

José Martí: cronista de lo invisible

Liliana Weinberg*
UNAM

FECHA DE RECEPCIÓN: 14-02-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 21-05-2018

Resumen

En este artículo se propone una lectura de la crónica neoyorkina de José Martí dedicada a la “Nueva exposición de los pintores impresionistas”, enviada al director del diario *La Nación* de Buenos Aires el 2 de julio de 1886 y publicada el 17 de agosto del mismo año. Se procura desatar algunas de las múltiples hiladas de sentido que confluyen en el texto, tales como el deslumbramiento estético propiamente dicho que el autor-testigo experimenta y transmite a sus lectores o la vívida descripción y la tan certera como temprana valoración de la pintura impresionista hecha por el gran escritor cubano. A ello se debe agregar otros elementos, tales como el hecho de que Martí advirtió muy tempranamente que el eje del mercado del arte se estaba trasladando de París a Nueva York. Y sobre todo se llama la atención sobre la compleja batalla que debió librar en el interior y en el exterior de su texto para compatibilizar las exigencias del cronista y la pulsión del artista-escritor, sus distintos ritmos y diversos tironeos entre la demanda de informar-comunicar y el interés en interpretar-participar, pasar y quedarse, dar cuenta de datos y cifras o demorarse en una reflexión sobre la lucha productiva de los artistas con la naturaleza y la luz.

Palabras claves

Martí; Estética; Arte; Impresionismo; Crónica

José Martí: chronicler of the invisible

Abstract

This article proposes a reading of the New York chronicle written by José Martí, dedicated to the “New exhibition of the impressionist painters,” that was sent to the director of the newspaper *La Nación* of Buenos Aires on July 2nd, 1886, and published on August 17th of the same year. This work looks to unweave some of the many threads of meaning that come together in the text, such as the aesthetic glare that the author-witness experiments and transmits to his readers, or the vivid description and the assertive and early appraisal Martí offered of the impressionist painting. It is necessary to add other elements, such as the fact that Martí noticed very early that the axis of the art market was in the process of moving from Paris

to New York. But, above all, this article notes the complex battle that he had to fight within and beyond his text to compatibilize the expectations of the chronicler and the pulsion of the artist-writer; the many rhythms, and the diverse pushes and pulls between the need to inform and communicate, and the interest in interpreting and participating; between walking by and staying; the tension between only providing note of a series of numbers and data, or slowing down into a reflection about the productive struggle the artists were having with nature and light.

Key words

Martí; Aesthetic; Art; Impressionism; Chronicle

“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.¹

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

¹ 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*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979 o el estudio más reciente y comprehensivo de David Leyva González, *Notas de un poeta al pie de los cuadros*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2016.

1984: 83) y el libro, parangonable 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 2003a: 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 tomamos en cuenta 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.² 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.³

² Así lo expresa Víctor Goldgel: “Ver y hacer ver el mundo de nuevo”, en cuanto lo estético implica “ver el mundo, aprender a oírlo, a tocarlo, a saberlo” (173).

³ 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).

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 y participarnos de su experiencia estética y sus reflexiones sobre el arte.

Nuestro recorrido de lectura y la sucesión de lexías confirman el trayecto que sigue el propio texto y que ha sido preanunciado por el sumario que lo acompaña.⁴ 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. Sigue 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 exigencias 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 la demanda 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 1963: 224): 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, trenzada 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 representación de las imágenes, desde la éfrasis hasta la recreación creativa: incidir con la pincelada del estilo en la textura de prosa, poner en palabras algunos de esos cuadros.

⁴ 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).

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.⁵ 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 un recorrido de cronista y espectador que da cuenta de los cuadros de una exposición a la vez que un reconocimiento de 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.

⁵ Si cotejamos el texto de Martí con el catálogo de la exposición, notaremos que progresivamente su recorrido visual se torna diferente al que ofrece el orden de exhibición de las distintas salas: en contraste con los datos que ofrece 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 del 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), New York: Press of J. J. Little & Co., Astor Place, Disponible en: <https://searchworks.stanford.edu/view/6064958>

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 modernas, 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,⁶ sino también pionero 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 tirones 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 buen cuidado que tuvo el propio escritor en que se preservaran sus trabajos sobre crítica de arte y literatura, y que evidencia su autoconciencia 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

⁶ Resulta de interés cotejar el texto de Martí con los primeros juicios que recibieron 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.

genial valoración temprana de la pintura del impresionismo (anterior incluso a lo dicho en la propia Francia sobre dicho 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* 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” (2003a: 258).

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 cuanto, 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 1975: 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 2003b: 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 2013: 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 forma de una carta al director. Por otra parte, tiene también 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 sentido 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: 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” (Cabo 2015: 105), y su cuerpo, “el cuerpo-cámara” (Cabo 2015: 106) que registra los datos y que coexiste con el yo poético que lleva 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 el objeto 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 Iván 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 remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes” (Martí 1991: 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 crudezas, 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 2013: 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.⁷

⁷ 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

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”.⁸ 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 desgranán 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 caballete 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

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).

⁸ 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’” (2017: 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” (2017: 209).

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 agujoneada 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).⁹

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 incomprensidos 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

⁹ 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*.

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 la 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, 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 garantes 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 de 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 la 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 esforzada por los pintores hasta hacerle salir sangre y así asistimos a la lucha del artista con los grandes temas: describe el trabajo del artista, lo narra, lo teatraliza: quieren pintar como el sol pinta y caen, no quieren 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 hace heroicos y triunfales en el propio intento. En este sentido está describiendo el trabajo del artista y el acto de crear y 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 sienta 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. Quienes 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 se 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 entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento 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 sería 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 ver 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 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.

* **Liliana Weinberg** es doctora en Letras Hispánicas por El Colegio de México. Es investigadora titular del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México y docente en la Facultad de Filosofía y Letras y en los programas de posgrado en Estudios Latinoamericanos y Letras de la UNAM. Ha sido responsable de varios proyectos de investigación dedicados a ensayo e historia intelectual. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de Ciencias. Integra la Cátedra Alfonso Reyes y es presidenta del Comité de Historia Cultural del Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Obtuvo dos premios internacionales de ensayo y varios reconocimientos por su trayectoria en la investigación. Ha sido secretaria de redacción de la revista *Cuadernos Americanos* y directora de *Latinoamérica*, CIALC, UNAM. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los libros *Situación del ensayo* (México, UNAM, 2006), *Pensar el ensayo* (México, Siglo XXI editores 2007), *Biblioteca Americana* (México, FCE, 2014), *El ensayo en busca del sentido* (México-Madrid-Berlín, UNAM-Bibliotheca-Iberoamericana, 2014), *Seis ensayos en busca de Pedro Henríquez Ureña* (Santo Domingo, 2015),

así como los volúmenes de *Estrategias del pensar* (México, UNAM, 2010) y *El ensayo en diálogo* (México, UNAM, 2016), por ella coordinados.

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
- 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". *Cédille, revista de estudios franceses*, 11. (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, UNAM. (7-48). Disponible en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/19_07-48.pdf
- 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: UAP-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 (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.
- 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*. París: Belin.
- Mailhe, Alejandra (2008). "Hacia una reauratización de la experiencia moderna en José Martí". *IPOTESI*, XII, 1. (51-62). Disponible en: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/6-Hacia-una-reauratizaci%C3%B3n-de-la-experiencia-moderna-en.pdf>
- Martí, José (2003) [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 (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 (1963-1965). *Obras Completas*. 1^{ra} edición. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

- Martí, José (1975). *Obras Completas*. Tomo 16. *Poesía I. Ismaelillo, Versos sencillos, Versos libres, Flores del destierro, Versos de amor, Cartas rimadas*. 2^{da} edición. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Martí, José (1979). *Ensayos sobre arte y literatura*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pimentel, Luz Aurora (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura*, 4. (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). “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 (2003b). “Masa, cultura, latinoamericanismo”. En *José Martí: En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. España: UNESCO. (2094-2096).
- 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).
- Schulman, Ivan S. (2013). *Painting Modernism*. New York: SUNY Press.
- Twyman, Michael (2007) [1988]. *L'imprimerie. Histoire et techniques*. Lyon: ENS Éditions.
- Wesenberg, 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:
<http://query.nytimes.com/mem/archivefree/pdf?res=9F0DE1DC1738E533A2575BC2A9639C94679FD7CF>
- “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/>