen carcelario colonial, de la injusticia sobre la injusticia que es la situación de Cuba como colonia de España y un alegato contra todo lo que atente contra la dignidad del ser humano. Recuperar sus nombres propios es también una forma de restaurar su condición humana. La crítica ha mostrado que esta pieza de altos vuelos literarios puede leerse como un testimonio personal y colectivo, una crónica, un memorial de agravios, un panfleto, un documento, un ensayo que a la vez se va transformando en un poema elegíaco, y, agreguemos, no escatima los elementos de la tragedia al tiempo que evoca el recorrido del Dante por el Infierno, que podemos poner en diálogo con los términos de un poema inconcluso: "Oyó: se levantó dolorosamente, compuso los huesos rotos de su cráneo, y siguió andando!". Como infinito es el dolor e infinita la grandeza poética, recordemos que en ritmo y sentido afín habló también en su poema "Masa" nuestro gigante Vallejo: "Pero el cadáver, ay, siguió muriendo...").

Y no deja de impresionarnos esta temprana y atormentada pintura de los suplicios del cuerpo, este esfuerzo por nombrar el sufrimiento desnudo, la reducción de la persona, su integridad y sus afectos, a un mero bulto encadenado y lacerado que soporta el dolor de la carne y de los huesos, para mostrar el modo en que es reducido el ser humano en las terribles condiciones del presidio español durante la colonia en el tránsito de umbral entre la vida y la muerte que pasa por la tortura de los inocentes.

Nos interesa pensar esa voz de Martí que se levanta sobre el gran silencio de la explotación y la muerte: cuerpos que hablan, voces silenciadas. Y nos interesa también resaltar la dimensión jurídica que Martí dio al mismo, en cuanto este testimonio de la brutalidad del poder español en Cuba se empleará —como siglos antes lo hizo el padre Las Casas— para convencer a España que si quiere seguir siendo respetada como nación y si pretende esgrimir algún tipo de derecho o potestad sobre sus últimas posesiones de ultramar, sólo podrá hacerlo a condición de atender esos excesos del poder. En este primer alegato martiano no se trata todavía de una lisa y llana denuncia abierta del colonialismo español como la que emprenderá en años posteriores de manera paralela al prócer filipino José Rizal, con quien tal vez se cruzara en alguna calle de Madrid, sino de un esfuerzo por apelar a la conciencia de los españoles (pensemos en el ala liberal representada por ejemplo por un Emilio Castelar y por los sectores antiesclavistas y críticos del colonialismo español). Martí ha llegado a

España, está en Madrid, y comienza su lucha por denunciar el dolor del presidio. Ensayo desde ese temprano texto sus herramientas como cronista y orador y logra publicar ese desgarrador texto de denuncia por los mismos años en que ese otro gigante filipino comienza también su larga labor y su prédica de libertad respecto del poder español –una postura emancipatoria que a ambos próceres les costará la vida.

La estampa y el relato de las distintas personas-personajes elegidos por Martí (el viejo, el niño, el esclavo), su permanente muestra de la desproporción entre la mansedumbre y calidad humana de los prisioneros y la brutalidad de los guardianes, médicos, autoridades, sirven a su vez como documentos de denuncia y documentos probatorios para un caso judicial. Recordemos que Martí ha decidido estudiar leyes, no para convertirse en un rico abogado, sino para defender la causa de los desamparados.

Por otra parte, esta pintura del horror permite a Martí "negociar" con la opinión pública española desde sus propios términos: Cuba salvó a España de la catástrofe cuando perdió sus otras colonias. España paga a Cuba de esta manera terrible. No podrá sostener así ningún derecho a seguir siendo un imperio.

En *La musa de la historia* (1998), Derek Walcott recuerda el modo en que los esclavos atormentados, a quienes se había arrancado de su vida y su cultura, arrebatadas su lengua y sus creencias, vieron en la reinterpretación de la religión

del opresor y en la figura del Cristo sufriente una posibilidad de identificación. Observa Walcott que si la Biblia relata el largo y difícil camino por el que el pueblo judío transitó de la opresión a la libertad, el esclavo veía inversamente, en su llegada a América tras ser arrancado de África un camino que iba de la libertad a la esclavitud. Y sin embargo el propio texto evangélico daba elementos para la supervivencia y era reinterpretado silenciosamente para encontrar un nuevo sentido, a través de lo que Ludmer llama "las tretas del débil".

Este viaje a los infiernos constituyó también para Martí un descubrimiento de la verdadera realidad y la verdadera historia de la isla de Cuba, que, a pesar de las narrativas colonizadoras que mostraban a España como la gran salvadora de las Antillas mayores, abría a un mundo de esclavitud y dolor, que a su vez era un asomo del otro espacio que la visión continentalista de la conquista y colonización de América no dejaba ver: la gran familia del Caribe.

Las heridas y laceraciones recibidas por Martí a causa de los grillos y cadenas dejaron marcas en su propio cuerpo: lesiones que nunca curaron del todo en una época en que no existía el antibiótico. Marcado así para siempre su cuerpo por cicatrices abiertas, quedó marcado también su espíritu por un espectáculo infernal de que fue testigo y parte. El joven de ascendencia española que llega al presidio es pronto despojado de lo que lo une a su vida en libertad y encadenado como esclavo y como presidiario: marcas que quedarán grabadas

para siempre en el cuerpo de un hombre que vivirá a partir de allí de luto.

Dolor físico y moral de las cadenas, que laceran el cuerpo, que quitan la libertad, que convierten al ser humano pleno en cosa, en sustancia trabajante y sufriente. Condiciones de presidio que imitan, reproducen, exacerbaban, tensan hasta el límite entre el paraíso y el infierno las condiciones de miles de vidas anónimas que llegaron a estas tierras en barcos negros privadas de todo, comenzando por los bozales que les impedían pronunciar la propia voz.

Yo no volví a ser nunca la misma después de leer *El presidio político en Cuba*.





## *II. Nuestra América: Martí, cronista del futuro*

¿Cómo acercarnos a un texto que nos funda? ¿Cómo leer un texto que planteó nuestra existencia, que nos constituyó como nustramericanos, que nos trazó un espacio desde su propio espacio? Al cumplirse exactamente ciento treinta años de su publicación, "Nuestra América" ha concitado y sigue concitando innumerables lecturas, estudios, ediciones, interpretaciones, polémicas... se trata de un clásico por esa infinita cantidad de razones que hacen de un texto un clásico, pero además tiene la peculiaridad de que es un texto que nos funda a sus lectores, que nos da un espacio de posibilidad para leerlo... y para leernos.<sup>2</sup>

Este texto prominente de José Martí es considerado un ensayo central y clásico, de lectura indispensable para todos quienes se interesen por América Latina. Lejos estamos ya de entender como tal un texto cerrado, canónico, clausurado: se trata de un texto de sentido abierto, inagotable, capaz de entrar en diálogo permanente con las distintas generaciones de lectores. En lo que sigue nos proponemos indagar algunas claves de su grandeza.

El ensayo, reproducido en las sucesivas ediciones de sus *Obras completas* y en las distintas versiones de sus obras escogidas, así como en infinidad de medios y ocasiones, es desde luego de consulta necesaria en toda antología martiana y en toda historia de las ideas latinoamericanas. Fue escrito en el clima de la Primera Conferencia Internacional Americana

de Washington, realizada entre el 2 de octubre de 1889 y el 19 de abril de 1890, en la que se hizo evidente el sentido de la política panamericanista que comenzaron a promover los Estados Unidos.

Publicado el 1o. de enero de 1891, esto es, siete años antes de que se consumara la independencia de Cuba, por *La Revista Ilustrada de Nueva York*, y reproducido el 30 de enero del mismo año por *El Partido Liberal* de México, este texto puede ser leído en contexto, pero también debemos reconocer que se alza con valor independiente de las condiciones que acompañaron su redacción y publicación. Puede también leerse en diálogo con otros textos martianos, particularmente con el discurso hoy conocido como "Madre América" que lo precede, así como con los diversos textos en que comienza a gestarse esta noción de pertenencia y de futuro, y puede también ser interpretado como unidad que trasciende el tiempo político de su producción para alcanzar nuevas dimensiones de sentido. Cada uno de estos posibles acercamientos enriquece su lectura, pero no la agota.

¿Cómo llega un texto surgido como artículo revestido de fuerte carga política, como manifiesto y carta de denuncia, a convertirse en un "clásico", leído y considerado hoy por muchos como un ensayo literario dada su consistencia artística, su fuerza estilística, su capacidad de decir mucho más de lo que dice, su ejemplar desarrollo de una poética

del pensar? Ya en su "Presentación" a la edición crítica de *Nuestra América*, Cintio Vitier reconocía que "Quizás el lenguaje metafórico, especialmente concentrador de realidades históricas y sociales en estas páginas, deslumbre en exceso las pupilas poco acostumbradas a esa fusión típicamente martiana del análisis político y la expresión poética" (2002: 11). Al mismo tiempo sabemos que este texto martiano ha sido conceptualizado como un ensayo imprescindible para todos quienes se acerquen a los textos fundamentales de una "biblioteca americana"

Según Italo Calvino, "clásico" es aquel texto que, leído por primera vez, parece ser para nosotros un viejo conocido, al tiempo que, releído una y otra vez, resulta en cada ocasión un texto con nuevos elementos que antes no habíamos descubierto. Texto a un tiempo contundente e inagotable, cerrado y abierto, invita siempre a una relectura. Hemos "descubierto" "Nuestra América" y sin embargo a cada nueva lectura sentimos la invitación a un posible viaje de redescubrimiento de la riqueza de sus conceptos y sus imágenes, así como de sus capacidades connotativas.

Impresiona en "Nuestra América" su carácter a la vez diagnóstico, programático y prospectivo, y, más aún, incoactivo. Hay en él una capacidad de nombrar y hacer inteligibles los procesos, a la vez que con ello contribuir a fundar una nueva entidad que, si bien existía de manera latente, todavía no tenía existencia como nación de naciones efectivamente

integradas. Se trata de un alto gesto sólo comparable al que significó a lo largo de nuestra historia y nuestra geografía la aparición de las distintas constituciones de los países americanos. Si recuperamos el sentido fundante, primero, que anida en el término "constitución", o si subrayamos, con un gran pensador, el carácter instituyente que anida en todo instituido, podremos comprender mejor el carácter a la vez diagnóstico e incoativo del texto de Martí, quien adelantó en Nuestra América la posibilidad de su constitución como entidad política y, más aún, como matriz de sentido.

Como ha dicho Julio Ramos, "lo latinoamericano es un campo producido en la misma disposición del discurso que nombra" (2003a: 287) y, agreguemos, que lo nombra. Martí encuentra una nueva designación para esta región de naciones hermanas, a las que también pensó como ligadas a una misma Madre América. Coincido con Ramos cuando enfatiza "[la] transformación que toda práctica discursiva opera sobre su objeto" y cuando ve América Latina como un "campo de lucha [de discursos] que disputan la hegemonía sobre el sentido de nuestra identidad" (2003a: 288). En esta misma línea, Martí realiza una genial operación para repensar y a la vez refundar un nuevo espacio y un nuevo tiempo americanos, volcados hacia una integración y una forma de posibilidad sólo verificables en el futuro, cuando habrá de probar su existencia y el valor de verdad de su palabra.

En cuanto al espacio que abarca "Nuestra América", no se trata sólo de un ámbito geográfico sino geopolítico, que se define por oposición al ordenamiento espacial hegemónico, más prominentemente marcado a partir del momento en que se instauran capitalismo y modernidad en el proceso de formación del sistema mundo moderno que instaló a América Latina en la periferia. Y se trata también de un espacio social que notablemente abarca al indígena y al afrodescendiente. Las alusiones martianas a tradiciones indígenas son notables en este escrito: en contraste con el avance del gigante de siete leguas cuya presencia amenazante abre el texto, éste se cierra con la aparición del gran Semí, apelación a un dios de tradición caribe. De este modo, los elementos estrictamente espaciales se articulan con otra forma: el espacio social, en el que se advierte la presencia de los distintos grupos étnicos que conforman el "mapa" de nuestra posible integración.

Como dice Walter Mignolo, anida en el concepto de "Nuestra América" un radical disenso con otras designaciones, que contrasta con el modelo de consenso de "América Latina": la distinción de Martí de una América "nuestra" en contraposición a una América "sajona" no comprende sólo a los componentes poblacionales predominantemente criollos implícitos en la idea de "América Latina": "Los americanos de origen africano y los indios dejaron un legado de lucha y optimismo en 'nuestra' América" (2005: 68). Recuerda también este autor lo siguiente:

La historia compartida de América, que incluye el nombre en sí mismo, se basa en su fundación histórica: la matriz colonial de poder —o capitalismo tal como lo conocemos en la actualidad— y la modernidad en tanto ideología imperial de Europa Occidental. En el proceso de formación del sistema-mundo moderno, América en su conjunto quedó en la periferia, y el nivel de marginalidad dependía de qué sector de la población y qué instituciones de Europa Occidental escribían la historia (2005: 69).

A la luz de estos comentarios de Mignolo resalta, una vez más, la genialidad de Martí, quien observó e intuyó desde su estancia en los Estados Unidos estos grandes movimientos en la configuración de los bloques y los cambios en la relación de fuerzas entre ellos, a la vez que advirtió que se abría para América un desafío mayúsculo ante el reacomodo del orden mundial. Si ciertos sectores letrados y capaces de asimilarse al modelo europeo-occidental del conocimiento podían "salvarse" solos procurando adecuarse a los dictados europeos o norteamericanos, no así habría de suceder al conjunto de la sociedad, protagonista de un creciente proceso de marginación: he aquí el inminente peligro que corre Nuestra América.

En cuanto a la dimensión temporal, varias veces me he preguntado en qué tiempo se encuentra "Nuestra América": ¿En el pasado colonial, esto es, en un orden impuesto, o en el presente propio de ese largo siglo XIX, con sus contradicciones pero también con los esfuerzos de construcción de un nuevo orden independiente, o en el futuro de la esperanza,

la utopía, la auténtica independencia política respecto de otras potencias del globo y la auténtica independencia intelectual que sólo puede darse a partir del autoconocimiento? He aquí la genial operación de Martí, quien imagina una designación que no coincide con la de "América Latina" o "Hispanoamérica", que resuelve admirablemente también la posibilidad de inclusión de otras zonas, como el Caribe, y que busca dotar de entidad a un grupo de países en formación que no acaban de asumir su afinidad, dada por la historia, la cultura, el lenguaje. La matriz nuestramericana actúa como un instituyente sobre el que se construye incluso el orden del discurso, apoyado y desarrollado a partir de los "valores juzgadores". La plasticidad y el valor afectivo del nombre escogido por Martí le permiten también abarcar el conjunto de naciones, así como el conjunto de sectores sociales, étnicos, o bien las distintas zonas y experiencias históricas y ámbitos espaciales.

Por una parte, es posible seguir la génesis histórica de dicha designación, ya que desde años atrás varios textos martianos habían comenzado a asociar el sentido de "nuestra" con el de "nueva": desde la afinidad sonora con que piensa el poeta hasta la afinidad programática con que piensa el estratega político, "nuestra" llama a "nueva". Y lo "nuevo" es además la herramienta con la que, desde una tarea afín a la del historiador, Martí comienza a pensar en las peculiaridades de la formación americana y a intentar nombrarla. La estudiosa Francisca López-Civeira nos ofrece algunos ejemplos de ello

(2019): En 1875 había escrito "Un pueblo nuevo necesita una nueva literatura. Esta vida exuberante debe manifestarse de manera propia". Martí ha comenzado a pensar en los pueblos nuevos, resultantes de la mezcla de lo autóctono con lo europeo, y que "Piensan de una manera que tiene más luz, sienten de una manera que tiene más amor". Lo nuevo se asocia con lo natural, en cuanto hay una "brotación original de tipos nuevos", y se disocia de lo artificial: no somos "copias serviles de naturalezas agotadas" (2019: 45). Y en 1877 había planteado también una notable síntesis de la condición latinoamericana:

Interrumpida por la conquista la obra natural y majestuosa de la civilización americana, se creó con el advenimiento de los europeos un pueblo extraño, no español, porque la savia nueva rechaza el cuerpo viejo; no indígena, porque se ha sufrido la ingerencia de una civilización devastadora, dos palabras que, siendo un antagonismo, constituyen un proceso; se creó un pueblo mestizo en la forma, que con la reconquista de su libertad, desenvuelve y restaura su alma propia ("Los códigos nuevos", cit. en 2019:45).

Por otra parte, Martí había comenzado a pensar ya esta región en términos cargados de un valor afectivo tan alto como el que puede dar la pertenencia familiar, fundante de cercanía. Durante su estancia en Guatemala había escrito "Si Europa fuera el cerebro, nuestra América sería el corazón. Otros pensarán más, nadie sentirá mejor". Y en su folleto "Guatemala", de 1878, se había preguntado: "¿Pero qué haremos, indiferentes, hostiles, desunidos, todos los pueblos

de mi América?". El sentido de un lazo afectivo a la vez que familiar –mi América, nuestra América—le permite además establecer una toma de distancia con otras experiencias, como la latinidad europea (López-Civeira 2019: 48).

Apasionante resulta seguir el hilo de las distintas ideas-fuerza que acompañaron a lo largo de los años las reflexiones de Martí y desembocaron en este magno ensayo. Así, para tomar sólo un ejemplo más, el sentido de "nuestra" regresa enfáticamente en varios de sus escritos junto con sus preocupaciones por la necesidad de comprender y estudiar los elementos peculiares de América. En un fragmento encontrado dentro de la papelería de Martí por la investigadora Lourdes Ocampo Andina, leemos: "[...] los orígenes de los males de Am[érica] pa[ra] no caer en ellos, y estudiemos como hombres, y no como organillos de repetición de lo ajeno, los elementos peculiares de n[uestro] pueblo, pa[ra] acomodarse a [nuestro] modo, y conforme a n[uestra] naturaleza y n[nuestras] leyes: ya veo brillar el sol sobre las estatuas de los héroes y sobre el pórtico de las palmas de mármol..." *Nuestro* pueblo, *nuestro* modo, *nuestra* naturaleza, *nuestras* leyes... el término se reitera cuatro veces en sólo cuatro líneas: todo concurre a la reflexión cuando se trata de pensar que no debemos repetir lo ajeno sino atender a los elementos peculiares de esta región (Ocampo Andina 2007: 8-9).<sup>3</sup>

De este modo, la designación "nuestra" confirma toda su densidad de sentido: es resultado de una meditación sobre nuestra historia y nuestra novedosa y diferencial formación,

a la vez que traduce un sentido fuerte de pertenencia, acompaña la interpretación de las condiciones del continente por parte del intelectual y permite vislumbrar un programa de re-uniión de aquello que nunca debió estar separado.

Un mapa generoso e incluyente de todas las regiones, sectores y grupos sociales que la integran: pensemos en el Caribe o en los representantes de distintas comunidades indígenas y afrodescendientes. Una designación abierta a futuro y capaz de incluir nuestra experiencia histórica y nuestra condición presente. Del mismo modo, en "Nuestra América" logra plantear Martí una tensión esencial entre lo que se dice y lo que se sugiere, entre lo que se descubre y se propone, entre lo que se tiene y lo que se espera, entre lo que se ha alcanzado y lo que resta por alcanzar. En efecto, escrito siete años antes de decidirse la independencia de Cuba, hablar de Nuestra América era todavía un voto al futuro, un predicar sobre la forma futura del presente o un predicar en tiempo presente sobre el futuro. He aquí este núcleo significativo básico: el presente está cargado de futuro y éste de pasado. Si nos apegamos al modelo de la semilla, ésta encierra también todos los tiempos en su posibilidad de germinación y crecimiento. Toca también al americano llevar a cabo la crítica y examen de las condiciones del pasado que subsisten en el presente, así como predicar sobre un futuro enraizado en los tiempos anteriores a través del modo de la exhortación y de la enunciación de posibilidad.

Uno de los principales rasgos de todo ensayo es que está escrito en tiempo presente, con lo cual se refuerza el permanente regreso al tiempo y lugar de la enunciación a la vez que al momento de reflexión en que todo acontecimiento se convierte –son palabras de Ricoeur— en sentido. El momento de la enunciación se articula así con el tiempo largo del sentido, el lugar de la enunciación se inscribe en una entidad general de dilatados espacios y el yo que pronuncia y escribe se enlaza permanentemente con el nosotros. Como ha dicho Jean-Marcel Paquette, en la tradición del ensayo en lengua española el sujeto no puede pensarse sin la mediación de la propia cultura, a la que dedica por ende significativas reflexiones (1972).

### *Texto y discurso*

Como lo plantea Bernardo Subercaseaux en "Nuestra América, texto, lectura y contexto" (2017), es bueno recordar que se trata de un texto o totalidad significativa que está a su vez atravesada, alimentada, irrigada, como el corazón latiente, por varios discursos o desarrollos sémicos mayores que actúan como "vasos sanguíneos": desde el discurso político, con fuerte carga anticolonial, hasta los discursos de fuerte carga ideológica, como los que provienen del evolucionismo, el liberalismo y el positivismo, a los que a su vez relativiza y critica. "Nuestra América" entabla así implícitamente varias discusiones con el discurso sarmientino, con el racista, con el expansionista, en un momento en que América se debate todavía entre los modelos políticos de importación

y la presencia de respuestas locales, como el caudillismo. El texto llama a escena, pone en diálogo, representa no sólo los contenidos sino las tensiones entre discursos, y los traduce al hacer atravesar la mansa prosa que configura la lengua materna a través de la agilidad de las frases interrogativas, exclamativas, exhortativas, que atenazan con electricidad y con nervio. El pensar poético de Martí logra además remontar los debates ideológicos para establecer un ámbito de encuentro y diálogo colocado en una dimensión visionaria e inventiva de largos alcances.

En su lectura de "Nuestra América" el crítico chileno nos plantea nuevas e interesantísimas propuestas para volver a acercarnos a este texto infinito: un clásico de nuestra América, es decir, un clásico de este mundo que nosotros vivimos y que el mismo texto fundó, constituyó como posibilidad y como programa de futuro. Se pregunta el crítico a qué se debe que varios textos sean recibidos y leídos como ensayos de manera muy diferente a lo que sucedió en el momento de su génesis y en atención al contexto en que emergieron. En el caso de "Nuestra América", mientras que algunos lo consideran un ensayo literario, otros lo ven como un texto fuertemente político.

Estos distintos destinos de lectura del texto, que traduce una voluntad de estilo y una voz personal que refuerzan sus alcances literarios a la vez que va "cargado de idea", se pueden ver simbolizados a su vez en las dos publicaciones que lo dieron a conocer por primera vez en las primeras semanas

de 1891. Mientras que *La Revista Ilustrada* de Nueva York era un magazine ilustrado que abarcaba un amplio espectro de temas e inquietudes, desde los de actualidad política hasta los literarios, desde cuestiones científicas hasta comentarios ligeros y de moda, *El Partido Liberal* fue uno de los grandes periódicos del liberalismo, que sobrevivió durante muchos años a los distintos avatares políticos, las intervenciones censoras y algunos cambios de título, ligado también a debates políticos pero también a la difusión de textos de literatura sobre todo europea y a la difusión de la ciencia.

Se trata así de un texto que, como dice Subercaseaux, no fue escrito como ensayo propiamente dicho, pero al que sin embargo hoy leemos como tal. Un texto que es, por una parte, unidad de sentido, tejido de enorme valor estético y alcances éticos, y que es a su vez hilada de muchos discursos: la discursividad lo atraviesa como las venas a un cuerpo. Las lecturas anticolonialistas de "Nuestra América", llevadas a cabo por autores como Roberto Fernández Retamar, son, como dice el crítico chileno, lecturas hechas desde el presente, desde las condiciones y horizontes de lectura del mundo de hoy, por lo que es necesario también procurar recuperar las varias líneas discursivas que confluyeron en el momento de escritura de "Nuestra América", y para ello se hace necesaria una reconstrucción del contexto de enunciación en que fue producida la obra.

Podemos también recordar el tipo de publicaciones en que apareció por primera vez: *La Revista Ilustrada de Nueva York*, una de las más prestigiosas de la época (la incorporación de imágenes a las publicaciones periódicas había comenzado a darse desde mediados del siglo XIX y había ya alcanzado una gran sofisticación para finales de siglo), constituía, además, una publicación en español que permitía trazar puentes entre los Estados Unidos y los países hispanoamericanos; incluía una variedad temática que iba desde notas de actualidad sobre cuestiones de América y Europa hasta textos de creación y crítica literaria, notas de música, ciencia y moda. Es así como la obra de Martí se fue multiplicando a través de revistas ilustradas y periódicos, favorecida además por el avance en las comunicaciones y en la reproducción de letra e imagen en las últimas décadas del siglo XIX.

Por su parte, la publicación del texto martiano por parte de *El Partido Liberal* (1885-1896) fue sintomática, ya que este periódico mexicano de fuerte signo político, dirigido por Apolinar Castillo, tuvo además como jefe de redacción al reconocido poeta Manuel Gutiérrez Nájera y con ello habría de abrir una ventana al modernismo. Es así como, además de artículos de contenido político e ideológico, llegaron a reproducirse textos literarios, ya que incluyó una sección dedicada a exponentes de distintos géneros (narrativa, ensayo, cuadros de costumbres, poesías), textos de carácter científico y artículos de variedades. De este modo, el soporte permitía que la lectura de la obra de Martí se decodificara de acuerdo a estos

distintos sentidos: en un marco como el que daban estas publicaciones se podía dotar a la lectura de "Nuestra América" de alcances políticos y literarios: ¿no se trataba acaso, en sus propias palabras, que reunían ambas dimensiones, de lograr una "prosa centelleante y cernida, cargada de idea"?

### *Crónica de un futuro anunciado*

Regreso a mi pregunta: ¿En qué tiempo se encuentra "Nuestra América"? ¿En el pasado colonial, en el presente de la lucha por la independencia, en el futuro de la utopía? Considero que se trata de los tres tiempos a la vez. El ensayo "Nuestra América" retoma de manera asuntiva los distintos momentos para orientarse al porvenir: En "Nuestra América" logra plantear Martí una tensión esencial entre lo que se dice y lo que se sugiere, entre lo que se descubre y lo que se propone, entre lo que se tiene y lo que se busca, entre lo que se ha alcanzado y lo que resta por alcanzar.

Desde el título del ensayo, "Nuestra América" se presenta a la vez como entidad anunciada y como reflexión sobre esa entidad, así como designación que lleva implícito un juicio sobre una región cultural y su nombre, que se opone a otras formas ortodoxas de denominar al subcontinente y que, al mismo tiempo, refleja la concepción de las diversas naciones como integrantes de una unidad mayor y, por tanto, negativa a concebir a esta América como puro conglomerado de aldeas. Se enlaza así, en lo profundo, con el antecedente de Francisco Bilbao.

Las fuerzas regresivas del presente ("Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea"; "Cree el soberbio que la tierra fue hecha para servirle...", Martí 2011e: 15, 16), limitadas, de horizontes estrechos y verdades de sentido común ("que siempre da[n] por bueno el orden universal"), se resuelven en el futuro, a través de declaraciones que tienen su verificación en este tiempo (terreno de la paradoja y la utopía): "Lo que quede de aldea en América ha de despertar", "Injértese en nuestras repúblicas el mundo..." (2011e:18). De este modo, tanto en los mensajes explícitos de Martí como en aquellos más difíciles de desentrañar porque se encuentran en el entramado mismo de su ensayo, es posible descubrir un complejo juego de pesos y contrapesos de los tiempos que, lejos de resolverse en una vuelta al pasado, se resolverá en una constante tendencia hacia el presente.

De allí que "Hispanoamérica" esté en el pasado, indígena y colonial, y que en ese tiempo se ubique tanto el estado de naturaleza como el estado de civilización importada e impuesta, mientras que en el futuro se habrá de verificar el estado de cultura, y en él una entidad conocida como Nuestra América.

Desde el comienzo del ensayo, escrito en una prosa en cuyo ritmo anidan también dos perfectos octosílabos ("Cree el aldeano vanidoso/que el mundo entero es su aldea"), sabemos que el ritmo de la reflexión irá unido al de la expresión. Los espacios sociales en que un somnoliento y miope

aldeano recae en un orgulloso provincianismo son a su vez espacios fragmentados que delatan el gran peligro de la fragmentación: a partir de allí el ensayista exhortará a remontar esta situación con la generación de un nuevo sentido de pertenencia. Adelantado para su época, Martí logrará resolver en términos literarios contradicciones que se dan en el orden de lo social y lo político.

En primer lugar, el llamado a la unión, a la solidaridad entre las partes que conforman América Latina, es uno de los mensajes más evidentes en el texto martiano, y constituye a la vez el tejido implícito que ordena los distintos temas y problemas que el texto introduce muchas veces como piezas y fragmentos de una cuestión a dirimir. Unión interna, dentro de cada una de las naciones y unión entre éstas como conciliación, pero también como creación a partir de elementos descompuestos y mal conocidos, sin que uno tenga predominio sobre los otros: unidad en la diversidad. El modo en que Martí plantea la unión se torna especialmente expresivo a la luz de estos tiempos: "Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos..." (2011e: 15).

De este modo, nuestro autor descubre que no es por la religión ni por las tradiciones que debe consolidarse la unidad de América Latina, sino por un futuro de ideales compartidos. Estos es a su vez implica decir que los lazos que vinculan a los pueblos de América Latina tienen sin duda un

origen común, pero sobre todo existen en el futuro, como posibilidad. Porque, si Martí habla de "la bandera mística del juicio final" capaz de detener a un escuadrón de acorazados, lo hace sólo para establecer, por analogía, la fortaleza que puede alcanzar un ideal utópico, insisto, laico y de futuro. O si se refiere al modo en que se dio la lucha por la independencia en México —"Con el estandarte de la virgen salimos a la conquista de la libertad" (2011e: 18)—, lo hace para afirmar la especificidad, la idiosincrasia propia de Hispanoamérica: "Con los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pintado de indio y criollo, vinimos, denodados, al mundo de las naciones". En mi opinión, se manifiesta en estas expresiones martianas una voluntad por descubrir en las piezas sueltas del pasado colonial en quiebra, así como en el posterior gesto de abrazo de los dos libertadores, una piedra basal para la identidad de estas naciones todavía desencontradas. Hablar de este modo implica afirmar que Hispanoamérica existe por un pasado indígena y colonial que le dio origen, pero *Nuestra América* se define en cuanto que es dueña de un porvenir común.

Atendamos, en segundo lugar, a su mensaje anticolonialista y descolonizador: no sólo crítico de todas las formas de colonialismo, desde el español hasta el norteamericano, sino propositivamente emancipatorio y descolonizador. Una anticipación del antiimperialismo que lleva a Juan Marinello a preguntarse asombrado cómo un Martí idealista por formación llega a proposiciones tan avanzadas para su época, que

hacen presagiar ciertos planteos marxistas. Respondamos nosotros que una forma de explicar este fenómeno es la idea goldmaniana de "conciencia posible", según la cual toda obra que logra resumir en su grandeza una época permite a un autor no sólo reflejar los horizontes sociales de su propio tiempo, sino a su vez expandirlos, llevado por la propia energía y el poder anticipador de la creación profunda (Marinello, 1978: 6).

En tercer lugar, la exhortación de Martí respecto de la necesidad de que Nuestra América establezca relaciones de respeto y no de sumisión con Estados Unidos tiene también fuerza de futuro. Releamos las propias palabras de Martí: "Pero otro peligro corre, acaso, nuestra América [...] y es la hora próxima en que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdigna..." (2011e: 21).

En efecto, la idea de que a la larga sólo una relación horizontal, esto es, no hegemónica y establecida en el respeto y no en la subordinación, ha de llevar a resultados propicios, se muestra a todas luces significativa en vísperas de los nuevos tratados comerciales que establecen nuestros países con otras naciones americanas.

En resumen: conciencia de unidad, voluntad anticolonialista y exhortación a la cooperación sin subordinación de Nuestra América son en principio algunos de los mensajes más claros del ensayo que aquí nos ocupa.

Cada relectura del texto martiano nos ofrece nuevos descubrimientos. Tal es, por ejemplo, el caso de su temprana intuición de una relación hegemónica y su correspondiente, la idea de tensión entre marginalidad y centralidad, con la que Martí se propone discutir y superar la antítesis civilización-barbarie y el esquema histórico unilineal que la sustenta, por el cual la barbarie se asocia al pasado y civilización a futuro, conforme a una visión ascendente y finalista.

Al trabajar a su vez la pugna entre falsa erudición y naturaleza, Martí discute toda antítesis que se base en un modelo preconcebido de la historia de América para llegar a la necesidad del estudio de la peculiar realidad latinoamericana. Lo natural es lo desdeñado por la visión hegemónica y ha de rebrotar mientras no se admita su propia razón de existencia. De allí que en este texto tan temprano ya esté presente, aunque sólo esbozada, la idea de una relación asimétrica entre progreso y atraso, civilización y barbarie:

La incapacidad no está en el país naciente, que pide formas que se le acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia (Martí 2011e:16).

Además de estas formas de relación desigual dentro de las propias naciones, especialmente notables en la posición de la élite respecto del pueblo, que genera situaciones de imposición y violencia, existe por sobre todo una forma de relación hegemónica entre metrópoli y colonia.

En suma, a partir del texto martiano se alcanza la idea básica de que Nuestra América es hija de una primera situación colonial de la que apenas está intentando salir, aunque ya se cierne sobre ella la amenaza de nuevos lazos de dependencia.

Es notable también la temprana intuición de una especificidad latinoamericana. En efecto, éste es en mi opinión el significado profundo del que Martí afirma que la cuestión no es el debate entre civilización y barbarie, sino que el debate es de otro carácter.

Gran parte del ensayo se plantea como una oposición entre dos concepciones: la de una Hispanoamérica "natural", sin conciencia de sí, capaz de vencer por su fuerza cualquier construcción que sobre ella se haga sin base de sustentación, y la de una Hispanoamérica en apariencia "civilizada", conformada por una minoría que impone al continente ideas de copia e imitación. Para superar este juego constante de oposiciones, Martí introduce la idea de que existe una especificidad histórica de la que aún la propia Hispanoamérica no tiene conciencia ni puede ver con claridad, y que el ensayista denomina "realidad real", "singular", "particular", y asocia con las ideas de "crear" ("Crear es la palabra de pase de esta generación" 2011e: 20), inventar, probar, conocer.

El movimiento es doble: conciliar y superar, hermanar y crear, conocer e inventar. Este movimiento implica, por una parte, dar lugar a un conocimiento que no sea copia o imitación de modelos europeos sino discusión de los mismos a

la luz de las realidades propias de nuestra América. "Nuestra América" es un constante nombrar lo que no está. Surge en Martí esta intuición que luego volverán a abordar otros intelectuales: la idea de una cultura impuesta —colonial—, que después de la Independencia pasa a ser cultura de imitación, y la perentoria necesidad de que la misma se torne cultura de crítica y discusión de modelos europeos y reencuentro con realidades peculiares de Nuestra América<sup>4</sup>. De este modo, nos atrevemos a afirmar que "Nuestra América" es la intuición de un mundo de cultura, y de cultura incluyente y sincrética.

Existe un punto de unión entre el propio ensayista, el mundo de la cultura y la noción de Nuestra América. El ensayista es quien denuncia el pasado y enuncia el futuro, a través del tiempo de la exhortación. Nuestra América habrá de cobrar sentido para sí misma cuando se supere el desencuentro entre erudición y naturaleza a través del conocimiento de los factores reales en los que se apoya y que existen germinalmente en el presente para tener realización futura.

A partir de la idea de Nuestra América como un mundo de cultura llegamos a otro de los elementos fundamentales de este ensayo: su carácter de símbolo de la ampliación de la labor de escritor, conversión ejemplar del artista en intelectual.

### *Un ensayo fundacional*

Referirnos a Martí como intelectual implica hablar del género que escoge para transmitir sus ideas. *Nuestra América* es, sin duda, un ensayo. Publicado originalmente en *El Partido Liberal* de México en enero de 1891, es válido preguntarse por qué no se lo califica como panfleto o artículo político. Es evidente que, si bien hay en este texto alusiones, explícitas o veladas, a las condiciones específicas del momento en que fue escrito y al ideal martiano de liberar del yugo colonial a las naciones que aún tenían muchos lazos de dependencia con España, la prosa de "Nuestra América" trasciende en mucho la propaganda política para construir una reflexión sobre América Latina. No se trata, evidentemente, de una prosa en calma, sino de una prosa urgente. Pero como es urgencia de poeta a la vez que de político, no se encuentran en "Nuestra América" ideas desarticuladas, sino ideas que conforman una unidad de sentido y se apoyan en un estilo acabado.

Con Martí el ensayo latinoamericano llega a su consolidación como crítica de la cultura, esto es, con Martí la prosa supera ejemplarmente modelos anteriores para dedicarse a la crítica de la cultura y tematizar la realidad latinoamericana<sup>5</sup>. La propia definición que ofrece Martí en *Nuestra América*: "La prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea" (2011e: 21), alude ya a toda prosa densa y sustanciosa, germinal, capaz de construir futuro. Una vez más, el texto es presente,

pero presente cargado de futuro e, inversamente, futuro visto desde el presente.

"Nuestra América" cumple los requisitos que el propio Martí plantea para los escritos americanos: su posibilidad de ser semilla y creación, densidad y vuelo. El texto es un constante nombrar lo que no está, en un doble movimiento: inventar, crear, dar un salto cualitativo a partir de las condiciones del presente, sin escatimar su conocimiento, pero sin apearse servilmente a la herencia del pasado. "O inventamos o erramos", ha dicho Simón Rodríguez. "Crear es la palabra de pase de esta generación", dice Martí. La creación es crítica y la crítica, creación.

En suma, "Nuestra América" pertenece formal y funcionalmente al género ensayo. Formalmente, porque en ella se plantea la necesidad de una crítica de los valores, se reexamina la historia de Hispanoamérica para encontrar en ella un posible sentido y se propone incluso una nueva periodización por momentos clave (Colonia e Independencia), a través de imágenes-concepto, iluminaciones ("centelleante") y razones ("cernida"), trabajadas siempre desde la mira del ensayista, quien introduce su factor personal o subjetivo (y esto es evidente en su apelación al futuro como unidad en el que confluirán los elementos descompuestos del presente). Funcionalmente, porque la prosa se adapta a los propósitos del autor, en quien se concilian el artista, el sentidor, el hombre de ideas y el hombre de acción. De allí que el

ensayo, como forma sintética y sincrética —"centauro de los géneros", lo llama Reyes—, capaz de conciliar signo e idea, intuición y reflexión, sea la forma más conveniente a sus propósitos. Regresemos a los dos requisitos que fija Martí: "La prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea" (2011e: 21). El adjetivo "centelleante" se refiere a lo que es al mismo tiempo breve, veloz y sumamente brillante. Y "cernida", es otro calificativo de rica pluralidad significativa, relacionado con los verbos cerner o cernir, provenientes a su vez del *cernere* latino, que significa separar, y designa no sólo la acción de tamizar la harina para preparar el pan o separar el grano más grueso del más fino, sino también discernir, observar y examinar. El término se asocia también al momento en que las plantas están en su fase de formación: vid, olivo y trigo pueden estar "en ciernes" antes de que llegue su maduración. En suma: prosa fecunda y decantada. Prosa rica, concisa e iluminada, que no arrastra materiales de desecho.

Si sólo se tratara de una prosa urgente o circunstancial, podría haber optado su autor por el panfleto o el artículo. Pero como se trata además de una prosa para quedarse, de una exhortación a la acción que es al mismo tiempo fundamento profundo de esa acción, inserción de todo programa inmediato en la historia misma de América, intento de dar marco histórico y social a toda acción política que se emprenda, el texto se puede leer también como una manifestación eminente de la prosa de ideas: Martí escribe un ensayo. Se trata de la forma que mejor se adapta a la crítica de la cultura,

y por tanto la forma que mejor se adapta a las intenciones de nuestro intelectual, en cuanto —y esta es la definición que propondremos— prosa crítica que trata todo tema como problema y se dedica a un reexamen interpretativo de valores y significados culturales.

Como ejemplo de ello, invito a los lectores a meditar sobre todas las implicaciones posibles de las palabras que abren este ensayo: "Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea" (2011e: 15). El ensayo comienza así por una imagen poética, reforzada además de manera rítmica por su referencia al octosílabo, consustancial al idioma español. Se abre de manera poética pero sólo para negarse a sí misma como mera imagen, ya que la del aldeano vanidoso resulta ser también predicación sobre el estado actual de una cuestión: la cerrazón de horizontes. Martí se refiere no sólo al aldeano propiamente dicho, sino a toda forma posible de aldeanismo o de aquello que hoy denominamos "provincianismo". En éste caben desde un Sancho Panza de miras limitadas y verdades de Perogrullo hasta la cerrazón de todo letrado o dirigente que crea sin espíritu crítico que su verdad aprendida es la única verdad. Tal vez Martí estuviera pensando especialmente en las minorías ilustradas de América Latina que hacían de las ideas importadas su propio credo. Pero su aseveración vale incluso para nuestros días, en los que no faltan especializaciones y anteojeras que no nos dejan ver el bosque.

Pero aún hay más. Si contraponemos nuestro ingenuo de aldea, que se acuesta con pañuelo a la cabeza, al gigante de las botas de siete leguas, estamos contraponiendo cerrazón obtusa a expansionismo, encierro complaciente a apertura agresiva, cierre de fronteras a avance de fronteras. América Latina es de este modo un persistir provinciano en las fronteras mientras que los Estados Unidos son ya, para esta época, necesidad de avanzar para allegarse nuevos espacios y mercados.

De este modo, el horizonte pensado por Martí para Nuestra América no es el de un futuro a secas, sino de un futuro que el ensayista convierte en su propia exhortación. El ensayista está puesto para descubrir la realidad y desenmascarar las imposturas, esto es, denunciar la desnudez detrás del traje de fantasía, el estado primitivo al que se superpuso un estado de incorporado, en suma: la violencia que supone todo encubrimiento, todo falso crecimiento. De allí que reitere: "Éramos una visión [...]. Éramos una máscara [...]. Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza" (2011e: 20).

La tarea peculiar del intelectual será buscar la clave del enigma hispanoamericano: somos lo que no sabemos; somos lo que no se llama naturaleza ni simple civilización; somos lo que somos: un algo que aún no conocemos y que habrá de verificarse en el futuro. Somos —podemos decir ahora, después de la consolidación de la antropología— cultura.

La única forma posible de despertar al futuro es un ensanchamiento en el horizonte de las ideas: "las armas del juicio... trincheras de ideas...No hay proa que taje una nube de ideas" (2011e:15). Esto es: no hay realidad agresiva (proa) que pueda romper la peculiar realidad, la existencia sólo nombrable a través de la metáfora (nube: unión inadvertida, unión sutil) de las ideas.

La tensión pasado-futuro resuelta como contrapunto de épocas está presente en muchos otros textos de Martí. Dice en 1893, en su artículo "La sociedad hispanoamericana bajo la dominación española":

Durante los años de prueba y tanteo en que nuestra América buscó acomodo entre sus vicios heredados y su libertad súbita, entre la hostil pereza e inepto señorío, y la dificultad de la república inculta y briosa, fueron las letras tribuna desecha de las ideas combatientes, o exánime remedo de las novedades literarias. Pero ya América, saneada en lo real de sus guerras y lo vano de sus imitaciones, conoce por fin sus elementos vivos, más nuevos por la mezcla forzosa de la condición diversa de sus moradores que por peculiaridades inamovibles de hábito o de razas; y con acuerdo profético brota de todas partes a la vez, en prosa y en poesía, en el teatro y el periódico, en la tribuna y el libro, una literatura altivamente americana, de observación fiel y directa, cuya beldad y nervio vienen de la honradez con que la expresión sobria contiene la idea nativa y lúcida (2011h: 389-390).

La tensión entre pasado y futuro es especialmente emotiva en párrafos como éste: "Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos. Los que se enseñan los puños, como hermanos celosos... han de encajar, de modo que sean una, las dos manos" (2011e: 15) "Estos hijos de nuestra América, que ha de salvarse con sus indios..." (16). "El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma de gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país..." (17).

El gran abrazo de los tiempos, a la vez reconocimiento del pasado y certeza de la llegada de un futuro, se da en expresiones como ésta: "regó el Gran Semí [...] la semilla de la América nueva" (2011e: 23): en el pasado se puso semilla, es decir, en el pasado se sembró el porvenir. Por otra parte, como anota Vitier en su edición crítica del ensayo, la imagen del Gran Semí o Grande Espíritu "procede sin duda de la figuración mítica del Padre Amalivaca, propia de los indios tamanacos, sobre el cual da preciosas informaciones, seguramente conocidas por Martí, su amigo venezolano Arístides Rojas" (2002: 29):

[...] una vez aplacado el diluvio que destruyó la primera raza humana, los dos únicos sobrevivientes, Amalivaca y su mujer, "comenzaron a arrojar, por sobre sus cabezas y hacia atrás, los frutos de la palma moriche, y [...] de las semillas de estas salieron los hombres y mujeres que actualmente pueblan la tierra". Otro aspecto del mito que debió

impresionar a Martí es que Amalivaca les fracturó las piernas a sus hijas "para imposibilitarlas en sus deseos de viajar y poder de esta manera poblar la tierra de los tamanacos", señalando así a los indígenas el camino de la fidelidad a lo propio, de la autoctonía, que es para Martí el camino fundamental de América (29).

Bajo esa luz puede observarse también su concepto de creación: "Gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador" (2011e: 17). Porque si el pasado está infestado de tiranías que revelan la "incapacidad para conocer los elementos verdaderos del país" (18), gobernar será crear. Inventar, crear, descubrir, son verbos que cobran en Nuestra América un sentido especial. Como dice Carlos Fuentes en su libro *Valiente mundo nuevo*:

Inventamos lo que descubrimos, descubrimos lo que imaginamos [...]. El descubridor es el deseador, el memorioso, el nominador y el voceador. No sólo quiere descubrir la realidad; también quiere nombrarla, deseirla, decirla, recordarla. A veces, todo ello se resume en otro propósito: imaginarla [...]. Entonces nos damos cuenta de que el pasado depende de nuestro recuerdo aquí y ahora, y el futuro, de nuestro deseo aquí y ahora. Memoria y deseo son imaginación presente (1990: 47-49).

Examinemos otro ejemplo de la feliz unión entre imagen y concepto en este ensayo de Martí para mostrar el modo en que un recurso artístico puede convertirse en una forma de crítica de los valores y apertura hacia nuevos horizontes y dar solución estética a cuestiones que no pueden resolverse en otro nivel. Se trata de su frecuente apelación a imágenes

de la naturaleza cultivada, es decir, no sólo al proceso de crecimiento de la vegetación sino también la parte que toca al hombre en la siembra y el cuidado de la planta.

Tanto en la recordada expresión "Injértese en nuestras Republicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras Republicas" (2011e: 18), por la que alude a la relación entre singularidad y universalidad de América ("Nuestra Grecia y la Grecia que no es nuestra"), como en otros múltiples pasajes, Martí se refiere al árbol como metáfora de nuestro continente.

El autor plantea los tiempos de la historia de América Latina como una dialéctica entre encubrimiento y descubrimiento, desencuentro y encuentro, diversidad y unidad, limpia y siembra, que permite superar nuestros obstáculos: "ya no podemos ser el pueblo de hojas que vive en el aire..."; "Es la hora del recuento, y de la marcha unida..."; "De factores tan descompuestos jamás, en menos tiempo histórico, se han creado adelantadas y compactas" (2011e: 16).

La unidad de pasado, presente y futuro se plantea también como siembra y germinación. Para nombrar el futuro, emplea Martí nociones de tan amplio alcance connotativo como "sembrar", "crear", "conocer", "resolver". Verbos como flechas cargadas de futuro. El pasado, lo que tenemos, el arco que ha de disparar la flecha es siempre nuestra realidad: "los factores reales del país". La república que lucha contra la colonia se compara con las imágenes de "limpia" y "siembra"(2011e: 18).

Para muchos un lugar común ingenuo, socorrido, gastado, la imagen del árbol empleada por Martí reviste nuevo interés para nosotros como metáfora de algo que aún no acertaba a llamarse "cultura". Si la tierra que nutre y da sustento a lo que crece representa lo natural, y alude tanto al suelo americano como al hijo indio y mestizo que da esta tierra, la copa del árbol, contrapuesta a la tierra, y que designa a la civilización decadente, se caracteriza por tener hojas frágiles, que se mueven según las lleve el viento, sin solidez, como símbolo de lo inseguro, vano, aparente, que contrasta con el lado oscuro, sepultado, nocturno, de la tierra. Entre ambos se alza el tronco, anticipación del vínculo que todavía no existe y será el que se apoye verdadera, sólida y solidariamente en la tierra que lo nutre y de la que se eleva. Es el tronco, la fuerza del árbol, capaz de alzarse en constante relación con la tierra, y dar sustento real a la copa. El tronco ha de alzarse en concierto con la ya armónica serenidad de la Naturaleza. El tronco, como el hombre que le está naciendo a América, responderá a la realidad. La tierra es pura horizontalidad; la copa, pura exterioridad. El tronco, verticalidad, vida, crecimiento, superación.

La imagen de suelo, tronco y hojas se hace corresponder con la de hombre natural, hombre de disfraz y hombre real, y esta "tipología" nos recuerda las que por su parte propondrán pensadores latinoamericanos como, para citar sólo un ejemplo, José Carlos Mariátegui, cuando, en los *7 ensayos*, haga hincapié en el problema de la importación e imitación

de modelos europeos. El hombre real contra el hombre que es disfraz e impostación. Lo nocturno y natural, el indio y el negro, hombres de naturaleza. Lo diurno y falso, el hombre que imita al europeo.

Así, la imagen del árbol permite también a Martí hacer una crítica de los valores: "Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando" (2011e: 15); "Si el árbol es difícil, dicen que no se puede alcanzar el árbol. Si lo canijo es el brazo, dicen que no se puede alcanzar el árbol"; "Roen y empobrecen lo que los nutre...". Familias de metáforas ligadas a nutrientes: la tierra es la madre enferma que los crió y de la que los propios hijos siguen sacando provecho. El suelo extranjero, europeo, es tierra sin semilla para el americano. Lo que construye sin base sólida cae vencido por la tierra y por el hombre en estado de naturaleza. Lo natural vence. Lo rudimentario, singular, peculiar, ha de vencer siempre a la hojarasca sin base de sustentación, porque la verdad derriba toda construcción que se levante sin apoyo.

En suma: la falsa erudición es como las hojas, es hojarasca. La raíz, la tierra es la naturaleza. Y el tronco tiene su propia necesidad en cuanto representa la cultura como cultivo, la fortaleza del saber que se funda en la propia experiencia y las construcciones legítimas, que sólo existen todavía potencialmente: "Con el alma de la tierra había de gobernar, y no contra ella ni sin ella" (2011e: 17).

El Martí "político" y el Martí "literario" no son, como se ve, dos personalidades inconciliables. En múltiples casos se puede comprobar este proceso por el cual toma nuestro autor imágenes primariamente poéticas e inspiradas en el orbe literario y artístico, para aplicarlas a su vez al mundo de los valores y de la historia. Es así como una de las primeras formulaciones de la antítesis artificial-natural que aparece en Martí se inspira en Bécquer y en su interpretación del romanticismo alemán. De este modo, por ejemplo, en textos más tempranos de Martí, como este de 1875, escrito poco después de salir de España, puede leerse:

Son los unos poetas por el afán de hacer versos, y son los otros porque accidentes de la vida les van poniendo espontáneos versos en los labios: es aquella poesía, como poesía del cerebro, vaga y hermosa a veces la hermosura del foliaje; es la otra manera, como poesía del corazón, sabia vital, robusta como el árbol que se levanta desde los senos de la tierra, ruda a las veces como el tronco que en sí mismo se enrosca y se envuelve. Aquello fatiga: esto cautiva: cansa al cabo la miel... (Schulman 1966: 86).

Y en 1878 escribe:

Hay versos que se hacen en el cerebro: éstos se quiebran sobre el alma: la hieren, pero no la penetran. Hay otros que se hacen en el corazón. De él salen y a él van. Sólo lo que del alma brota en guerra, en elocuencia, en poesía, llega al alma (1966: 86).

Si atendemos a la obra poética de Martí, y particularmente a sus *Versos sencillos* (2011f), nos reencontramos con este motivo: el contrapunto entre naturaleza y sobrecivilización:

Yo vengo de todas partes  
Y hacia todas partes voy:  
Arte soy entre las artes,  
En los montes, monte soy (2011f: 63).

El artista es capaz de reconocer ambos mundos y elegir:

Odio la máscara y vicio  
Del corredor de mi hotel:  
Me vuelvo al manso bullicio  
De mi monte de laurel (67).

Yo sé de Egipto y Nigricia  
Y de Persia y Xenophonte,  
Y prefiero la caricia  
Del aire fresco del monte (66).

El propio prólogo de los *Versos sencillos*, publicados el mismo año que "Nuestra América", es buena muestra de su conciencia de la compleja relación entre el llamado de la vida política y el llamado de la vida poética. Lo dedica en particular a Manuel Mercado y Enrique Estrázulas, y dice:

Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón. Fue aquel invierno de angustia, en que por ignorancia, o por fe fanática, o por miedo, o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos. ¿Cuál de nosotros ha olvidado aquel escudo, el escudo en que el águila de Monterrey y de Chapultepec, el águila de López y de Walker, apretaba en sus garras los pabellones todos de la América? Y la agonía en que viví, hasta que pude confirmar la cautela y el brío de nuestros pueblos; y el horror y vergüenza en que me tuvo el temor legítimo de que pudiéramos los cubanos, con manos

parricidas, ayudar el plan insensato de apartar a Cuba, para bien único de un nuevo amo disimulado, de la patria que la reclama y en ella se completa, de la patria hispanoamericana, que quitaron las fuerzas mermadas por dolores injustos. Me echó el médico al monte: corrían arroyos, y se cerraban las nubes: escribí versos (2011f: 61).

De inmediato se refiere al vínculo de sus composiciones con la naturaleza: "A veces ruge el mar, y revienta la ola, en la noche negra, contra las rocas del castillo ensangrentado: a veces susurra la abeja, merodeando entre las flores". Y reflexiona sobre su decisión de dar a la luz los *Versos sencillos*:

¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrespados *Versos libres*, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arena y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes? ¿Y mis *Versos cubanos*, tan llenos de enojo, que están mejor donde no se les ve? ¿Y tanto pecado mío escondido, y tanta prueba ingenua y rebelde de literatura? Ni a qué exhibir ahora, con ocasión de estas flores silvestres, un curso de mi poética, y decir por qué repito un consonante de propósito, o los gradúo y agrupo de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento, o salto por ellos, cuando no pide rimas ni soporta repujos la idea tumultuosa? Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos. Y porque amo la sencillez; y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras (2011f: 61-62).

Como puede verse, se trata de un texto de enorme valor en cuanto conduce a una reflexión que aúna política y poética. Es también descripción de su obra lírica y exposición de algunos de los valores con que quiere que se la vincule: sinceridad, llaneza, sencillez, cercanía a la naturaleza: flores silvestres y afán de sencillez que compara con el carácter de otros de sus libros de poesía. Un manifiesto adelantado casi secretamente para sí mismo y para sus amigos.

La obra de Martí es impar ejemplo de la compleja relación entre crítica y creación. No sólo sus ensayos, sino también sus poesías, apuntan a una crítica de significados y valores, tarea para la cual el artista establece un complejo contrapeso de imágenes y conceptos. Releamos los recordados versos:

Con los pobres de la tierra  
Quiero yo mi suerte echar  
El arroyo de la sierra  
Me complace más que el mar (67).

En ellos está presente no sólo la opción que plantea el poeta entre dos mundos contrapuestos —elección que confirma a estos versos como "sencillos"—, sino el rechazo al pasado colonial —el del mar por el que llegaban las naves imperiales— en favor del manso reconocimiento del arroyo y de la sierra presentes en la tierra humilde que todavía queda por encontrar y nombrar. Ya hace mucho que lo natural fue obligado a ceder su sitio a esplendores artificiales. Es hora de revertir este proceso y renaturalizar la tierra en que vivimos:

Y la alfombra es puro helecho,  
Y los muros abedul,  
Y la luz viene del techo,  
Del techo de cielo azul (69).

El poeta procura así escoger su propio punto de vista y construir un nuevo mundo que de diversos modos supere los dos anteriores. Si volvemos al ensayo, donde también se intenta resolver esta oposición, descubriremos cómo un planteamiento que originalmente tenía un sentido estético y universal se aplica a la crítica de la cultura americana, se historiza y particulariza para nombrar la singularidad de los problemas americanos.

Recordemos que vivió profundamente en su propia experiencia estas tensiones y las tradujo en versos maravillosos como "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. ¿O son una las dos...?" ¿Cómo resolver la vocación por la política, el fervor por la causa de Cuba, y la pulsión de escribir, el llamado de la indeterminación nocturna que traduce el momento de la creación literaria, caro a tantos poetas del decadentismo y el modernismo? La voz, las imágenes y la fuerza nombradora del poeta contribuyen en Martí a la sustentación de categorías de análisis nuevas. Nuestra América es también espacio de encuentro entre tiempo y cultura.

Julio Ramos ha demostrado que en cuanto intelectual Martí ocupa un espacio simbólico nuevo, que no coincidirá con el de las viejas élites y que se validará como un espacio

inédito para la inteligencia. Afirmará, por ejemplo, que la unidad de América no se basa exclusivamente en la herencia del pasado: en la religión, la lengua heredada o las tradiciones, sino en la posibilidad de pensar un futuro de ideales compartidos. En distintos lugares se traduce un interés por interpretar el mundo americano y descubrir en las piezas sueltas del pasado colonial en quiebra y en la situación atomizada del presente los elementos que conduzcan a la integración de estas naciones todavía desencontradas: "Con los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pinto de indio y criollo, vinimos, denodados, al mundo de las naciones" (Martí 2011e: 18). Los nuestramericanos somos quienes tenemos la posibilidad de construir futuro a partir de la afirmación de nuestra peculiaridad cultural. Voluntad independentista, denuncia anticolonialista y exhortación a la unidad son en principio los mensajes más claros del ensayo que aquí nos ocupa.

¿A quién se destina la palabra de Martí? ¿Quién puede leerlo y escucharlo? Por una parte, el hombre de cultura, el miembro de una élite, el que piensa a la europea y tiene los medios para leerlo. La función de Martí parece ser entonces la del portavoz de la masa, voz de los que no tienen voz, traductor de un mensaje aún informe para lectores sobrecivilizados. Martí se encuentra entre el hombre de cultura y los sectores populares como la cultura americana concreta se encuentra sin revelar del todo aún entre los ámbitos abstractos de la civilización y la barbarie. Del mismo modo, entre la visión metropolitana que ve en América Latina una gran

colonia y la visión del provinciano miope que ve en su aldea al mundo entero, Martí se pone como el que predica sobre nuestra América: una unión de patrias para sí mismas, una visión para adentro. Por fin, entre el pasado de pobreza y servilismo y el futuro de utopía, Martí se instala en un presente que es pura labor de autoconocimiento y construcción. Martí nombra una realidad que aún no existe sino como proyecto y se convierte en cronista del futuro, al tiempo que procura entender el sentido de una historia que imagina como construcción compartida y como hazaña de nuestra independencia política e intelectual. Y es aquí donde la pregunta por la vigencia de Martí resulta especialmente provocativa: en aquellos problemas ineludibles planteados por primera vez por él y proyectados a futuro, como herencia y responsabilidad de las presentes y futuras generaciones de Nuestra América.



### *III. Nueva exposición de los pintores impresionistas: Martí, cronista de lo invisible<sup>6</sup>*

*"Querer decir lo indecible, pintar lo invisible: pruebas de que la cosa, la única, está aquí, de que otra cosa es aún posible... busca de lo inesperado que fuga".*

Algirdas Greimas

#### *I.*

A través de textos como "Nueva exposición de los pintores impresionistas", enviado desde Nueva York el 2 de julio de 1886 al diario *La Nación* de Buenos Aires, que lo publicó el 17 de agosto del mismo año, José Martí se convirtió en cronista de lo invisible e intérprete de lo visible: escritor, periodista, político, pensador, fue también Martí un agudo crítico del arte y un adelantado en la valoración del impresionismo, en la reflexión sobre los nuevos procesos artísticos y en su papel de mediador entre letra e imagen, entre las demandas de informar y las exigencias de interpretar, así como en su capacidad para tender puentes, a través de una prosa certera, entre soportes, formatos, tradiciones y públicos<sup>7</sup>.

En el presente trabajo procuraré indagar algunos de estos temas y abordaré también la compleja y tensa relación de atracción y distanciamiento que se da en las últimas décadas del siglo XIX entre periodismo y literatura, entre las esferas de "la cosa impresa" (Angenot 1984: 83) y el libro, paragonable a la que se dio por esos mismos años entre la

fotografía y la pintura, y que se resolvió con el surgimiento de nuevas instancias-puente y soluciones simbólicas. "Pena da a veces ver cómo cortejan estos periódicos a la muchedumbre" (Martí 1963: 41), escribió ese gran autor que a su vez hizo de la crónica un lugar para la experiencia escritural y creativa.

En nuestro caso atenderemos a las operaciones por las que Martí fue trazando su perfil como cronista, periodista, ensayista, creador y crítico a la vez que encontrando su propia voz en cuanto "sujeto relativamente diferenciado" (Ramos 2003b: 309). El propio texto es el lugar donde se despliegan estas tensiones y donde asistimos a un permanente contrapunto entre identificación y toma de perspectiva. Otro tanto sucede si consideramos además que nuestro autor tiene no sólo que "ver lo nuevo", sino también que "dar a ver lo nuevo", comunicarlo y ofrecerlo a la interpretación del lector, estableciendo procesos de mediación y generando nuevas condiciones de lectura<sup>8</sup>. Retomando palabras de Susana Rotker, afirmamos que se trata de un "intérprete de mundos" (2003: 1862) que es también intérprete de tiempos, en cuanto la voz de Martí pasa de la situación inmediata del yo-aquí-ahora propios del acontecimiento puntual y su registro noticioso que lo salva de un tiempo en fuga, al tiempo sin tiempo y a la densidad de la experiencia estética, transitando de lo nuevo pasajero a lo único y singular.

Protagonista y testigo lúcido de su época, la prosa de Martí en sus *Escenas norteamericanas* se ve permeada no sólo por la velocidad y el ritmo que imperan en la gran ciudad, sino también por los nuevos modos de ver y registrar lo que se ve. Se trata de un fenómeno que a su vez nos conduce a otro tema gigante: el sacudimiento que las nuevas artes significaron en los propios códigos de representación simbólica y en la relación de verdad y verosimilitud entre la cosa y lo representado: ¿cómo se redefine, a partir de la fotografía y el cine, la idea de representación en ausencia? La propia narrativa de los acontecimientos sigue formas de organización novedosas, en un constante tironeo entre continuidad y contigüidad, para un escritor cuyo propio quehacer traduce las tensiones entre organización y fragmento, entre sucesión temporal e instante luminoso, entre la posibilidad de organizar el discurso siguiendo una cierta narrativa a la vez que el corte, el montaje, la instantánea, la yuxtaposición de imágenes: procedimientos todos que lo confirman una vez más como un adelantado de la sensibilidad moderna<sup>9</sup>.

En lo que sigue me centraré en esta crónica eminente: la "Nueva exhibición de los pintores impresionistas" constituye un texto que adopta además la convención de una carta abierta destinada al "Señor Director de *La Nación*" (Martí 1964: 303), cada uno de cuyos párrafos, cada una de cuyas secciones, están ritmados y dotados de un marcado impulso cinético: el cronista avanza, narra su recorrido por las salas de una exposición, y a la vez se detiene para dejarnos una

instantánea de lo visto así como participarnos de su experiencia estética y sus reflexiones sobre el arte. Nuestro recorrido de lectura y la sucesión de lecturas confirman el trayecto que sigue el propio texto y que ha sido preanunciado por el sumario que lo acompaña<sup>10</sup>. En primer lugar se da cuenta de la llegada de la muchedumbre y del propio escritor a la exhibición de pintura y se ofrece una primera impresión de lo que allí espera al visitante. Siguen luego el comentario y la crónica asombrada ante el sorprendente número de piezas, el carácter espectacular de la exposición pictórica, la sed de novedades y portentos, la presencia de las multitudes curiosas, que detonan exigencias de rapidez, veracidad y objetividad en el registro de los datos y plantean nuevas demandas respecto de una economía discursiva que permita dar cuenta de muchos temas en el apretado formato y en el ritmo eléctrico de una crónica periodística obligada a ofrecer un panorama de la exposición.

Pero a la vez, muy pronto estas exigencias se ven contrapesadas por el reclamo del tiempo moroso que requiere la observación de los cuadros, la reflexión sobre la "estética y tendencias" de los pintores impresionistas, la exigencia de dar cuenta de "verdad y luz", así como de los "desórdenes de color" (Martí 1964: 301), y la necesidad de detenerse a meditar sobre el sentido de ciertas obras así como sobre el tiempo del arte, el espesor de la experiencia, el efecto de presente y de presencia, la sorpresa, el arrobamiento que exigen que el cronista se detenga a contemplar y meditar. Recordemos el "¡Pasajero,

detente!" con que se abre su "Prólogo" de 1882 a "El poema del Niágara" (Martí 2011g: 221): el tiempo del arte, su espesor, su calidad, exigen otro *tempo* de escritura y de lectura. En una época en que habían comenzado ya las tensiones entre pintura y fotografía, entre espesor del tiempo y velocidad, la propia crónica martiana desplegará y resolverá dichas tensiones de manera creativa. Es así como, apenas representada la llegada de la multitud, el escritor toma distancia y se detiene a mirar y reflexionar.

Si por una parte Martí se ve precisado a dar cuenta, a *informar* a los lectores sobre los artistas y piezas que integran la exposición, por la otra se ve no menos precisado a *interpretar* y explicarnos las innovaciones impresionistas y a describir su propia experiencia ante la pintura, trezada con alusiones a la tradición plástica, la ruptura con la academia, el lugar de Goya y otros maestros, así como a ofrecer una descripción más amplia, para la que apela a distintas estrategias en la presentación de las imágenes, desde la écfrasis hasta la recreación creativa: incidir con la pincelada del estilo en la textura de prosa, poner en palabras algunos de esos cuadros.

Es así como, tras la llegada, ingreso, primer comentario y registro de las distintas piezas que el testigo va descubriendo en la exposición, pronto se nos ofrecerá también una penetrante primera observación sobre la pintura impresionista. De este modo, sus reflexiones sobre la luz, gran vencedora, y su anuncio de un "aparecimiento súbito de lo verdadero y

lo fuerte" (Martí 1964: 304) nos hacen bordar en la propia experiencia estética. Nos esperan así tanto reflexiones sobre el mercado del arte y la tradición pictórica, como asomos a la dimensión aurática de los fenómenos, seguidas de reflexiones generales sobre la forma en que la naturaleza y la luz desafían a los creadores y al arte en general. Si la crónica se abre con la imagen de la multitud curiosa, el texto se cierra con un último asomo a un cuadro en particular: "Los remeros" de Renoir.

La posibilidad de consultar el *Catálogo de la exposición*, también datado en 1886, nos permite leer hoy el texto de Martí en contrapunto con él y hacer algunos hallazgos significativos en cuanto al modo en que uno y otro organizan el orden de presentación de las pinturas y en que se da el paso entre información e interpretación<sup>11</sup>.

Se hace así aún más evidente la existencia de una fuerte tensión entre la *pulsión fotográfica*, testimonial, documental, que busca dar cuenta cabal de lo que se ve y dejar registro de ello partiendo de una presencia verificable, y la *pulsión plástica*, que busca hacernos asomar a la infinita red de relaciones y recreaciones a que nos abre la pintura en su espesor.

En ese amplio abanico que nos ofrece en poquísimas páginas, Martí hace el recorrido del cronista y espectador que da cuenta de los cuadros de una exposición a la vez que el reconocimiento del creador que con sus propias intuiciones alimenta la reflexión del crítico y la interpretación del

ensayista, abarcando innumerables operaciones que van del registro de datos objetivos a la construcción descriptiva y la interpretación de los fenómenos y la contemplación artística. Martí nos da así testimonio de su recorrido por uno de los espacios diferenciados de la experiencia cultural: la exhibición, que es, según Sylvia Molloy, el género preferido del siglo XIX, en que todo apela a la vista y todo "se especulariza", en cuanto "se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales" y "se exhibe arte en los museos" (2012: 43), pero no se detiene en el puro testimonio, sino que nos conduce también a la participación en una experiencia estética. De este modo, en el seno de la exhibición se da ya una primera distinción: se trata de una muestra de arte que particulariza lo genérico.

Contagiado por la estética impresionista, cronista de la luz, muy pronto la voz de Martí se distingue del conjunto para ofrecernos una reflexión original y adelantada sobre esta escuela de arte y sobre cuestiones pictóricas (su batalla con la luz, el color y los efectos cromáticos), para llegar a su vez, en la última vuelta de la espiral, a una honda reflexión sobre la experiencia estética. En pocas pinceladas, Martí irá esbozando temas que coinciden con las que serán grandes discusiones propias de la historia del arte y la estética moderna, desplazando la centralidad del concepto de belleza hacia el concepto de arte e introduciendo su propia preocupación por temas como autenticidad y verdad, y desplegando en pocas páginas otras cuestiones capitales como crítica, interpretación, tradición, representación, juicio estético.

De este modo, Martí no sólo es pionero en la valoración del impresionismo<sup>12</sup>, sino también en el ejercicio de la crítica y la reflexión sobre el valor moral del arte, sobre la legitimidad de la obra y de las operaciones pictóricas que refleja, sobre la experiencia estética en sí misma, así como también sobre la institución del arte y el mercado. Y este gesto preclaro nos asombra tanto como su no menos preclara valoración del impresionismo: "Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia" (Martí 1964: 305). Más aún, logra pintar lo invisible y traducir su asomo a una experiencia aurática a partir de su indagación del trabajo vivo del pintor: se convertirá entonces en cronista de lo invisible y en partícipe de lo indecible.

## II.

Una prueba más de la grandeza de Martí es la grandeza de los estudios críticos que su obra ha suscitado. Desde 1953, año en que tanto Alejo Carpentier ("Martí y los Impresionistas", *El Nacional*, Caracas, 28 de enero) como Félix Lizaso (*Martí crítico de arte*) advirtieron la importancia de los textos martianos sobre arte hasta hoy, en que *blogs* animados por tirios y troyanos, desde La Habana y desde Miami, vuelven con admiración a su obra crítica, este inagotable texto de Martí ha sido ya profusamente estudiado y comentado en varios sentidos.

Entre los principales, recordemos que ya Gonzalo de Quesada, amigo dilecto de Martí, a quien éste confió sus

papeles, hizo alusión a sus trabajos críticos sobre pintura. En rigor, es bueno recordar el particular cuidado que tuvo el propio escritor en que se preservaran sus trabajos sobre crítica de arte y literatura, y que evidencia su clara conciencia respecto del significado que podrían tener. Recordemos también que el gran crítico mexicano Justino Fernández (1951) advirtió el valor de las reflexiones de Martí como antecedente fundamental de la crítica de arte en América Latina, mientras que la destacada estudiosa cubana Adelaida de Juan (1996) demostró su genial valoración temprana de la pintura del impresionismo (anterior incluso a lo dicho en la propia Francia sobre este movimiento), así como la agudeza con que Martí descubrió que el eje del mercado del arte estaba pasando del viejo mundo francés al nuevo mundo neoyorkino. De este modo, y por si todo fuera poco, también el cronista Martí dota al ensayista Martí de los elementos que lo conducirán a una serie de reflexiones geniales sobre el destino del arte. Los aportes de Martí como crítico de arte son reconocidos de manera creciente, como lo confirman los trabajos de Iván Schulman, quien en *Painting Modernism* (2013) ofrece al lector reflexiones fundamentales para la comprensión del cruce entre escritura y pintura, tanto para el modernismo en general como para nuestro autor en particular.

Martí es además uno de los máximos representantes del giro radical que habrá de dar el ensayo al integrar la crítica como parte sustancial de su propio quehacer (ya lo notó, por supuesto, Lukács, en un texto clásico sobre el ensayo,

*El alma y las formas*, de 1975). Recordemos también, con Marielle Macé (2006), que a fines del siglo XIX y principios del XX la literatura enfrenta un nuevo desafío: el de dar una respuesta literaria a nuevas inquietudes intelectuales, al afirmarse como una peculiar forma de conocimiento y acceso a la realidad, obligada a buscar su nuevo lugar en el concierto de los saberes disciplinarios en una época en que comenzaban a expandirse nuevos discursos, como el de las incipientes ciencias sociales. Recordemos con Julio Ramos que en el caso de América Latina, a partir de las últimas décadas del siglo XIX asistimos a una "redistribución de las tareas intelectuales", así como "al debate de muchos intelectuales contra el nuevo periodismo", ya que "registra ya la tensión entre una producción intelectual orgánica al mercado y otra que reclama autonomía y distancia del mismo": "Se trata, en efecto, de la escisión (todavía hoy vigente) entre el emergente concepto de literatura y uno de sus gemelos infernales: la producción intelectual 'baja' de la industria cultural" (2003c: 2088).

En este sentido las operaciones intelectuales de Martí se muestran como algunas de las más complejas y sofisticadas de su época —y tal vez incluso de la nuestra—, en la medida que, lejos de tomar distancia de las masas y las industrias culturales, es *desde ellas mismas*, en cuanto periodista y asalariado *diurno* a la vez que poeta y prosista *nocturno* ("Ganado tengo el pan: hágase el verso...", Martí 2011: 141) como entabla el diálogo y da respuesta a todas estas preocupaciones

a la vez que repiensa el lugar del escritor en la sociedad. Es desde el modelo de una totalidad perdida, de un espacio social segmentado, desde donde busca ese discurso que será respuesta a dos cuestiones álgidas: la fragmentación y la especialización, que atentan contra una visión integradora y una concepción totalizadora de la vida humana en la cual tiene la experiencia estética un lugar privilegiado (Cf. Ramos 2003c: 2094-2096).

Este texto de Martí constituye, a la par de toda su producción poética y ensayística, un interesantísimo ejemplo de la complejidad con que el modernismo afronta la relación entre palabra e imagen. Pero además se trata de un momento en que se redefine la relación entre el Libro con mayúsculas y las nuevas formas de escritura, particularmente el artículo periodístico. Lo interesante es cómo la propia obra de Martí se convierte en escenario de estas tensiones. Ya lo había dicho años atrás el propio escritor en carta a Bartolomé Mitre y Vedia: "Es mal mío no poder concebir nada en retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros" (Martí 2003b: 1760).

Marc Angenot ha estudiado este fenómeno para el año 1889 en Francia, poniendo en evidencia "La interferencia del periodismo y de las bellas letras":

Los peligros para el hombre de letras de caer en el periodismo constituyen un problema que emerge en la segunda mitad del siglo XIX: la "literatura industrial", los textos de obsolescencia programada. Esta imagen desinteresada

del hombre de letras, del Libro, se da ya cuando empiezan los fenómenos de la prensa moderna y de la literatura de masas, que provocan la desestabilización de la forma Libro (Angenot: 84; la traducción es mía).

Martí se da a varias tareas: por una parte, tiene que informar y dar cuenta cuidadosa de las novedades, contar lo que vive y lo que ve, para hacer una crónica de la exposición que será enviada al diario *La Nación* bajo la modalidad de una carta al director. Por otra parte, tiene que transmitir sus impresiones sobre ella e incluso representar su recorrido por las salas, y en tal sentido cumplir con ciertas exigencias de objetividad, representatividad, economía del discurso, precisión, transparencia, fidelidad a los datos y su garantía de novedad propias de las pautas que se estaban estandarizando ya por esos años en las grandes casas editoriales norteamericanas, esto es, en la meca de la información (Rotker 2003: 1866). Pero pronto la cuestión empieza a complicarse, porque al mismo tiempo tiene también que *dar a mirar* elementos para los cuales todavía no se contaba con los hallazgos técnicos que habrían de llegar en el siglo XX. En efecto, tiene que hablar del color ("ríos de verde, llanos de rojo, cerros de amarillo", Martí 1964: 304) y de la luz ("La luz los vence, que es la gran vencedora", Martí 1964: 303), dando a leer tonalidades que todavía no podían reproducirse a través de las técnicas gráficas de la época, así como nombrar con palabras el movimiento y el gesto sin el instrumental que más tarde habrían de patentar los hermanos Lumière: el cine (1895) o la fotografía a color (1903),

aun cuando comenzaban ya experimentos en ese sentido. Y aquí nos referimos entonces estrictamente a las técnicas y a la ilustración, porque incluso para hablar de una exposición de cuadros e informar sobre ella falta la apoyatura que da la posibilidad de ilustrar y acompañar el texto. Ya desde varios años atrás era posible añadir algún grabado en blanco y negro o tal vez alguna ilustración coloreada: se estaba pasando de la cromolitografía a los procedimientos fotomecánicos de la impresión a color, pero no se contaba todavía con la gama ni la calidad de reproducción a que irían dando lugar progresivamente las nuevas técnicas (Twyman 2007: 84).

Notemos que incluso el catálogo de la misma exposición de la que va a hablar Martí, publicado en blanco y negro, adopta un formato bastante rígido, con una presentación sobria de la información, en una organización esquemática sólo interrumpida por algunas viñetas tradicionales. Incluye también algunos componentes paratextuales, ya que se indican datos de lugar, fecha y horarios de la exposición, seguidos de una introducción benigna, de tal modo que el catálogo consiste básicamente en un mero listado y enumeración de los cuadros, organizados a partir de indicaciones de sala, autor y título (*Works of Oil and Pastel*: 3 y 11-43).

En resumen: Martí tiene que hablar e informar sobre lo que ve con los ojos neutrales del testigo, y a la vez tomar distancia e interpretarlo en cuanto fenómeno estético, cultural,

social y económico de la mayor magnitud. Observaciones y reflexiones de honda sutileza y refinamiento, que superan en mucho el orden de la comunicación para instalarse en el orbe de la interpretación (Habermas 1987).

Una permanente tensión entre *identificación* y *diferenciación* recorre este texto, como muchos otros ejemplos de las crónicas modernistas. Fundirse con la multitud, ir a donde todos van: así comienza el texto de Martí, con una fórmula de arranque que empleará también en algunas otras de sus crónicas. Ir con la multitud es mostrar indirectamente que se participa en un fenómeno compartido, y esto justifica el carácter representativo de la noticia, la selección, el recorte. Pero si el cronista llega con la multitud, pronto anuncia que se trata de una exhibición de pintura impresionista. Exhibición sí, muy del gusto del público del XIX, pero que es a la vez exposición de piezas artísticas nuevas: esta tensión entre lo masivo y lo singular demanda un especial modo de acercamiento. De este modo, en el seno de la exhibición, una primera diferenciación: se trata de una muestra de arte, con las propias exigencias de especificidad que plantea la experiencia estética. Las obras instalan un *tempo*, un espesor, una forma de presencia que exigen una cierta calidad de reacción. Miramos a unas obras que a su vez nos miran.

Pronto el escritor que llega con la multitud se ve precisado a tomar un lugar propio y distinguirse de ella, ser su cronista. El ojo del escritor será a la vez "el ojo-cámara" y su

cuerpo, "el cuerpo-cámara" (Cabo 2015: 105, 106) que registra los datos y que coexiste con el yo poético que conduce a la metáfora fotográfica: el *flâneur* baudeleriano se convierte en fotógrafo, se diferencia en el momento en que mira a la multitud en la que él mismo va. Hay que sumirse en la muchedumbre y a la vez tomar distancia de ella para ganar objetividad y explorar lo visto desde otra perspectiva. Martí se dibuja, no sin esfuerzo: "Cuesta trabajo abrirse paso por las salas llenas" (Martí 1964: 303), y de inmediato su saber pictórico contribuye a dibujarlo aún más, a la vez que a dotarlo de una señal de distinción y encontrar su lugar. Sus descripciones confirman que para dar cuenta de una exposición de cuadros hay que apelar también a la experiencia corporal, acudir a imágenes cinéticas que acompañen y den cuenta del recorrido. Reinscribir las condiciones del propio lugar de enunciación y el tiempo eléctrico del cronista en el espacio y el tiempo más amplios y densos del intérprete. Transitar una y otra vez de la subjetividad a la transubjetividad, para poder poner la propia mirada en perspectiva.

Recordemos además que el ensayo reviste una fuerte "visualidad", ya que su autor es un artista que "no solamente apela a la palabra para traducir la imagen, sino que también, inversamente, aplica las artes plásticas a verbalizaciones experimentales". Así lo dice Ivan Schulman, quien demuestra cómo en Martí la visualización precedía al acto de escribir: "Yo necesito ver antes lo que he de escribir", decía. En obras como el *Ismaelillo* asistimos a una "revolucionaria forma de

escritura en su uso de técnicas visuales, cromáticas y metáforas inventivas" que le permiten dar expresión a nuevas realidades intelectuales o emocionales (Schulman 2013: 2-4). Adelantado en el reconocimiento de la primacía de lo visual en la literatura modernista, Martí escribió en 1882 que "No hay pintor que acierte a colorear con la novedad y transparencia de otros tiempos [...]. No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remodelo son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes" (Martí 2011g: 55). Señala también Schulman que es notable en Martí y otros autores modernistas el talento para la invención de "verbalizaciones experimentales" capaces de crear línea y forma a la manera de los pintores (Schulman 2013: 27).

La mirada objetiva del testigo que da cuenta estricta de lo que ve se entrecruza ahora con la organización del recorrido animada por el conocedor de arte que interpreta: "acá están todos, naturalistas e impresionistas, padres e hijos" (Martí 1964: 303). Y pasa así de la écfrasis o —como la define Heffner—, de la representación verbal de una representación visual aplicada a distintos objetos plásticos concretos discretos —*El órgano* de Lerolle o *La joven del palco* de Renoir, por ejemplo—, a la écfrasis referencial genérica, proponiendo configuraciones descriptivas más amplias que remiten al estilo o a la síntesis de varios objetos plásticos (Pimentel 2003: 207), con la que apoyará sus impresiones: "Manet con sus crupezas, Renoir con sus japonismos..." (Martí 1964: 303).

Martí fue enormemente receptivo a las audacias de los impresionistas, quienes pusieron en jaque la narratividad explícita o implícita que acompañaba a los cuadros, y a partir de la captación de la luz y el color, de la técnica pictórica, rompieron con los temas reconfortantes y salieron de su estudio para buscar nuevos lugares en el campo y la ciudad a los que convirtieron en su objeto (Wessenberg 2015: 24). Martí adopta ahora una perspectiva más amplia, desdibuja los cuadros en concreto, ofrece una síntesis a la manera de la pincelada impresionista.

Pero esto tampoco es todo. En un ejercicio del criterio como los que a él le gustaban —"Para mí la crítica no ha sido nunca más que el mero ejercicio del criterio" (Martí 2003,1760) dice también en carta a Bartolomé Mitre y Vedia—, Martí se convierte en crítico de la exposición y es allí donde se alcanza un grado más de genialidad en este texto porque, como lo mostraron los estudiosos que se dedicaron a nuestro autor como crítico de arte, él fue pionero en la valoración justa y realmente avanzada del impresionismo<sup>13</sup>.

Ensayista y crítico a un tiempo, Martí propicia una verdadera "experiencia de participación" con el lector apoyada en la creación de una "ilusión de presencia"<sup>14</sup>. A ello agreguemos otras posibilidades en este texto martiano, que van también del incremento icónico de la significación verbal a la recreación y la propuesta de la pintura imaginaria de un nuevo cuadro ofrecido por interpretación, que es a la vez cuadro

de cuadros en cuanto resume los rasgos del impresionismo. Recordemos que el texto se cierra con la descripción, que pronto se convertirá en recreación, de la figura potente del remador de Renoir, en su cuadro atrevido *Remadores del Sena*, generando a través del lenguaje efectos similares a los creados por la pintura:

Las mozas, abestiasdas, contratan favores a un extremo de la mesa improvisada bajo el toldo, o desgranar las uvas moradas sobre el mantel en que se apilan, con luces de piedras preciosas, los restos del almuerzo.

El vigoroso remador, de pie tras ellas, oscurecido el rostro viril por un ancho sombrero de paja con una cinta azul, levanta sobre el conjunto su atlético torso, alto el pelo, desnudos los brazos, realzado el cuerpo por una camisilla de franela, a un sol abrasante (Martí 1964: 307).

Con extraordinaria agudeza, este latinoamericano en Nueva York se da cuenta de que está ante la presencia de un fenómeno nuevo y de ruptura, ante el gran ejercicio del color y la captación de la luz por parte de pintores que salen del estudio al campo y traducen nuevos experimentos cromáticos. A su vez, no se queda en la pura celebración de la novedad, sino que advierte que esta renovación de forma es también una renovación de esencia. Martí comprende que estamos ante un arte antiacadémico (un rasgo que aún hoy muchos de los estudios y catálogos dedicados al impresionismo consideran central para su ponderación). Martí entiende también que hay una innovación en el empleo del color, apoyado éste, como lo dijo el propio Renoir, en un avance de la técnica:

una revolución dada por la posibilidad de entubar el óleo, contar con colores ya estandarizados, llevar la paleta y el cabellete fuera del estudio, salir al aire libre, ir al campo, asomarse a distintas zonas de la ciudad. Martí es consciente además de que los impresionistas se acercan a otros temas, desde espacios urbanos marginales y secretos hasta zonas revisitadas de la ciudad: lugares de esparcimiento donde se dan cita los distintos sectores sociales, así como también lugares de trabajo y explotación, pobreza, prostitución, mendicidad. Es aquí donde Martí despliega su ejercicio de criterio y con ello la mera crónica da lugar a la crítica cultural tanto como artística.

Y tiene que hablar también de otro fenómeno que él ha descubierto perspicazmente: cómo el arte comienza a imbricarse con el dinero: "Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo" (Martí 1964: 304). Martí consigna cómo el eje del mercado del arte se está trasladando del viejo al nuevo continente, y con ello abre a un tema todavía poco explorado en su época: la relación entre pintura y mercado. Intuye también que en la gran ciudad americana, dinámica y aguijoneada por una incesante sed de novedades, se pueden abrir espacios inéditos de receptividad para las obras de artistas disruptores. Advierte el peso que tiene ya para su época el mundo del arte, y cómo en relación con él se expande el interés de la sociedad, los especialistas, los cronistas y críticos, las instituciones públicas o los coleccionistas privados. Descubre cómo las masas, en un espíritu

de espectáculo, impulsadas por la curiosidad y el afán de novedad, irrumpen en las exhibiciones de cuadros. En rigor su propia práctica y sus propios escritos como cronista y crítico de arte —fueron varias las colaboraciones que escribió a lo largo de su vida para distintos medios americanos— significaron en sí mismos una contribución fundamental a los fenómenos de diferenciación, ampliación, consolidación y autonomización de aquellas esferas que Pierre Bourdieu denomina "los campos literario y artístico" (1995: 201)<sup>15</sup>.

Recordemos además que el impresionismo fue de algún modo "inventado" por un conocedor y *dealer* de arte, Durand-Ruel, en cuanto él mismo identificó afinidades entre las obras y dotó de un sentido al movimiento, así como tomó la iniciativa de llevar la magna exposición de trescientos cuadros a los Estados Unidos. Notamos también aquí la genial intuición de Martí, quien además de afirmar que se trata de un arte de ruptura con la academia, descubre las grandes búsquedas, las principales líneas e innovaciones técnicas que permiten establecer aires de familia entre las obras: si comparamos su crónica con otros testimonios de época aparecidos en Francia e incluso en Nueva York, veremos hasta qué punto siguieron predominando la discrepancia y la intolerancia frente a las audacias impresionistas: tal el texto publicado por *The Sun* el 11 de abril de 1886.

Hoy sabemos que fue precisamente este rejuego a la vez económico y cultural en el seno de la burguesía el que en

realidad permitió que se diera el surgimiento del impresionismo, que es una escuela muy particular porque fue integrando a los rechazados por la academia e incomprendidos por el público (era todo un desafío al cambio de perspectiva y a los modos de perfilar las figuras y paisajes, y era incluso considerado de mal gusto este nuevo tipo de trazo al óleo que muchos ojos de época acostumbrados al arte académico consideraban como esbozo inacabado e imperfecto, así como eran considerados de mal gusto muchos de los temas seleccionados y los modos de tratamiento pictórico a ellos destinados).

Hay un Martí que se deja acariciar por los colores de Renoir, por las audacias de quienes pintan el mar amarillo o el cielo verde, por las batallas perdidas de los artistas con la luz, pero hay también un Martí que registra su extrañeza ante algunos de esos cuadros, particularmente las escenas sin sombra de Seurat. Y hay un Martí interesado también en el arte con contenido social que pinta la miseria, como es el caso de Manet, Caillebotte o, una vez más, el Renoir con el que concluye su recorrido. Ante las escenas de los remeros se evidencia ese movimiento que ha acompañado a toda la crónica: *identificación y toma de distancia crítica*: la luz del sol convierte las migas de pan en diamantes y dota al pequeño grupo humano marginal retratado de nueva trascendencia.

Recordemos entonces que en esta época se está produciendo un interesante giro en el ensayo, en la literatura de

ideas, como la llama Rodó, que implica por una parte la incorporación del ejercicio de la crítica (Lukács) y una nueva puesta en relación de la prosa con la palabra poética y la imagen, en un fenómeno que acompaña además a todo un movimiento de la literatura, que empieza a renegociar su lugar respecto de otras formas del discurso: no sólo el periodismo y la crónica sino también el discurso del saber, y en particular la reflexión estética. El ensayo es justamente uno de los géneros que va a reflejar mejor estos cambios. Por una parte, el ensayo encara el ejercicio del criterio, del juicio, y funda una forma no especializada de la crítica. Pero por otro lado deberá defender su propia especificidad. Y esto también está presente en el ejercicio de Martí, porque en este texto vemos cómo él mismo se da a la tarea paradójica de pintar lo invisible, de traducir lo indecible, de reconstruir el momento inefable de la experiencia estética: hablar de lo innombrable, comunicar lo incommunicable: pintar el recorrido apelando a la pincelada impresionista, traducir los efectos de la luz y el color, ofrecer datos que el catálogo no está brindando, en algo así como una información supernumeraria, que excede los quehaceres del cronista y del crítico.

Aquí asistimos a otra vuelta de la espiral que resulta deslumbrante. Martí ve en los cuadros algo que está antes y después de la pintura, y se refiere a algo que incluso está más acá y más allá de sus textos y en que precisamente radica el principio de autenticidad y de inteligibilidad: me refiero a la naturaleza y la luz, que están más allá de lo que se ve y de

lo que puede decirse, y más acá en cuanto forman parte de la experiencia humana: son las que desafían la posibilidad de la representación plástica a la vez que las garantan de todo criterio de autenticidad. Entonces el ensayo abre ventanas, se detiene, apela a la incorporación de lo supernumerario que está fuera de la economía de la información y apela a la complicación y al moroso detenimiento que está también fuera de todo conteo mercantil de las palabras. Al referirse al modo en que los impresionistas luchan con la luz, apelando a fuertes imágenes sexuadas cuando alude a esa inmensa coqueta a la que arrinconan y hieren los pintores, teatralizando esa lucha, estamos ante el poeta que también reflexiona sobre su quehacer. Y cuando manifiesta que los pintores se ven obligados a reducir las muchas dimensiones de lo real a las dos dimensiones del cuadro ("Quieren pintar en el lienzo plano... [lo] que la Naturaleza crea en el espacio profundo" Martí 1964: 305), está también dando cuenta de la lucha del creador: "Quieren pintar como el sol pinta, y caen" (Martí 1964: 305).

Me fascina así que en la contundencia de tan pocas páginas se pueda ir descubriendo la complejidad del texto y los múltiples corredores que vinculan todas estas operaciones y procedimientos. Hoy que hemos normalizado e incorporado a nuestros modos de ver los extremos de la novedad impresionista, no nos damos cuenta del esfuerzo que pudo significar para un escritor como Martí contar el color o explicar los efectos de la luz. Pero, además, hoy que

hemos internalizado lo dicho varias décadas después por un Benjamin y lo escrito por Proust, no deja de deslumbrarnos que *desde su propia práctica* Martí descubriera cuestiones ligadas al aura y al arte en una época en que empezaban a avanzar los fenómenos de reproductibilidad técnica (véase Mailhe 2008).

Está también el Martí creador. Estudiosos como Ivan Schulman muestran cómo el recurso a la sinestesia y la apelación a imágenes de la plástica fueron fundamentales para la poética del modernismo. Las propias anotaciones de Martí muestran explícitamente que necesitaba ver antes de escribir, que consideró a Goya un maestro para su escritura, así como el amplio grado en que él mismo apeló a imágenes tomadas de la plástica. Podemos de este modo ver también en otra dimensión a un Martí poeta y a un Martí creador que, cuando nos cuenta lo que ve, está tomando notas para la propia práctica artística, en diálogo poético creativo con el propio modo en que sus colegas impresionistas trabajan los grandes temas de la naturaleza y de luz: notas de escritor.

Hay en ciertos pasajes de esta crónica una particular violencia en las imágenes: la luz es la gran coqueta perseguida por los artistas, la naturaleza es apresada y es forzada por los pintores hasta hacerle salir sangre, y así asistimos a la lucha del artista con los grandes temas: describe el trabajo del autor, lo narra, lo teatraliza: quieren pintar como el sol pinta y caen, no buscan simplemente copiar lo que está en

la naturaleza sino hacer lo que hace la naturaleza, y ella los derrota, aunque es precisamente esta derrota la que los vuelve heroicos y triunfales en el propio intento. En este sentido está describiendo el trabajo del artista y el acto de crear así como poniendo a la naturaleza, la luz y el sol como garantes de autenticidad: una vez más recordando a Benjamin en cuanto a la relación entre lo poético y lo poetizado, estamos ante una obra acabada, pero ella nos manda al acto creativo, a la toma de la naturaleza que la fundó. He aquí entonces al Martí ensayista que advierte esta mirilla, esta herida, por la que tanto los grandes temas del cuadro como del poema se asoman a la relación entre lo poético y lo poetizado.

Llegados al centro del artículo, se abren una evocación personal y una reflexión ligadas a dos pintores que Martí había ya conocido en España: Velázquez y Goya, el segundo de los cuales lo marcó para siempre como su maestro, con obras como la *Casa de los locos* y el *Tribunal de la inquisición*. Un elemento más que nos hace asomarnos al ensayo, en cuanto asienta genealogía artística y enlaza experiencias.

Nuevo punto y aparte para mostrar cómo los impresionistas sólo tienen fe en lo que ven, y buscan poner en el lienzo las cosas con el mismo esplendor y realce con que aparecen en la vida. Para hacerlo más vivo aún, recurre a la anáfora:

Quieren pintar en el lienzo plano con el mismo relieve con que la Naturaleza crea en el espacio profundo. Quieren obtener con artificios de pincel lo que la Naturaleza obtiene con la realidad de la distancia. Quieren reproducir los objetos con el ropaje flotante y tornasolado con que la luz fugaz los enciende y reviste. Quieren copiar las cosas, no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz. Quieren, por la implacable sed del alma, lo nuevo y lo imposible. Quieren pintar como el sol pinta, y caen (Martí 1964: 305).

Anáfora, reiteración, recitación e intensificación de las ideas: descripción que a fuerza de repeticiones se convierte en narración y alcanza incluso un remate como tal.

Y llegamos entonces a otro nivel posible del texto, que nos conduce al concepto de "aura", ya que Martí se acerca desde la propia visión de las obras a aquello que Benjamin identificó como "un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar" (2003: 47). Otro tanto es lo que intuyó Martí al tratar de traducir la experiencia viva de lo único, lo irrepetible, lo inefable, y que se encuentra, agreguemos, ligado a la singularidad de la experiencia estética. Benjamin rescató el valor cultural y cultural de la pintura en contraste con el valor exhibido, que es fruto de la pérdida de la experiencia. Otro tanto es lo que avizora Martí desde su propia práctica. Benjamin vio también los efectos de la mediación técnica sobre la percepción. Otro tanto es lo que avizora Martí desde

las exigencias y trabas que ponía a su propia experiencia de artista el soporte del periódico. El arte resultaría así intraducible en cuanto su conexión no puede darse con otra cosa que no sea él mismo: recordemos que por esos mismos años se asiste al proceso de autonomización del campo y recordemos el valor que adquiere la sinestesia como recurso para el modernismo. En un lapso de pocos años, con figuras como las de Proust, Van Gogh, Cézanne o Benjamin nos encontramos ya ante un quehacer literario, artístico y reflexivo que es fruto del postimpresionismo y nos permite ver por contraste la adelantada percepción de Martí. A diferencia de un Proust, por ejemplo, Martí llega a sus reflexiones no desde una postura artepurista sino desde las tensiones y contradicciones que le impone la práctica del periodismo, y no lejos de él.

Es desde este texto producido por un artista del hambre y del salario que se dispara una serie de discusiones muy cercanas al problema del aura y la reproductibilidad técnica. El texto traduce una serie de experiencias y reflexiones que él vive en cuanto protagonista y partícipe de los grandes fenómenos de la hora, empezando por su práctica del periodismo, así como también de la crítica y de la escritura creativa. Por eso nos fascina la extraordinaria complejidad del texto y de las operaciones que tiene que llevar a cabo, dando cuenta de la dislocación temporal y espacial a la vez que integrando descriptiva y narrativamente los fragmentos.

En resumen, veo que en este texto concurren muchas perspectivas: la del cronista, la del crítico, la del escritor. Y todos estos fenómenos se tienen que entender de manera relacional, a través de un permanente proceso de identificación, distanciamiento y encuentro de una nueva forma de resolución simbólica en la prosa de Martí. Del mismo modo, el periodismo y la crónica no pueden entenderse sin su relación con el Libro con mayúsculas, así como tampoco la diferenciación del campo literario y las reglas del arte que se instauran a fines del siglo XIX pueden entenderse sin añadir la tensa y difícil relación, casi un contrapunteo, entre su majestad el Libro y el periodismo de las masas.

Por una parte, como el *flâneur* que va con la multitud y busca al mismo tiempo la posibilidad de diferenciar la propia voz y la propia mirada, en una tensión permanente entre la participación y la toma de distancia, el propio Martí se tiene que volver a reconocer, dibujar, nombrar. No es casual su vínculo con la mirada de Baudelaire, quien fuera también a su vez poeta y crítico de arte. Un acercarse a la multitud para a la vez apartarse del conjunto y tomar distancia crítica, en un ejercicio de criterio: he aquí aquello que va a defender como lo propio. Distanciarse de la percepción de lo inmediato, para identificarlo e interpretarlo. Pero al mismo tiempo la reflexión se nutre de la propia vida: él mismo va alimentando la máquina interpretativa con su propia experiencia, con su mirada, con su cuerpo en movimiento, y es en ese momento cuando no solamente da cuenta de sus percepciones sino

también de lo que no se puede decir, de lo que está antes y después del cuadro, antes y después del poema, antes y después de la escritura, porque la naturaleza, la luz, el sol son mandatarios y constituyen el verdadero criterio de autenticidad y plenitud de la experiencia.

Entonces no basta con los hallazgos técnicos de los impresionistas o con la apertura de posibilidades que implicó el uso del caballete y de los tubos de óleo que se pueden llevar al aire libre o trasladar por los espacios diurnos y nocturnos de la ciudad, permitiendo que también de algún modo los pintores se conviertan en *flâneurs* que se detienen para observar un sitio de paseo dominical, un taller de trabajo, zonas de celebración y recreo luminoso como los parques públicos o lugares nocturnos, marginales, secretos. El poeta-cronista va con la multitud, y como los pintores se detiene a mirar, se detiene a pintar, a retratar y a dar cuenta de los fenómenos, alimentando a su vez al crítico y al meditador que reflexiona sobre la experiencia estética hasta convertirse en cronista de lo invisible. A partir de la modernidad, ya lo dijo Octavio Paz en *Los hijos del limo*, la crítica se introduce en la propia creación, al tiempo que el arte moderno "no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo" (1974:18). Todo ello se evidencia en la reunión martiana de crítica y creación y en esta puesta en diálogo entre literatura y artes plásticas.

Para terminar, regreso al texto de Greimas, traducido a su vez por Raúl Dorra, y lo cito ahora de manera más extensa, dadas las extraordinarias coincidencias que podemos encontrar entre esas palabras y las búsquedas de Martí: ese asomo a otra forma de recorrido de la experiencia artística que ya no es simplemente cronológica y lineal. Se trata de un lanzarse hacia lo alto, desde la insignificancia hacia el sentido:

Querer decir lo indecible, pintar lo invisible: pruebas de que la cosa, la única, está aquí, de que otra cosa es aún posible [...]. Busca de lo inesperado que fuga. Y, sin embargo, los valores llamados estéticos son los únicos que, rechazando toda negatividad, nos lanzan hacia lo alto. La imperfección semeja un trampolín que nos proyecta desde la insignificancia hacia el sentido.

¿Qué es lo que resta? La inocencia: sueño de un retorno a las fuentes, al momento en que el hombre y el mundo no hacían sino uno en la pancalia original. O la vigilante espera de una estesis única, de un deslumbramiento ante el cual no estaríamos obligados a bajar los párpados. *Mehr Licht!* (Greimas 1990: 95).

Procurar leer los movimientos y las maniobras estilísticas de Martí desde esta tensión nos permite entender mejor, como el contraste de la sombra permite ver mejor la luz, algunas claves del movimiento modernista. Si en un primer movimiento ha procurado diferenciar su lugar y su palabra del avance sordo de la multitud, el poeta no se resigna a dejarnos una mera crónica de la experiencia individual, sino

que explora nuevas formas de comunicación por la palabra y por el arte. Se buscan nuevos modos de participación a partir de la diferenciación, se busca afirmar la economía del don en contraste con la economía de la mercancía, y se busca la gratuidad, la pureza, la escritura del Libro en su tensión y violenta búsqueda de desasimiento respecto de la noticia, la crónica, el periodismo. Se busca ofrecer un camino lineal de lectura que es interrumpido una y otra vez por un salto hacia el sentido. Martí, cronista de lo visible, da hondura a lo nuevo y trae a presente la tradición y los grandes problemas de la representación de la naturaleza y de la luz. Se vuelve así, en una última vuelta de la espiral, intérprete de lo visible, pintor de lo posible y cronista de lo invisible.



## Notas

<sup>1</sup> Como escribe Isis Molina de Galindo, "Exceptuadas algunas cartas a su madre, a su maestro, el poeta Rafael María de Mendive, y breves notas publicadas en *El Diablo Cojuelo* y *La Patria Libre*, *El Presidio Político en Cuba* es el primer escrito en prosa que de Martí se conserva. Es la obra de un adolescente que apenas comenzaba a estudiar humanidades. A esta luz debe considerarse este testimonio de aquel niño prodigiosamente precoz" (1962: 311-336). Sin embargo, es muy probable que el texto publicado en 1871 en la propia España por Martí, quien había llegado en condiciones de exiliado, sea a su vez reelaboración de un borrador anterior, que nuestro autor logra sacar a la luz gracias a las favorables condiciones de "ebullición ideológica y social" que encuentra en la Península, donde, como bien lo recuerda Ariela Schnirmajer, pocos años antes se había promulgado una constitución democrática y donde poco después habría de proclamarse la Primera República Española, en una apertura republicana que tuvo en realidad corta vida, ya que en 1874, tras un golpe de Estado, se restaurará la monarquía con el ascenso al trono de Alfonso XII. Sólo gracias a esta breve apertura, y gracias a la gestión de algunos correligionarios, será posible para Martí dar a publicidad un texto de tan fuerte denuncia, que de algún modo se complementa con otro publicado en febrero de 1873, *La República española ante la Revolución cubana*, donde retomará muchas de sus ideas vertidas en el texto de 1871: se preguntará en 1873: ¿qué derecho tiene la República española para arrebatarse la vida a los que van adonde ella quiere ir? (Schnirmajer 2017: 47-49).

<sup>2</sup> El presente capítulo retoma, en versión muy ampliada y modificada, la lectura de esta obra martiana fundamental propuesta en "*Nuestra América en tres tiempos*" (1993), de mi autoría, publicado en *José Martí a cien años de Nuestra América. Panoramas de Nuestra América*, 1, México, CCYDEL-UNAM (25-38).

<sup>3</sup> En su recuperación de "Nuevos escritos martianos", Lourdes Ocampo Andina integra los "Fragmentos", o serie de escritos en la papelería de José Martí: "hojas dispersas que contienen versiones de otros textos u otros textos en sí", y se refiere al "pequeño párrafo que habla de América", que aquí mencionamos; comenta la investigadora: "Apareció al dorso de la hoja, numerada por Gonzalo de Quesada y Miranda como 81, escrita con tinta negra y con una letra enrevesada, esa que hacía José Martí cuando andaba de prisas, y cuando no se dirigía a alguna persona. Al parecer forma parte de otro texto, pues comienza con minúscula y con una idea inconclusa" (2007: 8-9).

<sup>4</sup> Para esta exposición me baso en la periodización de la historia de América Latina propuesta por el filósofo argentino Gregorio Weinberg, quien se refiere a tres etapas fundamentales: *cultura impuesta*, *cultura aceptada* y *cultura criticada discutida*. Para una síntesis de esas ideas véase "Comunidad de destinos" en *Cuadernos Americanos* (1990: 121-128).

<sup>5</sup> Este proceso ha sido bien caracterizado por José Guilherme Merquior en "Situación del escritor" (1972). Este tratadista, sin embargo, ubica el fenómeno tardíamente, en las postrimerías del modernismo.

<sup>6</sup> El presente capítulo reproduce con mínimas correcciones mi artículo "José Martí: cronista de lo invisible" (2018), publicado en la revista del *CELEHIS* 27 (36), Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad de Mar del Plata (105-123).

<sup>7</sup> En adelante cito el texto a partir de las *Obras Completas* de José Martí (t. 19, 1964: 301- 307). Esta crónica periodística, que tiene un singular valor en sí misma y permite un acercamiento como texto independiente y autosubsistente, se puede leer también en diálogo con otros escritos martianos con los que presenta "aires de familia". En efecto, por una parte integra el conjunto de las llamadas "Escenas norteamericanas", grupo de textos por él escritos y enviados desde los Estados Unidos entre 1881 y 1892, que así se reproducen en las distintas ediciones de sus *Obras Completas* y en muchos textos antológicos. Por otra parte, esta pieza integra también una constelación mayor de textos dedicados a la crítica de arte y literatura, como lo muestran antologías y trabajos como *Ensayos sobre arte y literatura* (1979) o el estudio más reciente y comprehensivo de David Leyva González (2016), *Notas de un poeta al pie de los cuadros*.

<sup>8</sup> Así lo expresa Víctor Goldgel: "Ver y hacer el mundo de nuevo", en cuanto lo estético implica "ver el mundo, aprender a oírlo, a tocarlo, a saberlo" (2013:173).

<sup>9</sup> De acuerdo con la lectura de los *Versos sencillos* que lleva a cabo Adela Pineda Franco, y aun cuando el propio Martí no alcanzará a conocer el cinematógrafo propiamente dicho, buena parte de su obra "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, y del descrédito del postulado de la visibilidad" (2018: 490). Observa también la estudiosa que "A diferencia de la edición narrativa basada en la secuencialidad de un movimiento aparentemente continuo" la edición cinematográfica "conlleva el principio del montaje que pone los dos segmentos en forzada contigüidad" (496).

<sup>10</sup> En dicho sumario, que encabeza el artículo y que posiblemente fue también redactado por el propio Martí, se indican los siguientes temas: "Los vencidos de la luz. –Influjo de la exhibición impresionista. –Estética y tendencias de los impresionistas. –Verdad y luz. – Desórdenes de color. –El remador de Renoir" (1964: 301).

<sup>11</sup> Si cotejamos el texto de Martí con el catálogo de la exposición, notaremos que progresivamente su recorrido visual se torna diferente del que ofrece el orden de exhibición de las distintas salas: en contraste con los datos que proporciona la documentación catalográfica e impersonal, el escritor debe seleccionar, dejar en la luz o en la sombra distintas piezas, decidir cuál de ellas o cuál de los muchos fenómenos ameritan ser salvados del conjunto y comentados. Así, mientras que la llegada del cronista a la exposición y su primerísimo asomo coinciden con el orden de recorrido de las primeras salas, pronto el texto salta a nuevas dimensiones que son fruto de sus decisiones de crítico y creador. Véase *American Art Galleries, Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris* (1886).

<sup>12</sup> Resulta de interés cotejar el texto de Martí con los primeros juicios que recibieron las obras de los artistas impresionistas, y que fueron en muchos casos negativos, como lo muestran tanto los que menciona Adelaida de Juan para el ámbito francés como las reseñas "The Impressionists" (*The Sun*, 11 de abril de 1886) y "French Impressionists" (*The New York Times*, 28 de mayo de 1886) para el ámbito norteamericano.

<sup>13</sup> Así, por ejemplo, Leyva González señala cómo Martí advirtió la toma de distancia de los impresionistas respecto de los modelos dictados por la academia y añade: "De cierta forma Martí considera que cada generación artística ha de tener la premisa de los pintores impresionistas de no conformarse en imitar las poderosas influencias que anteceden y contaminan, y rebelarse —cada vez que sea posible— de los caminos trillados y el éxito fácil" (2016: 200). El mismo estudioso considera esta crónica en particular como "un estudio híbrido, lleno de admiración y distanciamiento, pero que tiene el precioso valor de no irse mansamente en la corriente de críticas a estos pintores sino que es capaz de avizorar la trascendencia segura de este cambio de aptitud artística" (2016: 204).

<sup>14</sup> Como dice Efrén Giraldo, "la principal diferencia entre ensayo y crítica académica profesional consiste en la preocupación por propiciar dentro del texto una 'experiencia de participación'" (2017: 214), inventar a un lector que va a mirar y alcanzar la invención poética del referente. Modalización, animización, dramatización, despliegue descriptivo y narrativo, y sobre todo recreación, contribuyen a que se pase del campo de la crítica al campo del ensayo: "En este caso,

el ensayo es participante activo en la generación de una ilusión de presencia. En tal propósito, la palabra coopera con la imagen, a la que, de alguna manera, 'completa'" (205). "El ensayo es una especie de modelo de lectura de la imagen para el resto de la literatura y la cultura, por la representatividad de los mecanismos de fijación del sentido que lo caracterizan"(209).

<sup>15</sup> La obra de Leyva González (2016) pasa cuidadosa revista a las distintas etapas de la crítica de arte martiana, desde sus primeras colaboraciones en medios de México y Guatemala hasta sus trabajos para *The Hour*, *The Sun*, *La América* y *La Nación*, amén de sus notas para *La Edad de Oro*.



## Bibliografía

ANGENOT, Marc (1984). "Ceci tuera cela, ou: la chose imprimée contre le livre". *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle*, Société des Études Romantiques, 44. [Dossier: Le livre et ses mythes]. (83-103). Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1984\\_num\\_14\\_44\\_4695](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_44_4695)

ARIAS, Salvador (2006). "El exabrupto martiano de sus dieciocho años". *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, 29 (122-125). Disponible en: [http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/cu/cu-006/index/assoc/D13583.dir/Anuario\\_29.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/cu/cu-006/index/assoc/D13583.dir/Anuario_29.pdf)

BENJAMIN, Walter (2003) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.

BOURDIEU, Pierre (1995) [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

CABO, Mariana de (2015). "Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta". *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, 11, España, Universidad de la Laguna (103-114). Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/808/80836201019.pdf>

CARPENTIER, Alejo (1953). "Martí y los Impresionistas". *El Nacional*, Caracas, 28 de enero. (24).

FERNÁNDEZ, Justino (1951). "Martí como crítico de arte". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 19, México, UNAM (7-48). Disponible en: [http://www.analesiie.unam.mx/pdf/19\\_07-48.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/19_07-48.pdf)

FUENTES, Carlos (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE.

GIRALDO, Efrén (2017). "Ensayo e imagen. De la ilusión de presencia a la creación relacional". En *El ensayo en diálogo*. Vol. I. México: CIALC /UNAM (203- 239).

GOLDGEL, Víctor (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el Siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

GREIMAS, Algirdas-Julien (1990) [1987]. *De la imperfección*. México: BUAP-FCE.

HABERMAS, Jürgen (1987) [1981]. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.

JUAN, Adelaida de (1996). *Pintar como el sol pinta: José Martí y la pintura impresionista*. La Habana: Ediciones Unión.

LEYVA GONZÁLEZ, David (2007), "José Martí, Francisco de Goya y la pintura española del XIX". *Cuadernos del Minotauro*, 5, Madrid (9-21). Disponible en: [http://www.minotaurodigital.net/cuadernos/5/jose\\_marti.pdf](http://www.minotaurodigital.net/cuadernos/5/jose_marti.pdf)

LEYVA GONZÁLEZ, David (2016). *Notas de un poeta al pie de los cuadros*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.

LIZASO, Félix (1953). *Martí crítico de arte*. La Habana: CNCU-UNESCO.

LÓPEZ-CIVEIRA, Francisca (2019). "El concepto de Nuestra América en José Martí". *Temas de Nuestra América*, 35 (65), enero-junio, Costa Rica, EUNA (43-53).

LUKÁCS, Georg (1975) [1911]. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo.

MACÉ, Marielle (2006). *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*. Paris: Belin.

MAILHE, Alejandra (2008). "Hacia una reauratización de la experiencia moderna en José Martí". *Ipotesi. Revista de Estudios Literarios*, XII (1), Brasil, Universidade Federale de Juiz de Fora (51-62). Disponible en: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/6-Hacia-una-reauratizaci%C3%B3n-de-la-experiencia-moderna-en.pdf>

MANZONI, Celina (2017). "José Martí y la escritura de los límites. El Presidio Político en Cuba", *Zama*, Vol. 9 (9), Buenos Aires, UBA (121-131). Disponible en: <https://doi.org/10.34096/zama.a9.n9.4059>

MARINELLO, Juan (1978), "El antiimperialismo de José Martí". En *Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, 22, México, UNAM-UDUAL.

MARTÍ, José (1963-1965). *Obras Completas*. 1<sup>ra</sup> edición. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

MARTÍ, José (1964) [1886]. "Nueva exhibición de los pintores impresionistas". En *Obras Completas. Tomo 19. Viajes, diarios, crónicas, juicios, notas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba (301-307).

MARTÍ, José (1979). *Ensayos sobre arte y literatura*. Sel. y pról. de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

MARTÍ, José (2003a). *En los Estados Unidos- Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. crítica de Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez. ALLCA, UNESCO.

MARTÍ, José (2003b) [1882]. "Carta a Bartolomé Mitre y Vedia, New York, 19 de diciembre de 1882". En *José Martí: En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Madrid: UNESCO (1759-1762).

MARTÍ, José (2011a) [1991]. "Carta de Nueva York. Marzo 4 de 1882". En *Obras completas. En los Estados Unidos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Martianos. Karisma Digital (263-273). Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114044627/Vol09.pdf>

MARTÍ, José (2011b) "Carta del 19 de febrero [1888]". En *Obras completas 20. Epistolario*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Martianos. Karisma Digital (188-190). Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114054555/Vol20.pdf>

MARTÍ, José (2011c) [1975]. "El Presidio Político en Cuba" En *Obras completas 1. Cuba*. [1871] La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Centro de estudios Martianos. Karisma Digital (43-74). Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114034802/Vol01.pdf>

MARTÍ, José (2011d) [1975]. "Fragmento del discurso pronunciado en el club del comercio, en Caracas, Venezuela, el 21 de marzo de 1881". En *Obras completas 7. Nuestra América II*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Martianos. Karisma Digital (281-294).

MARTÍ, José (2011e) [1975]. "Nuestra América" [1891]. En *Obras completas 6. Nuestra América*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Martianos. Karisma Digital (15-23). Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114041836/Vol06.pdf>

MARTÍ, José (2011f) [1975]. "Versos sencillos" [1891]. En *Obras Completas 16. Poesía I. Ismaelillo, Versos sencillos, Versos libres, Flores del destierro, Versos de amor, Cartas rimadas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Martianos. Karisma Digital (61-125). Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114052428/Vol16.pdf>

MARTÍ, José (2011g) [1975]. "El poema del Niágara" [1882]. En *Obras completas 7. Nuestra América II*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Martianos. Karisma Digital (221-238). Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114042653/Vol07.pdf>

MARTÍ, José (2011h) [1975]. "La sociedad hispanoamericana bajo la dominación española [1893]. En *Obras completas 7. Nuestra América II*. La Habana Editorial de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Martinianos. Karisma Digital (387- 392).

MERQUIOR, José Guilherme (1972). "Situación del escritor". *América Latina en su literatura*, 7ª. Ed. México: UNESCO-Siglo XXI.

MIGNOLO, Walter D. (2005). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. México: Gedisa.

MOLINA DE GALINDO, Isis (1962). "El presidio político en Cuba, de José Martí (1871). Intento de análisis estilístico". *Revista Iberoamericana*, 28 (54), julio-diciembre, Universidad de Pittsburgh (311-336). Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2597/2785>

MOLLOY, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

OCAMPO ANDINA, Lourdes (2007). "Nuevos escritos martianos". En *Anuario del Centro de Estudios Martianos Treinta aniversario*, La Habana, Centro de Estudios Martianos (8-9).

PAQUETTE, Jean Marcel (1972), "Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole". *Études Littéraires*, 5(1) abril, Québec, Université Laval (75-88).

PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

PIMENTEL, Luz Aurora (2003). "Ecfrasis y lecturas iconotextuales". En *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura*, 4, México, UNAM (205-215).

PINEDA FRANCO, Adela (2018). "Nuevos asedios a la indagación de la ideología en la poesía: José Martí y la era de la mediación tecnológica". En Liliana Weinberg y Rodrigo García de la Sienna (coords.), *Siglo XIX. Tiempo de letras*. México: CIALC, UNAM-IPGH, 2018 (485-502).

RAMOS, Julio (2003a) [1989]. "‘Nuestra América’: Arte del buen gobierno". En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica (287-303).

RAMOS, Julio (2003b). "El reposo de los héroes: poesía y guerra". En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio-Ediciones Callejón (305-316).

RAMOS, Julio (2003c). "Masa, cultura, latinoamericanismo". En José Martí. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Madrid: ALLCA, UNESCO (2094-2096).

RAMOS, Julio (2003d) [1989]. "‘Nuestra América’: Arte del buen gobierno". En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica. (287-303).

RAMOS, Julio (2018). "Presentación. Prólogo al ‘Poema del Niágara’ de Juan Antonio Pérez Bonalde (1882)". En *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX. Segunda edición revisada y aumentada*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso (31-36).

ROTKER, Susana (2003). "Intérprete de dos mundos. Las crónicas de Martí y la prensa norteamericana". En José Martí. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Madrid: ALLCA, UNESCO (1862-1880).

SCHNIRMAJER, Ariela (2017). *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas Norteamericanas de José Martí*. Buenos Aires: Corregidor.

SCHULMAN, Ivan S. (1966). *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: El Colegio de México. Washington University Press.

SCHULMAN, Ivan S. (2013). *Painting Modernism*. New York: SUNY Press.

SUBERCASEAUX, Bernardo (2017). "Nuestra América: Texto, Lectura y Contexto". En *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias sociales*, Chile, Universidad de Talca. 32 (1) (255-267). Disponible en: <https://www.re-dalyc.org/pdf/650/65052869014.pdf>

TWYMAN, Michael (2007) [1988]. *L'imprimerie. Histoire et techniques*. Lyon: ENS Éditions.

VITIER, Cintio (2002). "Presentación". En *Nuestra América. Edición crítica*. México: Universidad de Guadalajara. Centro de Estudios Martianos.

WALCOTT, Derek (1998). "La musa de la historia". En *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza (53-86).

WEINBERG, Gregorio (1990). "Comunidad de destinos". En *Cuadernos Americanos*, 21, México, UNAM (121-128).

WEINBERG, Liliana (1993). "Nuestra América en tres tiempos". En Jesús Serna Moreno y Teresa Bosque eds. *José Martí a cien años de Nuestra América. Panoramas de Nuestra América*, 1, México, CCYDEL-UNAM (25-38).

WEINBERG, Liliana (1996). "José Martí y el campo de las letras", *La Experiencia Literaria*, 4-5 (1), México, Facultad de Filosofía y Letras (59-66).

WESSENBERG, Angelika (2015). *Impressionisme/Expressionisme. La tournant dans l'art*. Berlin: Nationalgalerie-Staatliche Museen zu Berlin-Hirmer.

### *Catálogos y artículos de la época*

American Art Galleries (1886). *Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris*. New York: Press of J. J. Little & Co., Astor Place. Disponible en: <https://searchworks.stanford.edu/view/6064958>

"French Impressionists" (1886). *The New York Times (Nueva York)*, 28 de mayo. Disponible en: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1886/05/28/issue.html>

"The Impressionists" (1886). *The Sun (Nueva York)*, 11 de abril. Disponible en: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030272/1886-04-11/ed-1/seq-9/>

JOSÉ MARTÍ: ENTRE EL ENSAYO,  
LA POESÍA Y LA CRÓNICA

Fue impreso en papel cultural ahuesado  
de 90 gr. en Tempera Impresos  
José Azueta No. 215 A, Col. Centro,  
Xalapa, Veracruz. Tel. 228 890 35 53.  
Para su composición se emplearon las  
familias Eb Garamond y Bodoni 72  
Oldstyle. Se terminó de imprimir  
en el mes de noviembre de 2021.  
La edición estuvo bajo el cuidado  
de Rodrigo García de la Sierra  
y consta de 500 ejemplares.



**LILIANA WEINBERG** es ensayista, crítica literaria y estudiosa de la literatura latinoamericana en su relación con la historia de la cultura y la historia intelectual. Actualmente se desempeña como académica del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe y como profesora de las carreras de Letras y Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Es integrante de la Academia Mexicana de la Lengua, de la Academia Mexicana de Ciencias, del Sistema Nacional de Investigadores y de la Cátedra Alfonso Reyes. Es autora de obras como *El ensayo, entre el paraíso y el infierno* (2001), *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación* (2004), *Situación del ensayo* (2006), *Pensar el ensayo* (2007), *El ensayo en busca del sentido* (2014), *Seis ensayos en busca de Pedro Henríquez Ureña* (2015), *“El Aleph” y las estructuras elementales de la imaginación* (2019).

ISBN 978-607-502-971-9



9 786075 029719 >



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial