



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Estética del Modernismo latinoamericano en el periodismo cultural transatlántico (1865-1895)

Carlos Orlando Fino Gómez

Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá
Facultad de Artes
Doctorado en Arte y Arquitectura
2021

Estética del Modernismo latinoamericano en el periodismo cultural transatlántico (1865-1895)

Carlos Orlando Fino Gómez

Tesis como requisito parcial para optar al título de:

Doctor en Arte y Arquitectura

Director:

Doctor Aurelio Alberto Horta Mesa

Línea de investigación:

Poéticas intertextuales

Grupo de Investigación:

Poéticas intertextuales: arte, diseño y ciudad

Universidad Nacional de Colombia

Sede Bogotá

Facultad de Artes

Doctorado en Arte y Arquitectura

2021

A mamá

Resumen

Título en español: Estética del Modernismo latinoamericano en el periodismo cultural transatlántico (1865-1895)

“Estética de Modernismo latinoamericano en el periodismo cultural transatlántico (1865-1895)”, buscó en la obra crítica de los Modernistas Latinoamericanos en su primera etapa suscrita en su periodismo cultural, identificar los postulados de un umbral estético modernista con la finalidad de dilucidar y justipreciar su pensamiento dialógico con Occidente entre 1865–1895. Después de una ardua revisión archivística de alrededor de 15.000 materiales constituyó un corpus de 750 textos con criterios estéticos y ubicación hemerográfica los cuales fueron consultados de las publicaciones originales. A este corpus, el cual tenía un empréstito entre la información y el conocimiento por la tensión entre prensa doctrinaria e informativa que se sentía en la época, se le realizó un análisis teórico el cual ofreció los insumos para la caracterización y descripción del pensamiento estético de la primera etapa del Modernismo latinoamericano. Este trató cuatro nodos conceptuales, como la teoría de la cultura, la teoría social del arte, la teoría de la recepción artística y teoría de la creación artística, dando como resultado una organización conceptual teórico-descriptiva del pensamiento estético-crítico Modernista.

Palabras clave: Estética latinoamericana, Modernismo latinoamericano, Poética, Estética, Teoría del arte, Teoría social del arte, José Martí.

Abstract

Title: Aesthetics of Latin American Modernism in transatlantic cultural journalism (1865-1895)

"Aesthetics of Latin American Modernism in transatlantic cultural journalism (1865-1895)", sought in the critical work of the Latin American Modernists in their first stage subscribed in their cultural journalism, to identify the postulates of a modernist aesthetic threshold with the purpose of elucidate and assess his dialogical thought with the Occident between 1865-1895. After an arduous archival review of around 15,000 materials, a corpus of 750 texts was constituted with aesthetic criteria and hemerographic location, which were consulted from the original publications. A theoretical analysis was carried out on this corpus, which had a loan between information and knowledge due to the tension between the doctrinal and informative press that was felt at the time, which offered the inputs for the characterization and description of thought aesthetic of the first stage of Latin American Modernism. This dealt with four conceptual nodes, such as the theory of culture, the social theory of art, the theory of artistic reception and the theory of artistic creation, resulting in a theoretical-descriptive conceptual organization of Modernist aesthetic-critical thought.

Keywords: Latin American Aesthetics, Latin American Modernism, Poetics, Aesthetics, Theory of Art, Social Theory of Art, José Martí.

Índice

Capítulo I: Coordenadas y umbrales de una sensibilidad autónoma	10
La crítica como fuente estética	12
Nodo y partida del Modernismo	26
Autoconciencia del periodismo cultural	33
Ancillaridades genéricas y discursos artísticos en la crítica modernista	50
Crítica y teoría del Modernismo	60
Problemas del pensamiento estético latinoamericano	95
Análisis teórico del discurso crítico como insumo para la cartografía estética.....	98
Capítulo II: Corografía peripatética o divisar un espacio gnóstico	112
Prehistoria americana o la interculturalidad precolonial	141
La historia colonial	164
El espacio–tiempo mestizo	170
Timadores, esclavistas, emperadores y filibusteros del espacio transatlántico	196
Gnosis, cultura y unión americana	205
Gnoseología americana.....	221
Capítulo III: Matriz de autodeterminación y sistema: cultura–arte–sociedad.....	260
Secularización y sacralización como sustrato profundo del campo cultural	279
Versión americana del cosmopolitismo.....	292
Prospectiva y convenciones de campo	316
Mercado y modos del arte	346
Asociaciones y pro–institucionalidad artística	365
Capítulo IV: Estética, emancipación y formación humana	396
Géneros artísticos y funciones formativas.....	407
De la representación a la presentación: la obra abierta	434
Concurso y juego de la imaginación y la razón.....	443
Capítulo V: Valor y retórica de un umbral estético.....	452
El lenguaje modernista	470
Prevalencia de la imagen artística del Modernismo	486

Iconología y teoría analógica martiana.....	511
Música y musicalidad como restauración armónica.....	534
Poética de la transparencia	544
Prescripciones y regímenes de la creación artística.....	553
Lo nuevo y lo original: innovación e intertextualidad con la tradición.....	566
Conclusiones.....	589
Bibliografía.....	616
Tabla de ilustraciones	625
Anexo 1: Corpus.....	626
Anexo II: Imágenes	695
Tabla de ilustraciones Anexo II.....	736

Capítulo I: Coordenadas y umbrales de una sensibilidad autónoma

Esta investigación busca, a partir de la obra crítica de los Modernistas latinoamericanos suscrita en el periodismo cultural transatlántico, identificar un umbral de pensamiento estético con la finalidad de dilucidar y justipreciar el pensamiento dialógico latinoamericano entre 1865–1895 con occidente. Toma como punto de partida la necesidad de investigar la estética del movimiento artístico–literario conocido como el Modernismo latinoamericano. De su reconocimiento dependerá que los marcos teórico–conceptuales y las metodologías de estudio de los problemas estéticos en América Latina sean elaborados desde sus más directos referentes críticos. Adolfo Colombres (1944) en *Hacia una teoría americana del arte* (1991), expone sobre su investigación:

...nace de la conciencia de que lo que podríamos llamar ciencias del arte (teoría y crítica) sufren en América un gran retraso con relación a la misma práctica artística. [...] ...falta de un pensamiento visual autónomo que las nutra y las renueve. Porque esta autonomía tiene que ser el obligado primer paso de nuestros esfuerzos de independencia artística y de la consiguiente autodeterminación estética. (Acha & Escobar & Colombres, 1991, p.: 9, 35)

Durante el siglo XX las prácticas artísticas latinoamericanas fueron aclamadas y valoradas por el mundo entero: el Modernismo y posteriormente el Boom latinoamericano en literatura, así como el Muralismo Mexicano, el Arte Óptico y el Arte Conceptual en las artes plásticas son ejemplos de la producción simbólica latinoamericana. Para Colombres abunda la producción artística continental, pero esta no ha sido valorada y justipreciada por la ausencia de un pensamiento estético autónomo con una organización conceptual propia, construida a partir de los baremos culturales específicos. Debido a esta falencia los fenómenos artísticos latinoamericanos han sido estudiados desde teorías eurocéntricas que pecan, la mayoría, de tener pretensiones universalistas.

¿A qué se debe que el centralismo de la actividad teórica del arte (euro–norteamericanismo) sea aceptado por Latinoamérica como un pensamiento legítimo y suficiente para evaluar en conjunto sus productos artísticos? ¿Por qué persiste la idea universalista de una estética europea? ¿Por qué no se integran las estéticas latinoamericanas en el desarrollo de las estéticas de occidente? La Academia latinoamericana que a lo largo de su historia ha realizado persistentes asimilaciones del pensamiento europeo debe preguntarse si la estética europea es universal, en cuanto sirve para explicar todo fenómeno artístico en cualquier territorio como una dominante cultural; o, si la estética depende de variables específicas de una circunstancia socio–histórica que infiere y determina los conceptos y estructura de su pensamiento. Si los latinoamericanos aceptan la primera hipótesis, no es necesario dar la batalla por dilucidar una estética latinoamericana y esta investigación comprendería la estética del Modernismo Latinoamericano como un caso en particular del canon estético

europeo en sus últimas colonias. La investigación asume la segunda hipótesis que se sostiene en el postulado de que cada cultura construye estéticas propias. Como las culturas no son islas, sino proto-disposiciones de modos de ser en comunidad de intereses y prácticas que establecen distintas vías y jerarquías de comunicación, la hipótesis más general de la presente investigación defiende la existencia de un pensamiento estético latinoamericano, entendido desde la práctica y construcción de una teoría crítica que evidencia la retícula de su causalidad ontológica en el sistema intercultural América-Europa. Françoise Perús en *Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo* (1976) analiza la posición social del escritor en un momento de tránsito de los sistemas de mecenazgo a la profesionalización de la escritura: este punto es central para comprender el cambio de la escritura en Europa y en la América finisecular y la razón por la cual el modernista fue periodista cultural. Para Perús la noción de literatura es histórico-culturalmente definida, situada y por lo mismo varía en umbrales fluctuantes que dependen de los procesos sociales. «*Dicho de otra manera, no se trata de elaborar categorías formales, sino conceptos teóricos que permitan la explicación de realidades históricamente dadas*». (Perús, 1976, p.: 32). Por otra parte, Roberto Fernández Retamar (1930–2019), postula en *Para una teoría de la literatura latinoamericana* (1995):

Las teorías de la literatura hispanoamericana, pues, no podrían forjarse trasladándose e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos —e introyectados por nosotros— como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa pseudo-universalidad, tenemos que proclamar [...] que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*. (Fernández: 1995, p.: 82)

Las estéticas europeas colaboran en la comprensión parcial del fenómeno artístico latinoamericano, mas no abarcan con precisión una mirada de su complejidad cultural. Al ubicar el fenómeno literario como producto de un complejo proceso social, como su resultante simbólico, la teoría literaria será, siguiendo a Fernández Retamar, para una literatura en un espacio-tiempo concreto. Estas dos premisas se pueden entender en el campo de las artes en general, debido a que la literatura se corresponde asimismo como poética y sistema simbólico de la cultura. Para conocer la estética de un espacio-tiempo concreto un camino metodológico adecuado intenta deducir, a partir de la misma producción y del contexto en donde se producen las obras, su pensamiento estético. La crítica como escritura que piensa las prácticas artísticas en un espacio-tiempo cultural concreto se puede convertir en una fuente privilegiada para la investigación de una estética dada.

La extrañeza y falta de reconocimiento de un pensamiento estético latinoamericano no sólo desorienta a los creadores, sino que es causa una serie de falencias: el déficit de conocimiento

estético que tiene como función comprender las relaciones en la esfera de lo sensible; el determinismo estético que significa no sólo ser consumidores de productos estéticos foráneos sino además que no se tendrían criterios para valorar los propios; además de repercusiones prácticas que se verán reflejadas en el sistema artístico, como la deficiencia de una institucionalidad que refuerce el campo y el mercado del arte que en la etapa moderna es el que deberá colaborar en el sostenimiento del artista y en sus posibilidades productivas. Sin el reconocimiento de la esfera simbólica, a la cual contribuye en pensamiento estético, se dificulta escribir una historia con criterios americanos. Es tarea de las disciplinas humanas y de las artes latinoamericanas justipreciar y dimensionar su pensamiento estético para que el arte latinoamericano sea valorado desde su natural dialogicidad. La estética como responsable de dilucidar el conocimiento sensible para un espacio-tiempo concreto se sustenta en la casuística el entendimiento de la cultura que tiene como fin los diversos modos de interacción entre los distintos grupos humanos y la naturaleza.

La crítica como fuente estética

Con el fin de sostener que en América Latina existe un pensamiento estético y realizar una investigación que desea suscribirla desde su disciplina académica es clave indagar, para afirmarla, los procesos ontológicos de concreción civilizatorios en Europa. Según Valeriano Bozal en *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas* (1996), el momento histórico en donde se crea un conjunto de prácticas y condiciones para el surgimiento de la estética como disciplina se conoce como “modernidad”. Si bien existen reflexiones estéticas con anterioridad al Siglo de las Luces, como los escritos platónicos —*Ἴων/Ἴόν, Ἰππίας/Ἱππίας*—, los aristotélicos —*Σύμμιμητικὴ Παιδεία/Περὶ Ποιητικῆς*—, los de (pseudo)Longino —*Περὶ τοῦ ὑψηλοῦ/Περὶ ὕψους*—, los leonardescos —*Παράλληλη*— y los bellorianos —*Ἱδέα*—; sólo hasta el siglo XVIII se logra la condensación de este factor en un campo de estudio, su delimitación filosófica y una autoconciencia que se debió a que la filosofía y la epistemología de la Ilustración colaboraron en definir los discursos modernos, estableciendo sus límites, campos y ámbitos con la presunción de su método y autonomía. La Ilustración dividió las disciplinas prescritas como las humanidades de las científicas, que identificó métodos y ámbitos diferenciados entendiendo a las artes como propias de la producción humana ganando autonomía frente a la religión y la corte. Desde el siglo XVIII se puede hablar de un sistema artístico entendido como la reunión de prácticas de creación, a saber, una

historia del arte, una filosofía del arte y su respectiva crítica. La diferenciación de estas prácticas implica que el arte se configura como un objeto de estudio desde especificidades ontológicas ganando en fuerza y autonomía. Existen tres obras que representan estos constructos epistémicos que configuran el primer sistema de discursividad artística: *Estética* de Baumgarten (1750); *Historia del arte de la antigüedad* de Wincklemann (1764); y *Salones* de Diderot (1759–1781). Valeriano Bozal considera el campo de lo artístico como un sistema interdependiente entre la historia, la filosofía y la crítica de arte; si alguno de estos actantes cambia, los otros se verán afectados; es decir, las tres disciplinas deben ser estudiadas en conjunto y en espacio–tiempos definidos porque un cambio en ellas altera el conjunto de lo eminentemente artístico —idea, concepción, recepción y forma del campo. Las prácticas artísticas se vieron afectadas por esta serie de cambios en el entendimiento de lo artístico y junto al final del mecenazgo cortesano como práctica hegemónica cultural se vivió un momento de creación de obras que se pueden denominar como autorales, o que se diferenciaron de las obras realizadas por encargo. La autonomía del arte obligó a dilucidar una serie de conceptos que sirvieron a su entendimiento ya que en la anterior esfera de juicio —el mecenazgo— sólo existieron los criterios de una adecuada representación objetual, es decir, de lo que se quiere representar frente a lo representado: este saber se sintetizó en los tratados artísticos y en las poéticas. También se realizó una distinción en la teoría del arte: la diferencia entre la estética y las poéticas consistió en dejar de lado el discurso normativo y pasar a la explicación del efecto estético de la obra a razón del espectador o del lector. Es la estética pondrá su nodo de atención en el análisis, descripción y caracterización de los efectos estéticos en el sujeto que experimenta la obra artística. El esfuerzo teórico de la Ilustración obligó, con el antropocentrismo que se asentó en la cultura artístico–científica del Renacimiento, a la creación del campo teórico de lo “bello” que definirá una estética subjetiva. De allí en adelante se entenderá la percepción humana del arte como el énfasis de la nueva área de conocimiento que se interesará principalmente por el entendimiento del efecto estético, inicialmente centrado en el sentimiento de lo bello. Este obligará al análisis de las cualidades visuales, para las obras plásticas y sensibles para la generalidad de las artes. La correspondencia entre lo representable y lo representado pasa a un segundo plano frente al efecto estético que gana la batalla en el orden teórico. Si la plástica del Renacimiento se destacó por introducir el sistema de la perspectiva en la pintura, la estética del Siglo de las Luces hizo lo propio al enfocar la teoría de su recepción en el espectador, así como en los medios y métodos que lo hacían posible. Este cambio de foco obligará a crear sistemas explicativos para entender el sen-

timiento de lo bello. El desarrollo del pensamiento estético desde la perspectiva ilustrada y antropológica influyó en las demás ciencias. El Empirismo ubicó lo sensible como órgano de las investigaciones gnoseológicas. John Locke en 1690 sostiene: «*todo nuestro conocimiento surge necesariamente de la experiencia sensible y tiene su origen en los sentidos*»; David Hume no difiere: «*todas nuestras ideas, surgen en último término de impresiones sensibles*». Lo sensible para la construcción de la gnosis humana obtuvo un lugar preponderante de allí en adelante, así como la estética entendida como disciplina humana que se configuró en ese momento. Los idealistas alemanes ubicaron la estética dentro de las disciplinas culminantes en el sistema de conocimiento humano. Lo que se proyectó en el siglo XVIII, tanto en el ámbito empirista como en el ilustrado francés contó con una continuidad reflexiva sostenida que confirma a la estética como disciplina filosófica encargada del estudio de lo sensible. Estos trabajos confluyen en una organización particular en la obra de Alexander Baumgarten (1714–1762) que se considera como el sistematizador de un conocimiento especial y peculiar que traza la meta de entender el paso de la tópica disciplinar a la ciencia. Baumgarten define estética como la ciencia del conocimiento sensible. Este postulado se ve desde *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) en donde construye una metodología que le dará el tránsito de la disciplina a la ciencia: «*La herramienta de trabajo de Baumgarten es el análisis lógico de raíz leibniziana que aprendió de Christian Wolff (1679–1754) y se propuso aplicar a la región inferior del conocimiento, la sensitiva*» (Arnaldo en Bozal, 2000, p: 66). Como complemento del sistema filosófico wolffiano Baumgarten escribe *Aesthetica*¹ (1750–1758), que se reconoce en el canon occidental como la obra fundadora de la ciencia de lo sensible. Las fuentes principales de Baumgarten se encuentran en autores de la tradición clásica, a saber: Cicerón, Horacio, Quintiliano y Longino; entiende la retórica y la poética como la fuente de la estética científica. Las condiciones para concebir la estética como una ciencia de lo sensible son para Baumgarten, primero, entenderla dentro del sistema filosófico mayor (el wolffiano) que le dotará de solidez conceptual y de armazón teórica; segundo, la incorporación de un método de lo sensible que tiene una raíz lógica compartida por el sistema al que se adscribe; y

¹ Antes de la constitución de la estética como área de indagación científica con la obra de Baumgarten, *Estética* (1750), en los primeros años del siglo XVIII surgieron en Inglaterra una serie de disertaciones y ensayos que deseaban inteligir el ámbito de lo bello y lo sublime, como *Los placeres de la imaginación* de Joseph Addison (1724); *El espectador: investigación sobre el origen de nuestras ideas de la belleza y virtud* de Hutcheson (1725); *La norma del gusto* de David Hume; e *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* de Edmund Burke (1757), entre otros. Estos ensayos crearon un campo de investigación en el ámbito de lo sensible que discutió la recepción artística, o el efecto del arte en el espectador; como consecuencia se multiplicaron las categorías estéticas que iniciaron con el estudio de lo bello y transitaron hacia lo sublime y lo pintoresco.

tercero, un deslinde de los ámbitos lógicos de las ciencias naturales con las ciencias del arte. La cuarta condición parte de una característica de la lógica sensible que entiende la experiencia estética como una experiencia indivisible que no se puede someter a análisis, sino que es percibida como totalidad relacional. La estética engendra una visión cosmográfica que no puede subdividirse en áreas de conocimiento, sino que para entenderse se debe apelar a la suma de conocimientos de distintas ciencias. La gnosis estética no apela al análisis y síntesis, sino a la suma y decantación.

La valoración de la estética como discurso humanista eurocéntrico le hereda inconvenientes en cuanto a la autenticidad de los significados en la cultura latinoamericana. Pensar que la estética es un discurso universalista es asumir un canon obsoleto para explicar la relación y representación de las obras de arte provenientes de sentidos procesos de transculturación. Esta premisa conducirá a asumir que el arte y el ser humano son iguales en las distintas partes del mundo, sin reconocer su raigambre ontológica. El discurso eurocentrista por su condicionante colonialista constituyó un orden universalista para legislar política y culturalmente a la humanidad, gracias a que Europa, por su poderío militar y económico se autodenominó como el centro del mundo desde el descubrimiento de Colón hasta la liberación ruso–norteamericana del nazismo en la Segunda Guerra Mundial, como lo explica Peter Sloterdijk en *Si Europa despierta* (2004). El espíritu universalista que en la estética se funda con la obra de Baumgarten y tiene un punto culminante en el idealismo alemán no posibilitó diálogos con otras tradiciones culturales. Esto se debe de una parte a su presunción por brindar una explicación para todo arte en cualquier cultura, pero de otra a no querer reconocer el conocimiento de las demás culturas en su conformación epistémica.

La estética no deducida de un sistema filosófico emergió con fuerza en Europa a principios del siglo XIX. Es una estética que nace de la necesidad por historiar las artes y las culturas, la cual se enmarca en una serie de eventos como el hallazgo de la *Piedra Roseta* por una legión napoleónica en Egipto que da origen a la glíptica de Jean–François Champollion (1790–1832), es decir el método para traducir los textos del Egipto antiguo; y, a las excavaciones de Pompeya y Herculano que permitieron la escritura de la primera historia del arte antiguo de Winckelmann² (1717–1768). El conocimiento arqueológico no aceptó del todo las tesis del universalismo y más bien intuía que

² Winckelmann transformó la mirada hacia la antigüedad y hacia la historicidad de las artes en general, al crear desde *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755) hasta *Historia del arte de la antigüedad* (1764), un estado de sistematicidad cronológica que le permitió construir líneas causales argumentales en un espacio artístico de amplias materias y diversos estilos: «*La teoría wincklemanniana de la belleza griega se convirtió de inmediato en una de las ideas centrales de la Ilustración y, con ella, en uno de los tópicos de la modernidad. La disciplina «historia del arte», fue, desde Winckelmann, uno de los ejes de ese territorio que la modernidad conquistó ya en el Siglo de las Luces, el de la autonomía de lo estético y lo artístico*» (Bozal: 2000, p: 154).

las diferencias artísticas de las culturas se debían a sus diferentes contextos. Es más, *Laocoonte: sobre las fronteras entre la poesía y la pintura*, de Lessing (1729–1781) se inscribe como una parte del desarrollo integral del pensamiento estético humano, con funciones y ámbitos propios. *Laocoonte* es fruto del diálogo con *Reflexiones de la imitación del arte griego* (1755) de Winckelmann, quien realiza la primera aproximación al entendimiento del grupo escultórico *Laocoonte* que ilustra el pasaje escrito en la *Eneida* de Virgilio. Esta polémica evaluó las relaciones entre pintura y poesía en el siglo XVIII, las cuales valora Winckelmann desde el tópico horaciano *ut pictura poesis*; sin embargo, Lessing advierte que el tópico ha sido mal interpretado por la tradición y que este grupo escultórico es la muestra de la existencia de lenguajes diferenciados entre la escultura y la poesía, a las cuales denomina artes del espacio y artes del tiempo, respectivamente. El diálogo con Winckelmann, además de fecundar una nueva teoría de las relaciones, límites y especificidades entre las artes, propone una mirada de las concepciones que tiene la humanidad tanto del tiempo como del espacio. Esta obra será fundamental para el entendimiento de las artes sintéticas, dígame ópera, teatro, etc. Así, se articuló una visión de las especificidades y los sistemas artísticos en la construcción de una historiografía del arte. En este punto, es preciso diferenciar los dos métodos tradicionales en la construcción del pensamiento estético:

El primero, es el eminentemente filosófico que induce un sistema de pensamiento a partir de elaboraciones previas sobre lo sensible, la percepción, la lógica, el sistema de distribución de conocimiento, entre otras y que responderá al problema de lo bello y lo artístico. En este método se parte de un esquema filosófico general y la elaboración conceptual llamará como ejemplo a la esfera artística y, asimismo, aplicará sus conceptos para la comprensión de las obras y los fenómenos relacionados con la esfera de lo sensible³. El segundo método parte de las obras que en busca de ser entendidas apelan al estudioso del arte para construir los conceptos teóricos–estéticos. Las obras se consideran como hechos artísticos, concretos y pertenecientes a un espacio–tiempo. A partir de ellos se elabora una conceptualización y síntesis categorial que conducirá a la elucidación de un sistema de pensamiento que deviene desde la subjetividad a enunciar lo sensible. Del segundo método emerge la estética construida sobre una base de relativismo cultural. Para Walter Pater (1839–1894), las estéticas y teorías del arte aunque ofrecen sólidos marcos de referencia y modelos historiográficos de para organizar la diversidad de los procesos artísticos, en la mayoría de sus

³ Éste es el método apreciado en la obra de Immanuel Kant (1724–1804). Su fuente principal es el acervo de conceptos filosóficos desarrollados en sus obras anteriores: *Crítica del juicio* (1790) elabora una síntesis conceptual de las discusiones filosóficas trascendentales elaboradas en la *Crítica de la razón pura* (1781) y a la *Crítica de la razón práctica* (1788).

casos nacen alejados del estudio concreto de las obras y sus circunstancias, y más bien están anclados a las directrices generales de los sistemas filosóficos a los que se adscriben:

Los escritores de arte y poesía han probado muchas veces a definir la belleza en abstracto o expresada en los términos más generales, a encontrar una fórmula universal para ella... la belleza, como todas las demás cualidades de la experiencia humana, es relativa; y su definición se torna tanto más falta de sentido e inútil cuanto más abstracta es. Definir la belleza, no en los términos más abstractos, sino en los más concretos que sea posible, para encontrar, no su fórmula universal, sino la fórmula que exprese más adecuadamente tal o cual manifestación especial de ella, debe ser el fin que se proponga todo verdadero estudio de la estética. (Pater, 1999, p.:15)

Tanto la posición de Pater como la de Yvars⁴ abren la puerta para entender y proponer estudios particulares y concretos de la estética en lugares donde se demuestre la conformación de un campo cultural artístico. La estética de Hippolyte Taine (1828–1925)⁵ es concreta. Para él la estética del Renacimiento se diferencia de la del Romanticismo por pertenecer a contextos diferenciados. Para Taine no existe un conjunto de conocimientos comunes que sirvan para entender el arte de cualquier contexto, sino que cada contexto brinda las posibilidades de entendimiento de sus obras: su cúmulo de concepciones estéticas. Taine explica que, así como la flora y la fauna de un territorio depende de sus condiciones climáticas, así el arte también responde a la configuración de una circunstancia que lo determina y se encuentra en relación con sus dominantes culturales (temperatura moral): «*Las producciones del espíritu humano, como la de la naturaleza viviente, no se explican sino por el medio en el que nacen*» (Taine, 1951, p.: 20). Su método reconoce la labor gregaria del conocimiento estético y sostiene que la manera de llegar a él no es generalizando, sino analizando las estéticas particulares y comprendiendo lo común entre ellas, así sea un proyecto de larga data:

...nuestra estética es moderna y difiere de la antigua en que es histórica y no dogmática; es decir, no impone preceptos, sino determina leyes [...] el método moderno que trato de seguir y que comienza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, y en particular, las obras de arte, como hechos y productos de los cuales es preciso descubrir los caracteres y buscar las causas. (Taine, 1951, p.: 21)

⁴ En «La formación de la historiografía» Yvars apunta, con respecto a la propuesta de Hegel (1770–1831) que: «[...] de sus Lecciones de estética podía derivarse un modelo historiográfico de extraordinaria potencia, aunque, sin duda, muy alejado de toda perspectiva empírica y, por tanto, de discutible utilidad a la hora de articular los elementos particulares o interpretar las obras individuales. La visión del arte como «manifestación sensible de la Idea», dejaba poco espacio para una historia autónoma del arte mismo, de tal modo que fuera posible contemplarlo no sólo como una representación del Espíritu universal, sino como una instancia particular y concreta, como producto específicamente humano participante de la vida social, moral y religiosa de determinados colectivos» (en Bozal, 2000, p.: 141).

⁵ Según Ocampo y Perán, en Teorías del arte: «La philosophie de l'art (1881), obra con la que da a conocer su propuesta, es en realidad una recopilación de cursos dictados en la Escuela de Bellas Artes entre 1865 y 1869. Éstos son: “De la naturaleza y la producción de la obra de arte” (1865), “La pintura del Renacimiento en Italia” (1867), “La pintura de los Países Bajos” (1868), “La escultura en Grecia” (1864) y “El ideal en el arte” (1869) [...] el punto clave de la propuesta de Taine ese acto seguido: los grupos de artistas no trabajan desde presupuestos absolutamente propios y ajenos a un definitivo y vasto conjunto, el *milieu*. El medio que rodea a un grupo de artistas es, al fin, la causa del arte: para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con mayor exactitud posible, el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y el momento en el que el artista produce sus obras. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones» (Perán & Ocampo, 1991, p.: 26)

En América Latina se ha dado predilección a la estética filosófica universalista y no al método deductivo de Taine que gracias al relativismo cultural permite pensar las expresiones artísticas no eurocentradas. El camino que propone Taine es gregario, difícil, pues consiste en deducir las teorías a partir del canon, de actualizarlas y reconstruir diferencias para las etapas culturales. Pero también se debe a la condición colonial del conocimiento y la tendencia académica latinoamericana que prefiere proceder de las teorías foráneas y no precisas en ocasiones que construir teorías propias.

Los dos métodos expuestos se pueden resumir de la siguiente manera: de lo general a lo particular, es decir, de la filosofía a la estética y de allí al estudio del arte; y el segundo, de lo particular a lo general, es decir, de la obra en su contexto a la construcción de una estética, luego de estudiar la totalidad de los contextos artísticos. El primer método no acepta renovaciones que parten de las propuestas artísticas; el segundo, si bien recibe las actualizaciones de lo artístico, es un método gregario, es decir, requiere de la sumatoria de un amplio grupo de estudios estéticos. Ambos métodos tienen ventajas: el primero, brinda una imagen de la concepción del arte a nivel general, a partir de un momento histórico; el segundo, precisa las particularidades estéticas de una época artística. Este sistema sería redondo si las artes no renovaran sus propias concepciones o si las prácticas artísticas no generarán nuevos pensamientos y si nos encontráramos en un proyecto de humanidad común, dígase en un contexto mono-cultural.

El método de la crítica de arte para la identificación de la estética de un determinado contexto es un aporte que esta investigación desea ofrecer con el ánimo de que se consolide y se aúne al conjunto de los métodos de investigación estética. Se parte de que la crítica de arte es el ejercicio del criterio. Como lo enuncia Aurelio Horta en «De ciertas identificaciones de la crítica en la arquitectura y las artes», el criterio es la síntesis entre la justeza teórica y la fidelidad histórica, en el estudio de un objeto de la cultura:

A la crítica la acompaña un pensamiento agónico del cual salen juicios elevados e inteligentes, e igualmente saltan a veces otros pésimos e inconcebibles, porque el problema de la crítica no se debe únicamente a una fidelidad histórica y justeza teórica, sino a la síntesis de éstas en una responsable indagación y producción intelectual que, asimismo, resulta un acto creativo concomitante. (Horta, 2012, p.: 43)

La crítica, al ser sintética de lo histórico concreto y de lo teórico conceptual, hereda las cualidades de estas dos esferas: es un juicio concreto, sobre una verdad que se sostiene en un criterio teórico. Si se tiene como fuente a la crítica de arte, ella develará una estética de orden objetivo y al mismo tiempo de anclaje teórico. Tiene la ventaja de la actualización: la crítica no sólo evalúa con criterios fijos, sino que éstos son constantemente replanteados cuando la obra le plantea al crítico nuevas interpelaciones teóricas; escapa al problema de la supratemporalidad, pues al ser un dis-

curso histórico, la teoría que allí se emplea resulta anclada a un contexto. La estética que se escribirá a partir de la crítica es una estética de orden teórico–concreto. En el primer método la rama principal del conocimiento es la filosofía y la rama que acompaña a esta son las artes. En el segundo método, el área principal es la teoría del arte ante la historia, la sociología y su área colaborativa es la filosofía. El tercer método, el de la crítica, tiene como área principal el análisis teórico del discurso crítico, que es una inter–disciplina en donde confluye la lingüística como ciencia principal, pero como gregarios importantes la teoría del arte y la estética filosófica.

La crítica de arte es un género dialógico con una intertextualidad declarada y con una inter–artisticidad implícita. La tensión histórico–conceptual con el objeto criticado es una exigencia que explica la característica agónica de la crítica que entabla un combate entre la aplicación de un concepto previo en la obra, en relación con un contexto histórico. Como la obra es una estructura sensible los conceptos son reevaluados cuando se da la recepción de la obra. El crítico debe reconocer si sus conceptos previos fueron destruidos o si por el contrario son los justos para evaluarla. Generalmente no ocurre ni lo uno, ni lo otro, sino puntos intermedios que hacen, más que *tabula rasa* teórica, ajustes y actualizaciones, o contrastes y replanteamientos.

Uno de los autores que se planteó el problema de la estética y la teoría del arte en América Latina fue Roberto Fernández Retamar. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, junto con los textos de Octavio Paz, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, Alejo Carpentier, José Lezama Lima conforman el canon de obras y el conjunto de voces que se pueden denominar las precursoras de la teoría de la literatura latinoamericana. La obra de Fernández Retamar reconoce a la crítica literaria del Modernismo latinoamericano como teoría. Este bautizo posibilita hablar de la poética Modernista a partir de sus crónicas y de la teoría de la literatura a partir de la crítica literaria. También reconoce a Martí y a Darío como fundadores del pensamiento literario latinoamericano. Al desarrollar sus ideas encuentra que el nicho teórico que se conforma a partir de Martí y Darío constituye una herramienta teórica legítima y valiosa para leer la historia de la literatura del siglo XX. Fernández Retamar realiza un estado del arte que menciona los aportes de Roberto Brenes Mesén en *Las categorías literarias* (San José de Costa Rica, 1923); Alfonso Reyes en *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria* (1944)⁶; José Antonio Portuondo en *Concepto de la poesía* (1945); Félix Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria* (1960). Si

⁶ En esta obra propone un método para la construcción de la teoría americana de la literatura. Según él y Pedro Henríquez Ureña, ya existían obras literarias de gran vuelo en Latinoamérica que exigían de una teoría propia para ser analizadas. Es

bien estos autores se plantearon el problema en una obra metódica y sistemática, aspiraron a ser teorías generales de la literatura y no concretas de una literatura:

...el término “hispanoamericano” [...] no es una categoría literaria. “Hispanoamericano” es un término histórico. Como acertadamente señaló Mariátegui, “el nacionalismo en la historiografía literaria es un fenómeno de la más pura raigambre política, extraño a la percepción estética del arte”. La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, la existencia misma —y nada literaria— de Hispanoamérica como realidad histórica suficiente. (Fernández, 1995, p.: 85)

La autoconciencia de la necesidad de la literatura latinoamericana, de la teoría literaria latinoamericana y de la estética latinoamericana gana adeptos a lo largo del siglo XX. Juan Acha, Adolfo Colombes y Ticio Escobar exponen la necesidad de la estética latinoamericana. La falencia teórica en la literatura y las artes plásticas es extensiva al conjunto de las artes.

¿Es necesario llevar las banderas de autonomía y autodeterminación tan alto? Configurar una estética autónoma corre el riesgo de querer deliberadamente romper los lazos connaturales y teóricos con Europa para crear una definición de lo propio. La actualidad de mundo se caracteriza por sus niveles de comunicación global. La comunicación transatlántica estuvo presente desde su configuración y afirmación de la redondez del planeta y como imperativo actual, por lo que una estética aislacionista y auto-determinista está condenada a la negación y al fracaso. Es necesidad de la América finisecular más que definir un orden cultural aislado, la de caracterizar un orden cultural integrativo. Allí reside la posibilidad de entablar una verosimilitud histórica y comprender cómo lo característico de lo latinoamericano es su diálogo intercultural. Pedro Henríquez Ureña expone en *Las corrientes literarias en la América hispánica*⁷, que en América los colonizadores portugueses

clave mencionar que Reyes fue también un crítico (tanto literario como del arte) y que en varios de sus comentarios publicados en prensa expresa la necesidad de una teoría latinoamericana del arte. Reyes parte de la premisa de que la cultura latinoamericana es cultura naciente, con un poderío simbólico sin igual y es llamada a ser portadora de la llama cultural de allí en adelante: «*Nuestra América, heredera hoy de un compromiso abrumador de la cultura y llamada a continuarlo, no podrá arriesgar su palabra si no se decide a eliminar, en cierta medida el intermediario. Esta candorosa declaración pudiera ser de funestas consecuencias como regla didáctica para los jóvenes, pero es de correcta aplicación para los hombres maduros que, tras de navegar varios años entre las sirtes de la información, han llegado a las urgencias creadoras [...] Para los americanos es mucho menos dañoso descubrir otra vez el Mediterráneo por cuenta propia que no el mantenernos en la postura de eternos lectores y repetidores de Europa. La civilización americana, si ha de nacer, será resultado de una síntesis que, por disfrutar a la vez de todo el pasado, suprime valientemente algunas etapas intermediarias, las cuales han significado meras contingencias históricas para los que han tenido que recorrerlas*» (Reyes, 11). El método de Reyes decanta la literatura de los sistemas dispersos en donde ésta aparece gracias a la “función ancilar”. El método de Reyes busca en esta función las especificidades de la literatura latinoamericana. Luego de encontrarlas realiza una comparación teórica con triadas clásicas del pensamiento: la primera, lo artístico con lo científico humano, historia-ciencia de lo real-literatura; la segunda, con dos pares mayores, uno representante de las ciencias exactas y otro con la filosofía religiosa, dígame matemática-teología-literatura. El método para construir la teoría americana de la literatura tiene como búsqueda principal la construcción de un conocimiento literario que dialogue con distintos ámbitos del conocimiento humano y que encuentre un lugar en su conjunto, así como defina funciones dentro del mismo. Sería un error ignorar, para la construcción de la estética latinoamericana el desarrollo de Reyes, pues no sólo legitima la empresa, sino que muestra nuevos niveles de necesidad. Para él, es claro que la función del conocimiento literario no se reduce sólo a la cuestión de entidad autoral, también lo valora como un aporte al conocimiento americano, un conocimiento del orden simbólico que le permitirá al americano entablar relaciones con su entorno.

⁷ Es una obra canónica en la historiografía de la literatura latinoamericana y de la historia de la cultura latinoamericana. El

e hispanos: «...no tardaron en acostumbrarse a ellos —los indígenas— tratándolos ya como amigos, ya como enemigos, pero siempre como vecinos. [...] Pero para los pensadores y escritores de Europa planteaban un problema [...] que debatía en el espíritu del Renacimiento, el secular contraste entre naturaleza y cultura» (Henríquez Ureña, 1978, p.:19). Pedro Henríquez Ureña entiende a la cultura americana como dialogante cultural: la aparición de América para Europa no sólo constituyó la aventura colonial, sino cuestionarse los asuntos culturales y teológicos que tuvieron distintas resoluciones por parte de hispanos, ingleses y franceses. Los hispanos, consideraron como humanos a los indígenas y esta igualdad ante los ojos de Dios permitió el mestizaje y obligó a un debate teológico. La consecuencia fue una sociedad nueva de lado y lado del Atlántico⁸. Opinión similar, con un estudio del corpus “Duda indiana”, es expuesta por Alberto Pérez-Amador Adam en *De legitimatione imperii Indiae Occidentalis* (2010). La investigación permite escapar de la Leyenda negra, no para la reconciliación solamente con los hispanos, sino con lo hispano que hay en el americano. La nueva sociedad hizo que se creara un nuevo humano al punto de llegar a dudar de los métodos imperiales que hasta la fecha habían empleado para la conquista territorial. El español se vio obligado a dialogar al encontrar un Nuevo Mundo que no entiende.

Veinte años después de la invención americana, en 1512, como resultan ser los empeños dominicos, son promulgadas leyes protectoras de los insulanos con el fin de normar la convivencia de indígenas y europeos. Al momento de promulgarse las *Leyes de Burgos* de 1512 tan sólo se conocían los caníbales del Caribe, cuya bajeza determinó la mira hispana y el juicio aplicado en tal legislación. Pero la situación fue otra cuando se proclamaron las *Nuevas leyes de Burgos* en 1542. En ese momento se había sitiado y destruido la imperial Tenochtitlán, y de manera oprobiosa, los Pizarro asesinaron al emperador Atahualpa. [...] La indignación y la condena provocada por tales crímenes en los círculos letrados religiosos y universitarios de la península tuvieron como resultancia la promulgación en 1542 de las mencionadas *Leyes nuevas de Burgos*. (Pérez-Amador, 2011, p.: 18)

El corpus de la Duda indiana cuenta con alrededor de 40 volúmenes recopilados en el *Corpus*

texto se plantea con claridad el problema del diálogo intercultural del americano con Europa y con el resto del orbe. Como base teórica goza del conocimiento en gramática y lingüística, por tanto, conceptos como el de traducción cultural alcanzan cumbres teóricas. Junto a *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* e *Historia de la cultura en la América hispánica, Las corrientes...* constituyen y conforman el nicho teórico crítico de la historia de la cultura americana y se pueden entender como resultado de la confluencia entre la participación artística como Modernista, académico de escuela ibérica, periodista cultural en Nueva York y París, y académico latinoamericano de gran prestigio en la academia hispánica y norteamericana. Estas particularidades lo conducen a definir lo propio lejos de los nacionalismos, a comprender el Modernismo en su arista dialógica cultural y a valorar la literatura latinoamericana apostando por el desarrollo de su cultura. *Las corrientes...* reúne, a través de conceptos historiográficos deducidos de la literatura hispanoamericana su corpus, establece su canon, sus corrientes y diálogos con las demás literaturas y culturas.

⁸ Continúa: «Ya desde 1500 quedó sellado el destino de los indios, por una generosa decisión de la Reina Isabel, que se ajustaba a los principios católicos: no serían sometidos a esclavitud sino a vasallaje. La decisión de la Reina se vio apoyada por una serie de leyes que dieron lugar a las grandes controversias del siglo XVI. En la práctica, los indios eran explotados como siervos; pero su situación legal era la de hombres libres [...] recibían los fundamentos de la doctrina y de la cultura europea; a una minoría selecta se le permitía estudios académicos, empezando por el latín. La Inquisición no estaba autorizada a seguirles proceso: los errores en la interpretación de la fe habrían de perdonarse como simples pecados de ignorancia» (Henríquez Ureña, 1978, p.: 35)

hispanorium de pace (1963). El “encuentro” del europeo con América creó una sociedad nueva de ambos lados del Atlántico que se caracterizó por sus apuestas de traducción tanto lingüística como cultural amparadas en un orden religioso (católico–contrarreformista) y uno político (monárquico–imperial). Para Henríquez Ureña la historia cultural de América se puede estudiar a partir de las traducciones culturales del americano. El método de la crítica para la escritura de una estética dialógica presenta una ventaja que sólo la crítica ofrece: es un intertexto dialógico–discursivo y es el registro más genuino, en el campo artístico simbólico, de la traducción cultural. Mientras que el método empírico–material, el de estudiar las obras no da cuenta de los transportes y los tránsitos; el de la filosofía, el método de reducción conceptual, mucho menos. Además de los métodos esencialistas (filosóficos) y sustancialistas (artístico–histórico–sociológicos), el método de la crítica rastrea el diálogo intercultural, los tránsitos, transportes, las traducciones y re–elaboraciones conceptuales en el contacto de las culturas.

Al tomar como fuente la crítica de arte en Latinoamérica una forma de llevar a cabo el proyecto es reunirla, a partir de allí deducir una estética latinoamericana. Esta tarea, cuando se dimensiona la magnitud de la producción crítica se convierte en imposible. Un breve paneo revela que es un género abundante y de sostenida producción desde el siglo XIX hasta la actualidad. Es plausible tomar una parte significativa, aquella crítica de un momento histórico–cultural fundante que pueda servir de punto de anclaje para futuras investigaciones. La crítica latinoamericana de arte es practicada por intelectuales letrados que al mismo tiempo se destacaron por su contribución literaria. Esta es una pista, pues al no contar con una historia de la crítica de las artes en Latinoamérica una manera de escoger la cantera consiste en seleccionar a un autor con significativa producción. Con este criterio emergen críticos como Andrés Bello, José Martí, José María Heredia, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Alejo Carpentier⁹, José Lezama Lima¹⁰, Jorge Luis Borges, Cesar Vallejo,

⁹ Aurelio Horta en *Las dominantes del discurso artístico de Alejo Carpentier* a partir de la obra crítica de Carpentier en distintos campos artísticos, arquitectura, música, danza, cine, pintura, escultura, literatura, teatro, ópera, radio, etc., constituye una poética intertextual entendida ésta desde la interculturalidad, la interdisciplinariedad y la interacción de los campos artísticos. En este trabajo se valora la crítica de las artes como fuente de la poética y la poética como disciplina circunscrita en las ciencias del arte.

¹⁰A Lezama se le han dedicado tres estudios desde su acepción teórica: *La dama y el escorpión* de Roberto Méndez Martínez, libro derivado de su tesis doctoral, en el cual expone, gracias al estudio de la revista *Orígenes* fundada por Lezama Lima y Rodríguez Feo, tres poéticas que confluyen en este proyecto: la de Lezama en donde la plástica en el fundamento del sistema poético; segundo, la de Eliseo Diego con la visión plástica, grabado y arquitectura; y tercero, Fina García Marruz el desdramatamiento de la superficie. El estudio de Méndez Martínez que se encuentra camuflado por el título que lleva. Sin embargo, constituye la exploración y construcción de la poética del proyecto *Orígenes*. Segundo, el libro de Mónica María del Valle, titulado *La poética política de José Lezama Lima* (2010), en el cual estudia de manera aislada, desde la crítica de artes plásticas de Lezama, ciertos conceptos estéticos los cuales, al ser intertexto de la cultura son rastreables en disciplinas como la teología de la cual se nutre Lezama. Y tercero, mi investigación *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte*, en donde sostengo la tesis de que en la obra crítica de Lezama se esconde una estética que él bautiza con el nombre de sistema

Gabriel García Márquez, entre otros. El riesgo de escoger a un solo crítico para abordar un problema de índole latinoamericano es alto: al no contar con una base canónica de obras y autores se puede caer en el localismo o en la generalización. El estudio monográfico es viable metodológicamente cuando se tiene una base contextual que garantice la comparación.

La siguiente posibilidad consiste en estudiar una colectividad que tenga relevancia tanto en su producción artística como en su producción crítica, en la cual se revelan dos posibles formas de seleccionar la cantera: (1) a través de grupos artístico-literarios que confluyeron en publicaciones como *Avance*, *Orígenes*, *Sur*, *Universidad*, *Azul*, entre otras; (2) o a través de movimientos con significativa producción crítica: el tal vez mayor, es el Boom literario latinoamericano, pero antes que éste, el Modernismo (1865–1920). En estos casos se muestra la participación de autores del continente y la creación de espacios dialógicos ampliados. Los movimientos mencionados tienen un mayor caudal crítico que los grupos artísticos, pues incluyen algunos grupos. El Modernismo incluye a la *Revista Azul*, *Revista Gris*, *El Cosmopolita*, *Papel Periódico Ilustrado*, etc. Para la investigación propuesta se escoge un movimiento. Existe una prioridad para el proyecto y se trata de comenzar, y qué mejor si este punto de partida es reconocido por los autores del Boom. Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes reconocen el papel del Modernismo en cuanto esfuerzo por comprender las realidades latinoamericanas y buscar su expresión. Se presentan como continuadores de sus banderas. No es un argumento teleológico, sino que la naturaleza del fenómeno lo sugiere: Martí y Darío son autores guía en la obra como en el pensamiento crítico para generaciones a lo largo del siglo XX. El Modernismo es un movimiento representativo de Latinoamérica, así como la primera poética de acá, entendida como el aporte más importante de la lingüística y la literatura al castellano después de los Siglos de Oro.

La crítica reviste una serie de problemas de valoración en el contexto académico latinoamericano al ser catalogada como género menor. La crítica producida por escritores latinoamericanos es uno de los géneros fronterizos entre periodismo y literatura, factor que ha dificultado su estudio. Existen amplias exégesis de las obras literarias de dichos autores, pero sus obras para-literarias son desconocidas. La razón es que la crítica de arte al considerarse como un género ancilar no ingresa en el canon de los estudios literarios. Los textos extra-literarios exigen un tratamiento inter y transdisciplinar al ubicarse en la frontera de las artes y la literatura. La reflexión sobre las áreas artísticas

en los escritores latinoamericanos no es accesoria y su rastro se evidencia en la visualidad y sonoridad de sus creaciones literarias. La socialización en los medios impresos de las obras artísticas deviene principalmente en textos: la forma de entender, interpretar y enjuiciar la obra se ejerce por medio de las palabras. La única para–literalidad del Modernismo no es hacia las artes plásticas, ni hacia las artes en general, sino hacia campos de conocimiento que dan a entender al escritor Modernista como un intelectual americano, un polímata (πολυμαθής) para el siglo XIX que se preguntó por la creación de un conocimiento de mundo, al tener conciencia de la fundación de la cultura en sus letras¹¹.

Es común que los modernistas colaboren para diarios en distintos países; en sus itinerancias escriben crónicas de viaje, impresiones de lugar, semblanzas y visitas a exposiciones, museos y salones. Entre la producción para–literaria existe un corpus considerable de críticas y miradas a las artes, de ahí que sea necesario investigar si este movimiento practicó la crítica de las artes como parte integral de su proceso de negociación cultural y creación artística. Probar esta primera hipótesis es un signo relevante para sostener que elaboraron su propia estética. Pero la crítica de las artes no vino sola: esta serie de autores se destacó por una labor que integró la divulgación científica y el periodismo cultural. También es objetivo de la investigación encontrar y saldar deudas con géneros propios del periodismo cultural que en estos autores alcanzaron un nivel consagratorio, convirtiéndose en modelos para generaciones posteriores. Es clave abarcar un espectro mayor que incluya la crítica de artes dentro del periodismo cultural. Así se considerarán géneros como la crónica, el reportaje y los relatos de viajes. Este recorrido genérico busca comprender cómo la crítica de artes se constituyó como género y ganó autonomía y carácter ante los demás. Susana Rotker afirma en *La invención de la crónica*¹²:

Redescubrir la crónica implica una aventura de la trasgresión. Porque no es sino trasgresión y aventura aceptar que una nueva literatura pueda surgir desde un espacio periodístico o preguntarse qué es un género y peor aún, qué es literatura [...] La estética que propone (la crónica modernista) no es imitación de nada: sobrepasa los esquemas de los que salió, fundando en Hispanoamérica un modo de relacionar los elementos del lenguaje y de la realidad en una escritura y voz propia. (Rotker, 2005, p.: 225–229)

¹¹ Susana Zanetti en «El Modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío», de la compilación realizada por Carlos Altamirano *Historia de los intelectuales en América Latina*, sostiene: «Desde esta orilla instala Darío con fuerza la polémica autoridad de un nuevo tipo de intelectual, el intelectual artista, actuando como el acopio de su presencia institucional y discursiva bien diversa, para insistir en la primacía del trabajo intelectual fundado en todas las posibilidades de la palabra» (Zanetti en Altamirano, 523).

¹² Al revalorar la crítica, la crónica, la narración breve como géneros del periodismo finisecular, Susana Rotker estudia la crónica modernista como el género literario que tuvo mayor desarrollo en el Modernismo. En *La invención de la crónica*, dedicada a la obra de Martí, expone que la crónica debe ser revalorada y que la lírica y la novela deben ser leídas a tenor de la labor cronística. También, que en el lugar en donde mejor se puede rastrear, tanto la poética como la política del Modernismo, es en la crónica.

El Modernismo fue el primer movimiento artístico americano propositivo y de «avanzada» en el contexto del canon artístico europeo. Fue el movimiento que se consolida como el origen o nacimiento de la literatura latinoamericana como expresión global y coral. Ignacio Zuleta en *La polémica modernista: el Modernismo de mar a mar (1989–1907)*, expone que el Modernismo signó la literatura hispana del siglo XX por su profusión y actualización lingüística y por su reformulación genérica, un fenómeno sólo comparable con los Siglos de Oro, marcado también por la inclusión de varios acervos lingüísticos al castellano.

Estudiar el Modernismo latinoamericano y justipreciar su estética es asumir su componente dialógico¹³. Lo dialogal no se puede entender en una oposición binaria: colonizador–colonizado, identificando cada uno como americano y europeo, respectivamente. A finales del siglo XIX, aunque Europa es el centro del mundo en materia económica y cultural, Latinoamérica se encuentra celebrando el centenario de las independencias continentales y propendiendo por la independencia de Cuba y las Antillas. Aunque Walter Mignolo sostiene que se debe evaluar el colonialismo en Latinoamérica en tres fases: un periodo colonial hispano, un periodo “colonial” francés —ese va entre comillas porque no se da en el plano político militar, sino en el cultural y de las ideas— y un periodo pos–colonial, es clave asumir que en el Modernismo se puede encontrar en el plano de las ideas artísticas, culturales y de la producción artística un periodo pos–eurocéntrico. Para entender el asunto se puede asumir un tipo de historicidad diferente que no ponga únicamente en paralelo la modernidad y el Modernismo, o los procesos económicos, políticos, sociales, y los procesos artístico–culturales. Aunque la intención de esta investigación no es construir una historia de la cultura latinoamericana, se hace pertinente realizar esta diferenciación con el fin de plantear el problema de indagación. La propuesta, en cambio de situarse en la dualidad colonizador/colonizado consiste en evaluar la dialogicidad del objeto de estudio: la crítica de arte. Es característico de casi todos los modernistas no sólo una estancia en París, sino otra en Nueva York. Con este punto en el plano, Latinoamérica es consciente que la dirección dialógica anticolonial y decolonial, no es sólo oriente–occidente, sino, al mismo tiempo norte–sur. Este espacio dialógico construye un *Triángulo dialógico*. El latinoamericano es el único que ve el triángulo: las relaciones para los norteamericanos son Europa–Norteamérica y el Sur se considera como colonia (sea futura, sea en disputa). Para los europeos la pugna con América del Norte se encuentra en sus albores, por el cambio de dominio

¹³ *La polémica modernista: el Modernismo de mar a mar (1989–1907)*, de Ignacio Zulueta es uno de los primeros estudios en explorar la condición transatlántica del Modernismo, y abre la brecha para un estudio comparativo con la producción literaria de la España de la época, dígase principalmente la generación del 98.

global. América Latina se convierte en lugar de batalla de la tensión entre las partes del hemisferio norte. El discurso latinoamericanista de finales del XIX y principios del XX no sólo es transatlántico (con Europa), sino además interatlántico (con América misma). El pensamiento estético que de allí se deriva hereda tales características. El reto consiste en argumentar un pensamiento estético de orden dialógico, pues ésta es la condición de la mayoría de las culturas actuales en la era de lo global. Y la cultura latinoamericana, por su condición mestiza, ha engendrado una estética dialógica: su desentrañamiento no sólo constituye una guía para el pensamiento simbólico latinoamericano sino para la comprensión del sistema cultural de la presente era. La hipótesis expone que la crítica de arte del Modernismo latinoamericano engendra una estética dialógica. El objetivo principal consiste en indagar y caracterizar una estética latinoamericana en suficiencia dialógica a través de la deducción de los conceptos estéticos presentes en su periodismo cultural.

Nodo y partida del Modernismo

Para Gonzalo Aguilar la definición de Modernismo en *Términos críticos de la sociología de la cultura* (2008) se vincula con la de modernidad. Pensar en modernidad desde unos límites temporales y una perspectiva teleológica y causal presenta varias dificultades. Para cada espacio geográfico-cultural se pueden encontrar distintos orígenes de la modernidad: como la Reforma Protestante en el Sacro Imperio Romano Germánico del siglo XVI; para los franceses la modernidad inicia con la Ilustración y la Revolución Francesa en lo que se conoce como el Siglo de las Luces (XVIII); para los ingleses con la Revolución Industrial (XVIII y XIX); y según los estudios literarios peninsulares inicia con el Quijote que se considera como la «Primera novela moderna» o el Renacimiento italiano por su revolución humanística y antropológica.

Por la dificultad de acercarse al establecimiento de los umbrales de tiempo con acontecimientos definidos se obliga a pensar la modernidad como una matriz de transformaciones en varios ámbitos de la vida. Para José Joaquín Brunner en *Términos críticos de la sociología de la cultura*: «la dificultad deriva del hecho de que la modernidad necesita ser analizada, simultáneamente, como época, estructura institucional, experiencia vital y discurso». (Brunner en Altamirano, 2002, p.: 174). Para Brunner el sentimiento de lo moderno: «...equivale a vivir e interpretar el mundo como un constante proceso de creación y destrucción, en medio de ciclos de estabilidad y crisis. Significa compartir una especial sensibilidad hacia «le transitoire, le fugitif, le contingent» como Baudelaire caracterizó hace casi 150 años». (Brunner, en Altamirano, 2002, p.: 174). Ser moderno significa

estar condenado al imperio de lo actual. Este sentimiento se traduce en una serie de cambios en el nivel político como la disolución de la monarquía francesa, el enciclopedismo, la industrialización, la modernización institucional y las primeras etapas de la globalización de la información. Samuel Huntington (1971) observa que la modernidad fue en principio un discurso revolucionario que se opuso a las formas de gobierno y producción de las monarquías.

El moderno fue un discurso transformador que tuvo un objetivo social definido en la movilidad de clases a partir de la instauración de formas de gobierno y métodos económicos de vanguardia, como el capitalismo industrializado. La modernización «*incluiría, al menos, la industrialización, la urbanización, la movilidad social, la diferenciación, la secularización, la expansión de los medios de comunicación, el incremento de la alfabetización y de la escolarización y una ampliación de la participación política*» (Brunner, en Altamirano, 2002, p.: 175). Así como la modernización requirió una serie de recursos adicionales y el modelo capitalista fue la fórmula para proveerlos, los europeos incrementaron la explotación de recursos naturales y la expansión del aparato colonial —en paralelo al inicio del imperialismo estadounidense. La modernidad creó angustias y contradicciones que estudió Marshall Bergman en *All that is solid melts into air: the experience of modernity* (1971): «*ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegrías, crecimiento, la formación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos y todo lo que somos*» (Bergman, 2004, p.: 1). También fue la consecuencia de los métodos de colonización que ejercieron los europeos en distintas partes del mundo: la desacralización y racionalización, procesos dilucidados en *Dialéctica de la ilustración* (1944) de Adorno y Horkheimer. Los procesos conjuntos de la modernidad tienen expresión como atmósfera y sistema en la Europa continental, más en los otros puntos del orbe la relación se encuentra jerarquizada: sufren procesos de intermediación y en ciertos casos de asemejamiento y copia. Brunner señala que la modernidad latinoamericana puede ser entendida «*como expresión de una intertextualidad; es producto de transferencias, citas, apropiaciones, adquisiciones, pillajes incluso; un gran y desordenado proceso de acumulación cultural a partir de medios precarios y ricos, complejas, mediaciones*» (Brunner, 2008, p.: 178).

Para entender el proceso de modernidad en América Latina es necesario más que estudiar los fenómenos de un solo lado del Atlántico, identificar sus transacciones: las categorías de lo medial e intermedial se pueden entender como la aceptación, rechazo o transformación del discurso de la modernidad inter y trasatlántica. La función del intelectual y el artista latinoamericano, desde Sor Juana Inés de la Cruz es la de ser umbral: la membrana simbólica de los discursos europeos en el

espacio americano. Como el proceso de colonización fue inminente, el intelectual no estuvo en condiciones de cerrarse y rechazar; la estrategia es la contraria. Se trata de un mecanismo de inmunidad simbólica que consiste en aceptar, apropiarse, travestir y asimilar. El intelectual como membrana desempeña una función central en el Modernismo latinoamericano que pasará de ser un agente de apropiación endógena, a desarrollar instrumentos de respuesta y contraataque. Los modernistas usarán términos de mimetización para entablar la primera avanzada que los conducirá a la batalla por la independencia cultural americana. De ahí que el Modernismo sea un movimiento que se mimetiza con la modernidad para provocar su conquista. Para Gonzalo Aguilar las definiciones de Modernismo difieren de una tradición a otra:

...en el campo hispanoamericano se refiere al movimiento artístico de fines del siglo XIX, mientras que en el italiano el término tiene un carácter descriptivo que indica modernidad (Calinescu). A su vez, en el Brasil designa los movimientos vanguardistas que se iniciaron en 1922 y todos los intentos renovadores que le siguieron. En los últimos años, el uso que ha predominado en los estudios críticos es el que ha tenido en la tradición de la lengua inglesa: aunque la década de 1920 los artistas utilizaban el término *modernism* para referirse a sus propios movimientos, durante la década de 1950 el término comenzó a definir, retrospectivamente, un canon de obras y autores que se remontaban a fines del siglo XIX y que se continúa hasta este momento, al que se denominó *high modernism*. (Aguilar en Altamirano, 2002, 174)

Aguilar entiende el Modernismo latinoamericano como una acepción o ámbito de los demás modernismos. Se debe apuntar que en la tradición literaria hispanoamericana el Modernismo fue un movimiento artístico-literario que se definió, desde sus integrantes como tal y siguió reconociéndose de esta manera en las décadas venideras. El Modernismo latinoamericano transformó la manera de escribir en lengua hispana y fue el primer movimiento canónico del otro lado del Atlántico, reconocido como modélico para la tradición artístico-literaria europea. Si bien los modernistas latinoamericanos tuvieron diálogos con otros movimientos, artistas y grupos estos no cambiaron su condición de modernistas —se puede definir el Modernismo en función de su condición de dialogantes culturales—. También, la crítica literaria y artística nombra con el título de modernistas a Baudelaire, a Rimbaud, a los parnasianos y simbolistas. Pero esto fue una confusión de la crítica posterior, lo mismo que en España se tiende a nombrar como modernistas al grupo catalán encabezado por Antoni Gaudí (1852–1926) y a los poetas de la Generación del 98. Aunque estos movimientos tienen relación con el Modernismo latinoamericano, es preciso sostener que escasamente se traslapan en el tiempo y que sus búsquedas estéticas difieren de manera sustancial ya que se suscriben a proyectos culturales diferentes.

Las dos principales figuras del Modernismo son José Martí y Rubén Darío. Junto a ellos emergen modernistas de gran calado en casi todas las regiones de Latinoamérica. La producción literaria modernista tiene como supremo valor, según François Perús: «...una transformación del léxico y

la estructura del discurso literario latinoamericano que va tomando cuerpo hacia 1880 se consolida como «escritura» dominante a finales de esta década y se mantiene vigente hasta 1910 ó 1920» (Perús, 1976, p.: 70). Los modernistas apuestan por un desarrollo formal de la escritura en un nivel inter-acústico sin par, configurando una nueva síntesis de procedimientos artísticos de última generación, como los adoptados por el Simbolismo y el Parnasianismo, integrando los desarrollos en la pintura, la música y recuperando elementos de la tradición del verso hispánico del Siglo de Oro. Según Iván Schulman en *Martí, Darío y el Modernismo*¹⁴, el Modernismo:

...desde el momento de su aparición en prosa, se bifurcó en dos modalidades expresivas. Una era de oriundez hispánica —sobre todo los maestros del Siglo de Oro—, plástica, musical y cromática (Martí), y, la otra, igualmente artística y reflejadora del Parnasianismo, Simbolismo, Expresionismo e Impresionismo, se ajustaba a las formas francesas contemporáneas: temas frívolos parisienses, y el vocabulario, los giros, la puntuación, y las construcciones sintácticas francesas (Nájera) [...] Las contradicciones y antagonismos, el flujo y reflujo de los componentes del arte modernista, se manifiestan en numerosas antítesis que el artista esperaba armonizar. La síntesis se efectúa no sólo dentro de lo literario, sino a través de la incorporación de la expresión literaria de procedimientos y técnicas que generalmente pertenecen a otras artes: pintura, escultura, música. (Schulman & González, 1974, p.: 52–54)

Perús sostiene que «*el propio prócer [Martí] aparece entonces como el modernista por antonomasia, fundador de una prosa musical y cromática que sería el rasgo definitorio de este periodo artístico*» (Perús, 1976, p.: 77). Susana Rotker coincide con Perús al considerar a Martí fundador del Modernismo desde sus crónicas mexicanas en 1875 y anota sobre «El prólogo del “Poema al Niágara”» (1882) que define el movimiento «*como un sistema de representación que tiene la capacidad de atrapar el presente, dar cuenta de la crisis y la esperanza finisecular, de redescubrir en el lenguaje y la experiencia cotidiana la nueva relación entre los hombres, la naturaleza y el interior de cada cual: “Es nuestro tiempo, enfrente de nuestra naturaleza”*» (Rotker, 2005, p 140). Los modernistas latinoamericanos se bautizaron a partir de 1888 —aunque sus obras inicien de manera oficial en 1875— creando una forma de diálogo artístico literario con el resto del orbe, en

¹⁴ Iván Schulman (1931–2020): su primera obra la realiza en coautoría de Manuel Pedro González y se titula *Martí, Darío y el Modernismo*. En ella se destaca que su metodología ya no es el método historiográfico de la literatura implementado por Max Henríquez Ureña, sino un método crítico formalista propio de los estudios literarios. En él, además de confirmar el valor de la lírica modernista a nivel internacional, se destaca la lectura sincrónica entre el análisis formal de la lírica y el análisis intertextual de la prosa que le colabora a organizar las opiniones críticas que los modernistas se formularon en su contexto. Schulman aúna el análisis de la prosa modernista, especialmente de la novela y la narración corta. También ubica un nuevo origen, pues anteriormente sólo se consideraba como padre del modernismo a Rubén Darío. Schulman, muestra cómo Martí es el padre del Modernismo y Darío es un fiel seguidor del escritor cubano, ampliando así la cronología del movimiento, proponiendo la fecha de la publicación del *Ismaelillo* (1882), como inicial en la lírica, y la de 1875 como el inicio en la prosa ensayística suscrita en su periodismo cultural. En el libro *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Iván Schulman explora y estudia de una manera rigurosa la teoría del símbolo en la lírica y en la prosa de Martí. Allí se demuestra el aporte a la cultura universal del cubano y se muestra cómo su lírica y su prosa condujeron a la reelaboración artística del español hispanoamericano como material artístico. Los estudios de Schulman se prolongarán a lo largo del siglo y se pueden mencionar tres libros más en donde se evalúan los diálogos modernistas con oriente, el estudio de la lírica del poeta bogotano José Asunción Silva y el proyecto general del movimiento en su contexto histórico cultural, mostrando la vigencia de su intención.

especial con París que en este momento se considera como el centro cultural de Occidente. Según Max Henríquez Ureña en *Breve historia del Modernismo*, el vocablo lo usa por primera vez Rubén Darío cuando se refiere a la obra de Ricardo Contreras en «La literatura en Centroamérica», publicado en la *Revista de Artes y Letras*, de Santiago de Chile, aunque de una manera general. En el «Fotograbado» que le realiza a Ricardo Palma publicado el 8 de noviembre de 1890 en el *Perú Ilustrado* Darío explica el concepto¹⁵. Conoció a Palma en Lima y buscó dar cuenta del intelectual de las *Tradiciones peruanas*: encontró consuelo en su biblioteca, en sus palabras y novedad en su pensamiento que está al tanto del espíritu nuevo de Nuestra América. Darío bautiza el Modernismo como una generación de escritores hispanoamericanos. Palma...

...comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño, pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el Modernismo. [...] ...la libertad y el vuelo, el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro. Pero eso él, el impecable, el orfebre buscador de joyas viejas, el delicioso anticuario de frases y refranes aplaude a Díaz Mirón, el poderoso, y a Gutiérrez Nájera, cuya pluma aristocrática no escribe para la burguesía literaria, y a Rafael Obligado, y a Puga y Acal, y al chileno Tondreau, y al salvadoreño Gavidia, y al guatemalteco Domingo Estrada. (Darío, [1890♦4] p.: 1051)¹⁶

Para entender el Modernismo es preciso caracterizar el contexto latinoamericano en relación con el uso y función de los letrados desde la colonia. Esta es una tarea extensa, sin embargo, fue realizada por Ángel Rama (1926–1983). En la colonia el letrado estuvo vinculado al servicio de las coronas al otro lado del Atlántico. La relación que creó la escritura fue la de autorizar y legislar los mandatos del Rey en ultramar. El letrado de la colonia nace de la necesidad de la corona por extender sus dominios y crear un estatuto de control a través del español como lengua oficial. Las órdenes religiosas y en especial los jesuitas se caracterizaron por la correcta enseñanza de la lengua en las minorías seleccionadas para ingresar a la administración de las colonias. Entre 1572 y 1767, los jesuitas incursionaron en la alfabetización para la enseñanza de la filosofía y la teología, con fines expresos de catequismo. La acción de la comunicación escrita fue el baremo para medir a las gentes del nuevo continente y a su vez determinó el nivel de participación de los mandatos del Gobierno. La práctica escritural configuró una clase de gentes y dividió las ciudades entre letrados y analfabetas. El concepto acuñado por Rama designa una serie de funciones: «*su acción se cum-*

¹⁵ En *Breve historia del Modernismo*, Max Henríquez Ureña expone: «Por primera vez Darío emplea aquí la palabra modernismo para aplicarla al “espíritu nuevo” que anima a un grupo de escritores y poetas de la América Española. Alude, pues, concretamente, al movimiento de renovación literaria que estaba en marcha» (Henríquez Ureña, 1962, p.: 159).

¹⁶ Los símbolos insertados entre el año y el número del texto hacen referencia a distintos periodos del Modernismo: ▲ entre 1865 y 1874; ▼ entre 1875 y 1881; y, ♦ entre 1882 y 1895. Y corresponden a precursores del Modernismo; primera etapa del Modernismo; y, Modernismo pleno, sucesivamente.

plió en el prioritario orden de los signos y por su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolo de cualquier servidumbre con las circunstancias» (Rama, 1984, p.: 25). Los signos, el alfabeto, la acción escritural y los letrados construyeron para el americano un refugio del poder: la escritura fue la herramienta y el dispositivo de colonización simbólica y el español la clave con que ese dispositivo funcionó. Pronto el americano supo que su independencia simbólica dependía del desciframiento de la clave lingüística.

En el «Prólogo» que escribe Carlos Monsiváis para la *Ciudad letrada* de Rama sostiene que *«las muchedumbres admiraban la destreza de las letras, de acuerdo al criterio de los que desbor- dan auditorios y estadios para oír a poetas y declamadores. La poesía es la liberación al alcance, algo no presupuestado por los artífices de la ciudad letrada, convencidos de que la literatura es un ejercicio claramente minoritario, inalcanzable para las glebas»* (Monsiváis en Rama, 1984, p.: 20). Las independencias continentales se dieron en un nivel político y en ciertos casos, económico, más en el nivel simbólico estaban lejos de auto-determinarse. El dominio simbólico desde la península ibérica fue tan contundente que el americano tardó casi un siglo en ganar la primera batalla. Monsiváis reconoce al Modernismo como el movimiento que acuña el mayor instrumento de dominación simbólica para el americano, la lengua y la palabra escrita, lo incorpora y lo devuelve a Europa agrandado y enriquecido. El Modernismo se puede entender como la creación de otra teología en cuanto se apropia de la lengua, se le da un desarrollo estético tal que logra un estado consagratorio. Este aspecto será la razón por la cual el modernista tiene una fe por la forma que no debe ser entendida como una variación del arte por el arte, sino que en el contexto de la cultura letrada americana es la celebración de la apropiación de las armas enemigas, mimetizadas en la cultura americana. La apuesta formal del Modernismo tanto en el nivel acústico como en el visual se convierte en la celebración de la libertad a través de las letras. El Modernismo es el movimiento emancipatorio del campo simbólico americano¹⁷. Schulman comparte este punto de vista:

Téngase en cuenta que los años entre 1875 y 1925 son de enorme fecundidad de “ebullición”, como dijo Martí... máxime en comparación con los tres siglos de *tempo lento* de la colonia. El holocausto de la Independencia, y la liberación consiguiente de la tutela española, plantearon cuestiones de identificación y definición culturales, en particular, frente a Europa y los Estados Unidos. La independencia política obtenida en 1824, no se consigue en lo literario hasta la renovación modernista, o sea, cinco décadas más tarde. (Schulman, & González, 1974, p.: 51)

El Modernismo debe ser entendido como un movimiento trashumante que genera diálogos de

¹⁷ En *Breve historia del Modernismo*: «En Martí cristaliza el espíritu de independencia y de novedad que ya empezaba a abrirse paso en la América española y que, unido al empeño de trabajar el idioma con arte, habría de culminar, necesariamente, en un movimiento coherente como el Modernismo, para romper de una vez y para siempre con la retórica tradicional. El Modernismo fue, según Leopoldo Lugones, “la conquista de la independencia intelectual”» (Henríquez, 1962, p.: 52).

ambos lados del Atlántico. En Europa los movimientos artísticos respondían al momento que teóricos como Spengler (1880–1936) o Toynbee (1889–1975) caracterizaron como una edad crepuscular de la cultura en cuanto se implantó en una fase económica que desbordaba su orden simbólico (el capitalismo) y señalaba el fin de sus valores aristocráticos, religiosos y sociales. Movimientos como el Parnasianismo, el Simbolismo, el Naturalismo, el Expresionismo mostraron los síntomas de la “decadencia de Occidente”. El Modernismo se escribe en paralelo con las obras de Oscar Wilde y Friedrich Nietzsche que anuncian la marginalidad de la escritura y el nihilismo de la cultura. La mirada crepuscular vaticinó las sucesivas guerras que materializaron el nihilismo y la pérdida de los valores occidentales. Entre el periodo de la decadencia simbólica de “Occidente” y la decadencia político–militar de Europa surgió con fuerza el Modernismo latinoamericano que fue una síntesis artística en un momento de álgida disolución y descomposición de las formas culturales y los valores sociales europeos. El Modernismo significó un comienzo para los americanos y una posibilidad de resurrección para los europeos: un cambio radical de ethos como posibilidad de continuación. Para el americano significó el nacimiento autónomo de su producción artística.

El Modernismo no sólo fue una revolución lexicográfica y formal del español: significó la conjugación del Parnasianismo, del Simbolismo, del Orientalismo, de la cultura material del *art nouveau*, de la visualidad de la fotografía, de la transformación urbana que en conjunto reformuló la cultura visual europea. El Modernismo latinoamericano tiene un elemento adicional: Rotker sostiene que «*Martí recurre a la naturaleza para darle un vuelco al sistema de representación*» (Rotker, 2005, p.: 217). En el arte del siglo XIX sobresalieron los temas exotistas que partieron del viaje del aventurero centroeuropeo a las colonias con el fin de agregar nuevos rasgos al canon artístico. Pero el filtro colonizador–colonizado estuvo incluido, lo que interpuso una jerarquía de poder en las formas simbólicas adaptadas. El Modernismo no sufre de exotismo porque el americano con herramientas europeas puede incluir su mundo en el canon mayor. Pero esta inclusión implica una renovación y exigencia de las formas simbólicas y de los recursos retóricos tomados de la cultura europea. Martí sostiene que el arte no imita la vida, sino que construye otra realidad. Y la riqueza de esa realidad está en relación con la naturaleza americana: «*El arte no es más que la naturaleza creada por el hombre. [...] La naturaleza da al hombre sus objetos, que se reflejan en su mente la cual gobierna sobre su habla, en la que cada objeto va a transformarse en un sonido*» (Martí en Rotker, 2005, p.: 160). El paisaje americano sustancializó las utopías europeas, auguró nuevas formas y una síntesis al espacio simbólico occidental. Logró la concreción de la teoría de las analogías como una realidad: el Modernismo brindó cromatismo y musicalidad al

lenguaje canónico europeo, gracias a la incorporación formal del nuevo paisaje.

Autoconciencia del periodismo cultural

La prensa del siglo XIX presenta diferencias no sólo en cuanto a su carácter con la prensa del siglo XX que radica en la participación de tres elementos constitutivos: primero, la prensa que se denomina doctrinal, herencia hegemónica de la primera mitad del siglo XIX, que responde a la necesidad de los partidos políticos de expresar sus doctrinas y servir de tribuna. Es conocido el papel que tuvieron dichos impresos en el proceso de las independencias continentales: a través de ellos se dio a conocer el pensamiento ilustrado y americanista; el segundo carácter fue el literario y cultural. En principio, aparecieron en las mismas secciones de los diarios doctrinales, como en *El Monitor Republicano*, la *Revista Universal* de México, *La Iberia* o *La América* de Barcelona. Luego, y gracias al papel neutral que varios intelectuales y escritores encontraron en la cultura, emergieron medios como *El Renacimiento* en México, dirigido por Ignacio Manuel Altamirano al final de la década de los sesenta, o como el *Papel Periódico Ilustrado*, en la década de los ochenta, por Alberto Urdaneta en Bogotá. En este grupo se fundan las publicaciones propiamente modernistas como la *Revista Azul*, *Revista Gris*, *Revista de América*, etc. Estas publicaciones se declararon políticamente neutrales y comprometidas con el desarrollo de las letras y las artes tanto en sus países, como en Latinoamérica —pero no dejaron de denunciar el colonialismo europeo y la filibustería; el último carácter temático que tiene origen en la escuela periodística norteamericana se interesa por la actualidad. Este adquiere el nombre de periodismo informativo en donde impera la noticia, la novedad, la nota roja, el género breve. Esta tendencia adquiere fuerza en la década de los ochenta y entabla un enfrentamiento contra el periódico doctrinario y el periodismo cultural. No sobra decir que dicha escuela es la que en la actualidad y a lo largo del siglo XX imperó sobre las otras dos. En el periodismo mexicano según Belém Clark de Lara se puede ubicar en un punto cronológico la división de las aguas en pos del periodismo noticioso:

El 12 septiembre 1896, día en que apareció por primera vez *El imparcial*, el periodismo tomó el camino de la “modernidad”; dejó de ser doctrinario para conformarse, según el modelo norteamericano, en un periódico noticioso e informativo en el cual destacaba la nota roja, se ponía énfasis en el amarillismo, en donde el *reporter* había ganado la batalla. (Clark, 1998, p.: 39)

En 1896 culmina el periodo hegemónico doctrinario de la prensa mexicana. El Modernismo funda su proyecto periodístico cultural en la disputa del periodismo doctrinal y el periodismo in-

formativo. En 1869 Altamirano funda *El Renacimiento*, que coincide con el fin del Imperio: «Altamirano fundó *El Renacimiento* periódico literario que unía, por primera vez, a las funciones políticas opositoras bajo una intención: hacer crecer la literatura nacional; esta revista se conformó como un centro integrador de la nación» (Clark, 1998, p.: 30).

En la *Revista Gris* de Bogotá en abril de 1892, Maximiliano Grillo comenta el informe de Manuel Lobo, enviado a la Exposición Internacional de Chicago que da cuenta de las novedades que presentan los Estados Unidos de América con el ánimo de buscar referentes para el progreso en América Latina. Los factores que enumera son la localidad, carácter de la raza, buen gobierno, vías de comunicación, instrucción del pueblo, periodismo, inmigración y la participación civil de la mujer. El periodismo norteamericano continúa con la formación impartida en la escuela; cumple con una función formativa para el ciudadano. Son conocimientos prácticos encaminados a la utilidad de los oficios y las profesiones. Destaca su capacidad indexadora: tener volúmenes copiosos con índices precisos que le ayudan al lector a ir directamente a la sección de interés:

El hombre debe estar al corriente de la marcha de cada país, de los descubrimientos y adelantos que se hacen en las ciencias, las industrias y las artes, del giro que toman la política y los negocios... [...] ...estos conocimientos no pueden adquirirse en los libros sino con un estudio largo y dispendioso. El diario ha venido en los tiempos modernos a colmar este vacío. En los Estados Unidos, especialmente, el periódico es elemento poderoso de educación y prosperidad. [...] Los periódicos son allí de grandes dimensiones; se necesita una semana para leer un número de *El Herald* de New-York, pero cada artículo comienza con un resumen que enseña si importa leerlo todo o no. (Grillo: [1894♦7]. p.: 124)

El periodismo sólo cumple su función social si es bueno, numeroso y barato. Para cumplir, se profesionalizan los oficios y el periódico se convierte en una compañía con división del trabajo y procesos industriales optimizados. Esto hace que lleguen a la cifra de cuatro mil millones de ejemplares tirados en un solo año. A esa escala productiva el periódico es uno de los moderadores sociales de la realidad norteamericana. Gracias a este sistema de divulgación del conocimiento y la información, junto al sistema educativo, existen altos niveles de alfabetismo. Lobo, al comparar el periodismo norteamericano con el colombiano, se da cuenta que son pocos los proyectos periodísticos dedicados a la indagación de las artes y las ciencias, y más a la doctrina política y a la crítica “rastrera”. Asimismo, no hay procesos vigorosos de alfabetización en la población colombiana, configurando una élite de quienes pueden leer y comprar un periódico y una élite menor de quienes compran los periódicos literarios, científicos y culturales.

El 3 de enero de 1866 Juan Montalvo funda *El Cosmopolita*, publicación periódica que redacta casi en su totalidad, considerada como precursora del Modernismo en el género del ensayo. Son varios los aspectos característicos como su nombre que enuncia una problemática central del Modernismo, ya que Montalvo se reconoce como cosmopolita; presenta a Quito como ciudad de

mundo y a sus ciudadanos con derecho de conocer y opinar sobre asuntos que le competen a la humanidad, no desde la periferia con que el discurso eurocéntrico construye la enunciación en América Latina, sino como si América fuera la nueva centralidad del mundo. En «La libertad de imprenta», Montalvo sostiene que para que una democracia funcione y un nuevo proyecto de humanidad se confirme, como son las Repúblicas Americanas, es indispensable el ejercicio ilustrado de la crítica y la libertad de imprenta. Montalvo entiende la prensa como una utopía comunicacional: una red de emisiones y transmisiones de conocimientos, como si existiese una *mediasfera* o como diría Marshall MacLuhan (1911–1980) en el siguiente siglo, una *Galaxia Gutenberg*. Montalvo ve en la prensa una posibilidad de progreso y emancipación, guiada por una utopía de la divulgación del conocimiento:

...la prensa es el canal grandioso por donde corren las ideas nuevas [...] ...es como un sistema eléctrico de infinitos hilos por los cuales se difunden por todos los ámbitos de la tierra los acontecimientos, los cambios y progresos que de día en día tienen lugar en la inteligencia humana; la prensa es el árbol de la vida, si la vida social es la instrucción, la ciencia, los adelantos físicos y morales (Montalvo: [1866▲4], p.: 37)

Ignacio Manuel Altamirano fue uno de los escritores que con más ventaja temporal fue emisor y promotor del periodismo cultural, paralelamente con Montalvo. Sus «Revista literarias», predecesoras de *El Renacimiento*, que aparecen un año después que *El Cosmopolita*, son una forma crítico–histórica que se interesa por ubicar culturalmente las letras latinoamericanas. El 31 de julio de 1868 sostiene:

Después [...] de los periódicos *La Voz de la Religión* y *La Cruz*, que estaban exclusivamente consagrados a la literatura religiosa, no había vuelto a haber ninguna que fuese una enciclopedia popular, a la que se añadiese el atractivo de las ilustraciones. La política era lo que interesaba solamente al pueblo, y esto que se comprendía en la época pasada, ha dejado de tener importancia en la actual, al menos del modo anterior ocupando exclusivamente la atención pública. (Altamirano: [1868▲29], p.: 92)

A la prensa doctrinal no le interesó alfabetizar ni instruir al lector en las cuestiones de política, sino ingresaba al debate en pleno, usando el lenguaje de juristas y politólogos. Mientras que la prensa ilustrada, además de contar con imágenes, se tomaba la acepción de la ilustración también desde una perspectiva didáctica¹⁸. Este criterio lo emplea para dividir aguas entre la prensa doctrinal y la ilustrada: la finalidad de la prensa ilustrada consiste en instruir al lector: su carácter es enciclopédico y su objeto es gnoseológico. El periodismo cultural encuentra lugar en la prensa ilustrada la cual se desarrolla durante el Modernismo. La diferencia entre la prensa doctrinal y la prensa

¹⁸ Altamirano se refiere a Francisco Zarco y su labor en didáctica política en *El Siglo XIX: «La enseñanza de los principios que forman el credo republicano, debe ser el objeto principal del publicista hoy, si quiere ver en México un pueblo tan ilustrado como el de los Estados Unidos, en el que no pueda ejercerse mañana tan fácilmente la influencia del soborno o de la presión de los ambiciosos políticos, y esta enseñanza debe comenzar a difundirse desde la escuela primaria, por medio de pequeños libros, en que esté desleída la doctrina suavemente, como lo estaba el dogma de los antiguos catecismos cristianos, hasta el folleto y el periódico en que se educa diariamente a los hombres»* (Altamirano: [1868▲29], p.: 92–93).

ilustrada no es sólo temática, sino de forma y fines. Mientras la prensa doctrinal le interesa el debate político, a la ilustrada la política le interesa como conocimiento. La enseñanza de la política desde la prensa ilustrada está impulsada por el ala liberal y persigue la participación ciudadana en los procesos democráticos, así como instruirlos en sus derechos y deberes con el fin de empoderarlos. La prensa doctrinaria no tiene intención de empoderar a las mayorías, sino de legitimar su poder en el ejercicio del debate público.

Durante su estancia en México, José Martí realiza una declaración de principios: el medio de producción del conocimiento y de comunicación es encargado de ofrecerle las directrices éticas a una Nación. Tiene autoconciencia de su oficio y por lo mismo exige que sus colegas usen estas herramientas para el bienestar humano. En el «Boletín», de la *Revista Universal*, el 8 de julio de 1875, se muestra aleccionador frente a la prensa de la capital y su aparente displicencia informativa:

Toca a la prensa encaminar, explicar, enseñar, guiar, dirigir: tócale examinar los conflictos, no irritarlos con un juicio apasionado; no encarnizarlos con un alarde de adhesión tal vez extemporánea; tócale proponer soluciones, madurarlas y hacerlas fáciles, someterlas a consulta y reformarlas según ella; tócale, en fin, establecer y fundamentar enseñanzas, si pretende que el país la respete, y que conforme a sus servicios y merecimientos, la proteja y la honre. (Martí: [1875 ▼ 15], p.: 110–111)

Martí reconoce el juego de la prensa oficialista: bajo la rúbrica de la imparcialidad informa los hechos aislados de una causalidad. Reconoce que la anulación de las elecciones de los diputados de Nuevo León tiene un componente estatal al cual no le interesa que se conozca públicamente. La prensa fue, en esta ocasión, cómplice de delitos electorales. No sólo la información debe estar causalizada, explicada y pormenorizada para que los ciudadanos tomen las decisiones que crean correctas. Cuando la prensa no enseña, explica, guía y dirige, la cadena de mando se rompe, porque en la democracia las decisiones las toman los electores cada vez que usan las urnas. Si la prensa no cumple su papel, la democracia no funciona. Para Martí la prensa se encuentra circunscrita en el proyecto de la Nación: afecta directamente el destino de los pueblos. Tanto de su direccionamiento ético, como del cumplimiento de sus funciones históricas, intelectuales, informativas y gnoseológicas depende que el sistema democrático se mantenga saludable: de lo contrario será cómplice de dictaduras, tiranías, etc. Mas, cuando las familias que tienen el poder son las dueñas de la prensa. La prensa no puede ser privada: debe ser pública, pero como un ente autónomo al gobierno.

*El Semanario Ilustrado*¹⁹ es signo de la revitalización de las letras y de la cultura que se dio

¹⁹ *El Semanario* supo construir un equipo de intelectuales y periodistas: «Basta con anunciar los nombres de Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, de Alfredo Chavero, y de Manuel Peredo, para dar una idea a los lectores de la belleza literaria de los escritos que allí se publican» (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 94). En *El Semanario Ilustrado* emergen las crónicas de viaje como género epistolar, la crítica literaria, de costumbres como crítica cultural en forma de epístola y otros géneros que llegan a las redacciones a través del correo. En este semanario se hace famosa la correspondencia entre Fidel y Nigromante la cual incluirá un tejido entre historia y costumbres culturales. Fidel se encarga de la «Revista de la semana» en la cual realiza

después de la guerra contra Maximiliano. Su carácter ilustrado es llamativo por las láminas grabadas en madera de alta calidad que invitan a la indagación. Las imágenes formulan los interrogantes que los textos responderán construyendo un juego de seducción gráfica y explicación científico-literaria. *El Semanario Ilustrado* aparece el 1º de mayo de 1868 a cargo de Jesús Fuentes y Muñiz.

En su prospecto Ignacio Ramírez apunta:

En otro tiempo, unos tenían el privilegio de escribir, mientras otros pocos formaban el vulgo de los lectores; pero desde que la naturaleza sola es el libro confiado a la meditación universal, todos poseemos el derecho de publicar nuestras propias impresiones y todos solicitamos con impaciencia la noticia oportuna de las observaciones ajenas y de los descubrimientos con que la fortuna suele premiar los afanes del artista y del sabio: es una nueva especie de democracia, que favorecía por los sistemas de gobierno, se realiza: es el cable magnético que por millares de hilos cambia las simpatías entre los Estados-Unidos y la Rusia; es el sistema de Lancaster aplicado por la imprenta a todos los pueblos del mundo. (Ramírez: [1868 ▲ 37], p.: 9)

Para Ramírez la prensa ilustrada no sólo tiene un compromiso gnoseológico que se sustenta en un discurso positivista. Además, existe un compromiso con la construcción del conocimiento americano que lo entiende desde el desciframiento de su prehistoria. El llamado a descifrar la clave lingüística de las lenguas amerindias se convierte en una urgencia pues de ello depende la garantía de la construcción de un conocimiento propio que sea de utilidad para afianzarse en el presente. El de Ramírez es un pensamiento enfocado en el sueño de conocimiento de la historia entroncado con las posibilidades del pasado que ofrece la cultura antigua americana, en donde México ocupa un lugar privilegiado no sólo por la presencia de lugares arqueológicos, sino por la vigencia mayoritaria de la cultura indígena.

La enseñanza popular carece de métodos prácticos y variados, que con insignificante costo y con fáciles y luminosas doctrinas, se presten a las necesidades y recursos de ocho millones de proletarios. Pero este objeto, vital para la nación, jamás se alcanzará sin que los idiomas patrios luchen con el exótico, que la conquista nos trajo, y al igual de este merezcan un cultivo esmerado de parte de los hombres inteligentes. Este estudio lingüístico es tanto más importante, cuanto que nos promete la clave de los jeroglíficos que, perdidos en los bosques y en los archivos, encierran los anales de nuestra historia primitiva. (Ramírez: [1868 ▲ 37], p.: 9)

Altamirano señala que los artículos publicados por Ramírez, los cuales son de ideología progresista. Ramírez fue perseguido y encarcelado por sus directrices ideológicas en la época imperial, y en *El Semanario Ilustrado*, obtiene un lugar para el periodismo ilustrado. Ramírez incluyó temas técnicos y científicos como artículos de veterinaria, de suelos, de agricultura, planos para construir molinos, aljibes, etc. El periódico ilustrado fue un medio de batalla simbólica e ideológica y un vehículo para la instrucción pública mexicana.

El 5 de mayo de 1875 Martí escribe «*La Ilustración*», en que refiere una de las publicaciones

americanas en Nueva York centrales para la primera etapa del Modernismo al ser una voz activa americana que valida la emancipación cuba–antillana; también fue una ventana de la crítica cultural americana en la particular unión texto–imagen xilográfica de alta calidad y coleccionable que permite no sólo zurcir el medio noticioso, sino formativo. Martí se refiere a *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*, que sólo la referencia como *La Ilustración*. La nota a pie de las *Obras completas* martianas sostiene que el número al que Martí referencia corresponde al 1º y 15 de enero de 1875, dirigido por José Manuel Mestre e Isaac Carrillo, que reemplazan en la dirección a Enrique Piñeyro. La publicación fusiona *El Mundo Nuevo*, de Piñeyro (1872–1874) y *La América Ilustrada*, dirigida por José Ignacio de Armas hasta 1873: «es un periódico lleno de grabados hermosos, de juiciosos comentarios políticos y artículos literarios notables» (Martí: [1875 ▼ 78], p.: 149).

El 30 de agosto de 1876, en la *Revista Universal*, Martí reseña «*El Educador Popular*», de Néstor Ponce de León, dedicado a promocionar la instrucción pública en el continente: «*Trata de difundir la instrucción, y publica en sus columnas los mejores textos conocidos para enseñanza de idiomas, ciencias naturales, conocimientos primarios*» (Martí, [1876 ▼ 38], p.: 314). Es periódico rechaza la orientación política, es decir, se aparta de la prensa doctrinal para interesarse en las funciones didácticas. Con *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*, son periódicos que construyen la mirada editorial pensando en el público continental ya que buscan su distribución desde Nueva York hacia Latinoamérica configurando una red periodística interatlántica. *El Educador* tiene éxito sin precedentes en América del Sur, en donde llega a los 10 000 suscriptores.

El 6 de agosto de 1881 se funda en Bogotá el *Papel Periódico Ilustrado*, gracias a la gestión de Alberto Urdaneta. Fue un periódico colombiano de carácter ilustrado con la inclusión masiva de imágenes grabadas en madera de gran formato y con la función didáctica como abanderada renunciando a la misión política²⁰. Urdaneta fue discípulo de Felipe Santiago Gutiérrez, quien recomendó

²⁰ La historia de las publicaciones seriadas en Colombia se relaciona con los cambios en los procesos de impresión, con la liberación de imprentas y con la adquisición tanto de maquinarias como la capacitación técnica de artistas en “artes gráficas”: diagramación, ilustración, entre otras. Urdaneta reconoce ese tópico ya que su publicación incluye el grabado en madera como innovación técnica; asimismo reconoce, como noventa años antes Manuel del Socorro Rodríguez tuvo que hacer lo propio: «*Hubo de publicar don Manuel su periódico en la imprentilla que había traído a mediados del siglo (1737) los Jesuitas, y que, si no nos equivocamos, fue la que sirvió al inmortal Nariño cuando publicó Los derechos del hombre, que existe hoy en la casa de una de nuestras glorias literarias, y que no muy tarde esperamos ver en el Museo, que con verdadero patriotismo fomenta en estos instantes el señor D. Ricardo Becerra, Ministro del ramo*» (Urdaneta: [1881 ▼ 1], p.: 2). En el texto necrológico que le dedica José María Samper a «Manuel Ancizar», quien fallece el 21 de mayo de 1882, publicado el 1º de junio de 1882 en el *Papel Periódico Ilustrado*, destaca la renovación gráfica que significó la fundación de *El Neogradino*, para la cultura material colombiana. Samper reseña la peripecia tipográfica que incluía un mandato presidencial para comisionar a Ancizar e importar los recursos técnicos y humanos para tal empresa: «*Pero el general Mosquera [...] le instó para que viniese a establecerse en Bogotá y fundase un vasto establecimiento tipográfico. Vino, en efecto, Ancizar con tal propósito, acompañado de los hermanos Echeverría, Ovalle y otros hábiles impresores, y de los hermanos Martínez, dibujantes, pintores y litógrafos notables; y haciendo traer de los Estados Unidos todo el tren necesario, en considerable escala,*

en su estancia en Bogotá la preparación de un periódico ilustrado, siguiendo la idea de México, los países europeos y de Norteamérica. El *Papel Periódico Ilustrado* se publica hasta 1887, en los años de mayor fermento de la primera etapa del Modernismo latinoamericano. La intención de permanecer en el tiempo se puede leer en la justificación que da al nombre de la publicación la cual es inspirada en el primer periódico bogotano, *El Papel Periódico*, fundado por Manuel del Socorro Rodríguez²¹. El *Papel Periódico Ilustrado* es reconocido como uno hito editorial y periodístico-cultural que tuvo Colombia a finales del siglo XIX. Héctor Orjuela reconoce la valoración que se le ha dado al proyecto de Urdaneta en *Índice del Papel Periódico Ilustrado*:

...llenó el vacío de una publicación ilustrada y al mismo tiempo ofreciera selecta lectura para los amantes de las letras y las artes. [...] ...sólo con la aparición del *Papel Periódico Ilustrado* se introdujo en Colombia el grabado en madera, gracias a los esfuerzos de su Director que trajo exclusivamente de España al artista Antonio Rodríguez. (Orjuela, 1961, p.: 8–9)

El espacio gráfico en prensa con énfasis artístico fue una innovación y constituyó una revolución en el campo artístico-cultural colombiano por la confluencia de nombres en donde escribieron a la par liberales y conservadores; y, por la relación imagen-palabra: el *Papel Periódico Ilustrado* es la publicación que más explota esta franja discursiva en la década de los ochenta del siglo XIX en Colombia. Desde la dirección del *Papel Periódico Ilustrado* se justifican con palabras cada una de las imágenes y se obliga a su descripción. Urdaneta explica las imágenes lo cual caracteriza la publicación como un medio que piensa su iconografía. Para el director la imagen no debe presentarse en solitario: si se presenta aislada y sin comentario corre el riesgo de que su intervención se oscurezca. En el contexto colombiano, en el cual no se encuentra firmemente constituido el campo artístico, es difícil que la crítica de artes plásticas se considere como un oficio con cierta autonomía. Los comentarios y críticas sobre artes eran circunstanciales, como lo eran las mismas exposiciones artísticas, temporadas teatrales, de ópera, etc. El *Papel Periódico Ilustrado* permitió hablar de imágenes y de música en partitura impresa con la ayuda de los grabados, sin la necesidad de que estas imágenes o piezas musicales estuviesen expuestas o representadas. La prensa ilustrada permitió un

crearon el más vasto y adelantado establecimiento que hasta en 1848 se hubiera conocido en Bogotá, con el hombre de "Imprenta del Neo-Granadino". Anexas al establecimiento, o en estrecha relación con él quedaron organizadas la litografía de los Martínez y una excelente oficina de encuadernación. De aquel tiempo datan los mayores progresos de la tipografía, la litografía y la encuadernación en Colombia...» (Samper: [1882♦17], p.: 266–267).

²¹ En el artículo «*Papel Periódico Ilustrado*», el 6 de agosto de 1881, Urdaneta sostiene: «El 9 febrero de 1791 aparecía en esta ciudad el número 1° del primer periódico que se llamó *Papel Periódico* de Santa Fe de Bogotá. Tenía cuatro fojas en octavo, se publicaba semanalmente y alcanzó hasta el número 270. Fundó y redactó este periódico el literato D. Manuel del Socorro Rodríguez, de quien se hizo acompañar a esta ciudad y al que sostuvo con su poderosa mano, el más notable de los mandatarios que envió la España a gobernar el Nuevo Reino, a fines del áspero y turbulento siglo XVIII, el Virrey D. José de Ezpeleta. [...] Hoy nuestra aspiración quedaría satisfecha y consiguiéramos lo que él consiguió, si alcanzáramos lo que él alcanzó, y mereciéramos con el tiempo que se nos llamara sus sucesores» (Urdaneta: [1881 ▼1], p.: 2).

ejercicio más continuo de la crítica hacia la pintura y la música ya que la imagen pudo sustentar lo que el campo artístico se presentaba con deficiencia y circunstancialidad debido a la inconstancia de las Academias y de las exposiciones. La publicación ilustrada colaboró en la construcción y continuidad de la crítica artística para las áreas de la plástica y la música. La principal razón es que el grabado en madera se constituye como una técnica de presentación de imágenes que se imprimen en página entera y le dan el carácter a la publicación de galería móvil. Esta publicación se diferencia del catálogo que es una reproducción y muestra de una exposición original; mientras que el *Papel Periódico Ilustrado*, pocas son las veces en donde existe un original de donde se tome el grabado. El grabado para el *Papel Periódico* constituye un original. La prensa ilustrada se puede entender como una galería móvil de grabado. El *Papel Periódico Ilustrado* promovió, con su taller de grabado dirigido por Antonio Rodríguez la dinamización del campo artístico, así como promocionó la exposición de bellas artes en la década del ochenta, y abrió camino para el futuro Salón de 1899. Esto debido a los intentos fallidos por fundar una academia y al intento exitoso hasta la década de los ochenta por el mismo Urdaneta, en plena Regeneración. Como explica Álvaro Medina, en Colombia los salones y exposiciones nacionales de pintura inician en la década del cuarenta, pero en los sucesivos años tan sólo se pudieron dar una veintena de exposiciones la mayoría ligadas a exposiciones artesanales, agrícolas e industriales, como sucedía en otros países del continente. En *Procesos del arte en Colombia*, sostiene: «A partir de 1841 el siglo XIX asistió a la realización de una veintena de estos certámenes con una peculiaridad muy importante: al tiempo que exposiciones de bellas artes, esos salones eran ferias artesanales y de productos de la industria» (Medina, 2014, p.: 159). En otros países de América como México, Argentina y Chile se realizaba para la época una exposición nacional dedicada a los productores agrícolas, industriales, artesanales y a las artes. También existía de manera bienal la Exposición de Bellas Artes organizada por la Academia de San Carlos en México y dedicada de manera exclusiva a las artes plásticas. Gracias a esto se entiende por qué en unos países se escribe más sobre pintura, teatro y música que en otros.

El siguiente aspecto fue la divulgación de la vida intelectual colombiana en el exterior, tanto en el nivel inter como trasatlántico. La mala fama se debe a que el país no ha logrado consolidarse en lo político, imperan los conflictos sobre las breves temporadas de paz impidiendo que se le vea como una república que progresa. Urdaneta sabe que esa memoria sólo se puede reescribir con hechos “civilizatorios” y considera como uno de los mayores la promoción de las letras y las artes. El periodismo ilustrado —como las exposiciones universales— fue un dispositivo para exhibir los elementos civilizatorios de las repúblicas latinoamericanas.

El *Papel Periódico Ilustrado* es seguidor del método de enseñanza objetiva, del cual fue uno de los precursores Johann Heinrich Pestalozzi, pedagogo y educador suizo (1746–1827). El método de Pestalozzi se soporta en la empatía con el estudiante que lo considera como sujeto activo de producción de conocimiento, no sólo receptor de una gnosis dada y terminada, sino como actante y creador de la misma. Uno de sus ejercicios, del cual toma nombre el método, es colocar objetos a los estudiantes y a partir de su proximidad, tener la capacidad de encontrar y explicar sus nexos. La prensa ilustrada al colocar un objeto enfrente de un lector lo interpela a pensarlo, a relacionarlo con otros objetos y así producir sus propias opiniones. Allí la función pedagógica de la prensa es reforzada por el discurso visual.

Las ilustraciones le colaboraron al periódico a ingresar a otros países de habla no hispana ya que se convirtieron un objeto de deseo por la calidad de los grabados y las imágenes inéditas para los extranjeros. Son pocas las imágenes que sobre Colombia circularon en Europa: Edward Riou (1833–1900), publica *L'Amérique Equinoxiale (Colombie–Equateur–Perou)*, en Francia; Charles Seffray, *Voyage a la Nouvelle–Grenade* (1869) en *Le tour de monde*. Los grabados del *Papel Periódico Ilustrado* que mostraron las maravillas naturales se compensan con muestras de civilización como las biografías de ilustres, las noticias de los centros urbanos liberándose de la mirada exotista.

Urdaneta tiene una valoración sobre el oficio tanto de grabar como de escribir y desea introducir la costumbre de remunerar por las colaboraciones. Asimismo, educa a los escritores a que no se molesten por las concesiones del producto editorial y las posibles censuras que no entren en los parámetros de la publicación. Estas medidas van en pro de la profesionalización del periodismo con el ánimo de declarar reglas en aras de un espacio en el cual confluyen enemigos políticos. El *Papel Periódico Ilustrado* terminó de publicarse el 29 de mayo de 1888, luego de 116 ediciones. La razón fue la muerte de Urdaneta, el 29 de noviembre de 1887. Esta publicación se compiló en 5 tomos con casi 500 grabados en madera de autoría de Antonio Rodríguez y sus estudiantes Ricardo Moros, Jorge Crané, Eustaquio Barreto, Julio Flores, Alfredo Greñas, entre otros.

La prensa ilustrada fue una aliada del Modernismo por su carácter científico, artístico y cultural. En la prensa venezolana se destaca *El Cojo Ilustrado* que según Max Henríquez Ureña fue palenque del Modernismo caraqueño. Se inaugura el 1º de enero de 1892 a cargo de Manuel Revenga quien escribe el «Prospecto» y se presenta como una publicación que espera contribuir al progreso nacional. Fue una de las publicaciones que con mayor fuerza desarrolló el fotograbado en Venezuela otorgándole un lugar principal a la imagen en la publicación: para ello convoca a los artistas a

través de un certamen mensual. La publicación reitera su función gnoseológica en una doble acepción: dar a conocer una idea fiel de Venezuela en el extranjero; y, cumplir con funciones didácticas que incluyen el conocimiento de los temas venezolanos en ciencias y letras para adultos e infantes:

...los editores desean con vehemencia que las hojas de esta publicación al texto dedicadas, sean palenque donde brille de preferencia el patrio talento; y para ello excita a los escritores, hombres de ciencia y arte, e industriales venezolanos, a que contribuyan con sus producciones a realzar esta obra de progreso. [...] Este natural cariño nuestro hacia lo propio no implica en modo alguno que hayamos de echar lo extraño a mala parte, que nunca habremos de mirar con desdén el movimiento extranjero, sino que por el contrario tendremos de continuo a nuestros lectores al corriente de todas aquellas obras y hechos de ultramar que por sus excelencias lleven el sello de una vida científica o artística. (Revenga: [1892♦15], p.: 2)

El 2 de enero de 1869 Altamirano funda en compañía de Gonzalo Esteva *El Renacimiento*, que busca que las letras recuperen su confianza, la cual estuvo extraviada durante la Invasión francesa. Altamirano sostiene que esto sucedió porque algunos intelectuales deciden ir a la beligerancia o porque en los periódicos se le dio mayor relevancia a la contienda ideológica que a la literatura. Se requiere de la paz para que las letras mexicanas florezcan. Si bien se realizaron algunos trabajos como la *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México*, de Manuel Orozco y Berra (1864), el *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas de México* de Francisco Pimentel (1862), las *Leyendas mexicanas* (1862) de Roa Bárcena, estos tuvieron la característica de ser apreciados en el extranjero, pero poco divulgados en México. Altamirano reconoce que después de la guerra los intelectuales mexicanos y una nueva generación de escritores como Justo Sierra conforman un “renacimiento” de las letras mexicanas. Esta generación publicó luego de la expulsión de los franceses un copioso número de obras, entre ellas *Martín Garatuza* de Vicente Riva Palacio, los poemas de Gonzalo Esteva, *El tálamo y la horca* de Enrique de Olavarría, las traducciones de Montes de Oca y José Sebastián Segura, etc. *El Renacimiento* publicó la nueva agrupación de intelectuales mexicanos los cuales tuvieron una intención emancipatoria. La función emancipatoria vindicó los trabajos ignorados y le da voz a la literatura mexicana, siendo una muestra de civilización ya que la acusación de la barbarie de México justificó culturalmente la invasión. Otra característica de *El Renacimiento* que compartirá con el *Papel Periódico Ilustrado*, la *Revista Venezolana* de Martí, entre otras, es invitar a sus contrincantes políticos a publicar en sus páginas, sosteniendo que las letras son un espacio común que pueden aglutinar facciones de la sociedad: entre juaristas y porfiristas, entre mexicanos e hispanos, entre mexicanos y los pocos franceses que decidieron quedarse en México. Para Altamirano el criterio de publicación será la calidad literaria y no la filiación política²²: «Los artículos críticos que aquí van a salir no serán censurados, como fueron algunos

²² A esto, Monsiváis les llama un “espacio de confianza”: «En 1869, a los 35 años de edad, Ignacio Manuel Altamirano

otros por su excesiva indulgencia que, a nuestro parecer, fue oportuna. Ha llegado el tiempo de una severidad saludable, y se procurará emplearla con medida, pero con empeño» (Altamirano: [1869▲1], p.: 15). En la «Introducción al segundo volumen de *El Renacimiento*», el 4 de septiembre de 1869, Altamirano confirma la recepción y apoyo de parte de los suscriptores al periódico. Reitera la confluencia de escritores de varias nacionalidades, partidos políticos los cuales hicieron de este “espacio de confianza”, un lugar neutral y franco para el encuentro y el diálogo. Las banderas de *El Renacimiento* se confirman: la confluencia entre los intereses comunes, es decir, amor a la literatura y amor a la patria²³. El 18 de diciembre de 1869 Altamirano se despide de sus lectores. Explica que no se debe a la falta de apoyo de parte de sus suscriptores y aduce motivos personales. Deseaba que la publicación no tuviese permanencia, sino que fuese un hito, que publicara “el renacimiento de la literatura mexicana”. Publicó dos tomos —520 y 291 páginas—, una producción apreciable si se tiene en cuenta que permanece entre el 2 de enero y el 18 de diciembre de 1869. Su lección fue mostrarle a la nueva generación de autores mexicanos que se podían fundar periódicos literarios y culturales. Prueba de ello son los periódicos literarios que durante estos años se inauguraron en distintos estados mexicanos. En «Despedida de *El Renacimiento*», el 8 de diciembre de 1869, explica que: «...algunos jóvenes idolatras también de la bella literatura han comenzado a publicar en varios Estados de la República algunos periódicos... [...] Tales son Las Violetas de Veracruz, La Revista de Mérida, La Ilustración Potosina, El Álbum Literario, de León...» (Altamirano: [1869▲3], p.: 18–19).

En 1875 Martí exhibe plena conciencia del papel emancipatorio de la prensa cultural hispanoamericana. Es condición previa en el campo enunciativo que anterior a cualquier desarrollo literario se prevea una lucha en el campo simbólico escritural. El Modernismo latinoamericano se puede

dispone de un pasado hazañoso: discípulo predilecto de Ignacio Ramírez, veterano del Plan de Ayutla, héroe del sitio de Querétaro, escritor satírico y polemista, teórico liberal. [...] El orador virulento que se opuso en 1861 a la amnistía de los conservadores, es quien le dice al adolescente Juan de Dios Peza: “Ahora sí, hijo mío, a estudiar mucho y a escribir sin miedo; ha renacido la literatura nacional, y hay que cantar a la patria libre y unida”. [...] Altamirano funda El Renacimiento (que dura del 2 de enero al 18 de diciembre 1869), cuyo título es una creencia venturosa, y cuyo programa responde a las reclamaciones de Guillermo Prieto en 1842, («...los mexicanos carecemos casi y sin casi de una literatura que podamos llamar nacional») y de José María Iglesias en 1856, («México debe aspirar no sólo a fundar instituciones políticas sabias y duraderas... sino también a tener una literatura original, propia, fecunda, estimable, que le sirva de título perpetuo de gloria»). [...] La tarea está trazada: apagar los rencores que dividen a la patria común, desbaratar la calumnia del “primitivismo de México”, afirmar una literatura nacional, reivindicar la moral republicana» (Monsiváis, 1987, p.: 11–12).

²³ Altamirano expone: «...como lo dijimos en la introducción al 1^{er} tomo, un terreno neutral, un templo abierto a todos los miembros de la familia mexicana. ¡Ojalá que este fuera el primer paso dado en la senda de la reconciliación general, y que más poderoso que el amor a las letras, el amor a la patria común, concluye se esa obra de unión y fraternidad que impulsaría rápidamente el progreso material y moral de nuestro país y que le conduciría a su verdadera grandeza!» (Altamirano: [1869▲2], p.: 17).

entender como el primer movimiento artístico–literario de la emancipación simbólica latinoamericana. En 1875 la Isla Luminosa se encuentra en la Guerra de los Diez Años: la censura de parte de los medios españoles hacia las voces cubanas es inminente. Aunque el manejo mediático de los partes de guerra es manipulado por los medios de la República española, los cubanos desde la insurrección publicaron periódicos pro–independentistas. En «Cuba» —*Revista Universal*: 27 de mayo de 1875—, Martí se refiere a la obtención de un número de un periódico mambí:

El que yo tengo es un suplemento de *La Estrella Solitaria*. —El otro que se publica es *El Boletín de la Guerra*. El suplemento está fechado en el Camagüey, a 1.º de febrero de este año: ha sido enviado desde New York, y está en México [...] claramente dice esto cómo, a despecho de la constante vigilancia de las costas, las cañoneras españolas no pueden impedir el movimiento y la comunicación entre la Isla y Jamaica, y las costas de Cuba con los cayos e islotes vecinos. El suplemento tiene fecha de 1º de febrero: ha salido de Cuba para Jamaica o los cayos, de allí para New York, de New York para México. (Martí: [1875 ▼ 1], p.: 255)

Martí muestra la peripecia que realiza el cubano para comunicarse con un compatriota fuera de su país en la condición de censura impuesta por la República española. Los paquetes pasan por Jamaica, van a Nueva York para devolverse a Veracruz que es próximo a Cuba. Los independentistas cubanos deben conseguir sus insumos por medio del tráfico, ya que el papel, por constituir un material políticamente incendiario fue controlado por el Gobierno español. Las relaciones de Cuba con el resto de Europa están filtradas por España o tienen el vicio del tráfico y la ilegalidad. Este pequeño comentario revela un contexto en el que la escritura independiente de Cuba constituía un arma de insurrección en su modo más literal. Escribir se configuró como una actividad emancipatoria y Martí fue uno de los modernistas en usar a su causa dicha condición enunciativa. En «La Habana intelectual vista de los Andes» (1886), Rafael María Merchán realiza una cualificada reseña de la prensa cubana durante la Guerra de los Diez Años y el periodo de posguerra. Estos años de agitación política promovieron discusiones para apoyar a mambises o peninsulares, así como exilios de intelectuales y censuras a periódicos. Merchán reseña la *Revista de Cuba*, fundada el 15 de enero de 1877 por José Antonio Cortina: «...tres de sus principales colaboradores, los señores Enrique José Varona, Vidal Morales y Julián Gassie, proyectaron unas reuniones semanales, que llevaron a efecto en el local de la redacción, para discutir severamente, con los demás colaboradores, los trabajos destinados a la Revista» (Merchán: [1886♦14], p.: 645). Merchán relata que no se había visto tal despertar intelectual por la generación conminada a la guerra. La renovación fue estimulada por una publicación literaria. En el prospecto de la *Revista de Cuba* de 1877 se lee:

...no son éstos los momentos más oportunos para la publicación de una *Revista* que, extraña por completo a las luchas de partido, a las controversias de escuela, a las contiendas políticas y religiosas, aspire a reflejar en sus páginas el movimiento intelectual de esta Isla, impulsado en otros tiempos por no pocos periódicos literarios, y hoy sólo representado por los diarios políticos, estrictamente limitados al cumpli-

miento de su misión especial; [...] todos más o menos útiles, pero, cualquiera que sea su mérito, incapacitados todos para ofrecer la expresión genuina de una época, el eco exacto de una sociedad, ni la manifestación de lo que hay de más importante y más elevado en la actualidad y el desarrollo mental de un pueblo. (Cortina: [1877▼21], p.: 5)

Las reuniones se dieron en la casa de Cortina, en el Liceo de Guanabacoa y a imitación de estas se promulgaron como práctica intelectual. Estas se prohibieron por la censura de parte de la gobernación²⁴. Los números de la prensa cubana son avasalladores: tan sólo en La Habana se publica el medio centenar de periódicos, una decena son fijos y los restantes de carácter fluctuante siendo estos últimos los dedicados a las letras. La permanencia de la *Revista de Cuba* la hace excepcional. Como en el resto de América la prensa en su mayoría es doctrinaria; y la liberal tiene su órgano, *El País*, y la colonial cuenta con dos voces autorizadas, *El Diario de la Marina* y *La Voz de Cuba*; además del diario oficial: *La Gaceta*. Merchán apunta que: «*Con la muerte de Cortina terminó su famosa Revista de Cuba; pero fue reemplazada por la Revista Cubana, que, dirigida por el señor Enrique José Varona, sale a la luz el día último de cada mes, por entregas de 96 páginas, en 4º mayor. Las mejores plumas de La Habana colaboran en ella*» (Merchán: [1886♦14], p.: 649).

Es significativa la serie de escritores latinoamericanos en Nueva York como Eugenio María de Hostos —pasos que seguirá Martí en la década de los 80. Nueva York se convierte en refugio de intelectuales antillanos que han sido expulsados de su patria convulsa en la guerra independentista contra la dominación española que para 1876 cumple su octavo año. Los periódicos pro-latinoamericanos le hacen peso a los periódicos que estigmatizan a Latinoamérica con el ánimo de desestabilizarla, caricaturizarla e invadirla. El 13 de abril, Martí reseña en la *Revista Universal* a *La Voz de la Patria*, dirigido por Govantes: «*Así se llama un periódico nuevo que nos llega de los Estados Unidos con esta sencilla y elocuente explicación: «Periódico cubano». Hay en la nueva publicación tanta energía en el pensamiento, como moderación en el lenguaje*» (Martí: [1876▼29], 2008, p.: 275). 1877 es un año de discriminación drástica para la producción periodística. La superproducción martiana entre 1875 y 1876 en donde se convierte en un redactor asiduo, uno de los colaboradores principales de la *Revista Universal*, se contrasta con la poca prensa, si acaso algunas contestaciones que replica en periódicos mexicanos a asuntos que le impelan en lo personal. Esta ausencia le permite reflexionar con distancia sobre el oficio periodístico. En carta a Joaquín Macal,

²⁴ Merchán reseña la historia de las censuras: «*El País, diario liberal, órgano de los cubanos, fue condenado a fines de 1885 a una suspensión de veinte días por haber anunciado la enfermedad de Don Alfonso XII; enfermedad tan cierta, que ocasionó la muerte del joven monarca; y por haber anticipado a sus lectores otras noticias, siempre confirmadas, había sido condenado a pena semejante en otras ocasiones; de ahí que, habiéndose llamado primitivamente El Triunfo, cuando lo fundó el Sr. Manuel Pérez de Molina, apareciese con el de El Trunco, durante las suspensiones; y que tomase después el de El País, para cambiarlo por el de El Paisaje al sufrir nuevas condenas*» (Merchán: [1886♦14], p.: 648).

el 11 de abril, se da cuenta del arma de doble filo que constituye el periódico: su función ilustrada y su función destructiva: «*Amo el periódico como misión, y, lo odio... no, que odiar no es bueno, lo repelo como disturbio. Por sistema me tengo vedada la injerencia en la política activa de los países en que vivo. Hay una gran política universal, y esa sí es la mía, y la haré: la de las nuevas doctrinas*» (Martí: [1877▼5], p.: 83–84).

Juan Ramón Uriarte, en el «Prólogo» a *Guatemala* de Martí (1878), describe una condición del pensamiento latinoamericano: su concepción para el formato de la prensa. Para Uriarte el siglo XIX es el siglo de la prensa y no del libro, un siglo en donde la difusión de las ideas predetermina las maneras de escribir, de configurar al lector, de mantenerlo en vilo para que dure varias entregas; o de sentenciarlo en cortas líneas, también de hacerlo querer más. Uriarte reconoce el papel liberal y popularizador del conocimiento en la prensa, pero sabe que la solidez de un pensamiento reposado, sesudo y revisado se produce en el tiempo de la reflexión que implanta el libro²⁵: «*estamos en el siglo de la hoja suelta y del periódico, y no del libro*» (Uriarte: [1878▼2], p.: 238).

En *Guatemala* (1878) Martí destaca la renovación de su prensa que ya no se centra en la política, sino que produce publicaciones literarias y científicas. Estas publicaciones son esenciales no sólo para la divulgación de las ciencias y de las artes, sino para motivar el desarrollo de áreas de conocimiento descuidadas por las luchas independentistas y revolucionarias en el continente:

Tienen ahora activas sociedades, y vi alegre en las mesas de periódicos de México, las revistas que les sirven de órgano: *El Porvenir* y *El Pensamiento*. Aquella tiende a desarrollar el gusto por lo bello; esta por lo grave; aquella por lo literario, esta por lo científico. [...] Estos ejercicios de palabra, de discusión, de socialidad, fortalecen el carácter, mejoran las uniones, acentúan la cultura. La actividad es el símbolo de la juventud. Apenas nacidos, mejoran visiblemente los periódicos; lo que comenzó como un ensayo, adquiere ya con el estímulo y la crítica, serias proporciones. Al fin se lucha; se despierta, se crea algo. (Martí: [1878▼3], p.: 277)

Un formato de publicación que caracterizó al Modernismo latinoamericano fue la revista. En las revistas modernistas se llevaron a la práctica tanto los ideales periodísticos, antes enunciados como criterios editoriales del movimiento: publicar textos americanos y traducciones europeas útiles para los americanos, teniendo como prioridades las funciones gnoseológica y emancipatoria

²⁵ Junto a la prensa escrita que cede terreno al imperio de la actualidad los trabajos de conocimiento sesudo son escasos en la medida en que los medios se hacen informativos. Los directores de la *Revista Gris*, Grillo y Ponce Aguilera en «Nuestra revista», el 12 de octubre de 1892, reconocen como imposible que en sus páginas colaboren escritores con trabajos monumentales como el de Cuervo: «*A la hora presente del siglo, después de tan rudas batallas por que ha pasado la humanidad, cuando ese ya inmenso caudal de conocimientos legado por unas generaciones a otras, el hombre, poseído de una especie de fiebre, quiere gozar de todos los placeres que proporciona su civilización y abarcar todos los progresos imaginables, pero por lo mismo que va de prisa, no puede detenerse demasiado en un punto; es un viajero que deseando acortar el trayecto que debe recorrer, sólo ha conseguido acortar la duración relativa de su existencia. Por estos motivos no puede exigírsele a los hombres actuales trabajos de inteligencia demasiado laboriosos, cosecha demasiado fecunda. Por aquellas razones son tan raros y tan admirables los sabios como Rufino J. Cuervo. Quizás en esta Revista se revele el ingenio de un escritor decadente, de un poeta parnasiano; difícilmente un filólogo o un humanista*» (Grillo & Ponce: [1892♦7], p.: 1–2).

tanto de las artes como de las ciencias. La *Revista Guatemalteca* que anunció Martí no fue una realidad debido a su salida precipitada del país por las hostilidades recibidas por las fracciones liberales que antes lo acogieron. Martí abandona Guatemala en julio de 1878. Uno de los anuncios se publica en *El Progreso*, el 5 de abril de 1868, titulado «*Revista Guatemalteca*». La intención de la revista sería de orden divulgativo e ilustrativo de cuanto Guatemala produce en ciencias, artes e industrias, con el fin de mejorar la visualización internacional del país, la autoconciencia sobre sus cualidades y potencialidades. Martí considera que un comercio intelectual y de recursos en justas condiciones puede ayudar al progreso de ambos continentes. Pero para que se den las condiciones de justicia cambiaría sin las desventajas de la era neocolonial es preciso el conocimiento de las condiciones del intercambio. Este reconocimiento como pares diferentes que pueden retroalimentarse se puede construir gracias al periodismo cultural trasatlántico, es decir, a la circulación de medios ilustrados europeos en América y viceversa o en la creación de medios trasatlánticos:

Yo conozco a Europa, y he estudiado su espíritu; conozco a América y sé el suyo. [...] Europa busca los productos de nuestro suelo, que dan brillo a sus plazas numerosas; nosotros hemos menester entrar en esa gran corriente de inventos útiles, de enérgicos libros, de amenas publicaciones, de aparatos industriales, que el mundo viejo, y el septentrión del nuevo, arrojan de su seno, donde hierven la actividad de tantos hombres, la elocuencia de tantos sabios, la vivacidad de tantas obras. (Martí: [1878 ▼4], p.: 291)

La labor periodística tiene como primer objetivo la función gnoseológica: un conocimiento que se contrapuntea entre lo mejor de Europa y los Estados Unidos, y la paridad de los intelectuales que la tierra americana oferta. La *Revista Guatemalteca* fue un proyecto transatlántico que buscó construir un canal de comunicación América–Europa, mediado por el conocimiento práctico para ambos continentes:

Contendrá [...] descripciones —más útiles que pintorescas— de las comarcas de la República; estudio de sus frutos y sobre su aplicación; remembranzas de muertos ilustres, y de obras notables que enorgullecen al país —respondiendo a mi ideal de hacer resaltar todo lo bueno y cuanto bueno y bello encierra. Y en respuesta a la natural y curiosa demanda de noticias europeas, contendrá cada número una revista de artes bellas y útiles, de ciencias e invenciones, de libros y de dramas, de lo último que se publique o imagine, de lo que con sanción y aplauso, forje el ingenio y escriba la pluma en los ilustres y viejos pueblos de nuestras riberas humildes, —Guatemala ante los ojos; y Europa a la mano. (Martí: [1878 ▼4], p.: 293)

El 1° de julio de 1881, Martí funda en Caracas la *Revista Venezolana*, la cual tiene un programa gnoseológico y divulgativo similar a la *Revista Guatemalteca*. Aunque el cubano también le fuese incómodo a Guzmán Blanco, hecho que lo obliga a salir inesperadamente de Venezuela en julio de 1881, logra imprimir dos números de la *Revista Venezolana*. En ella expone un programa periodístico que tiene como objeto llevar a cabo la función divulgativa del conocimiento americano; busca concebirse no como país, sino como continente; una nueva sacralidad; trabajar en pro de la historia y la prehistoria americana; construir una estética que, en sus términos, consiste en la comprensión

de la poesía americana desde su relación con el paisaje (topología); divulgar la gloria de los americanos²⁶; y, promete un pacto político en el cual no cierra la puerta de la revista por filiación o escuela literaria y le da la bienvenida al conjunto de sus colaboradores:

De venir aquí empeñan promesas, y ya les vemos venir en procesión de vencedores, Arístides Rojas, con la América a cuestas; con sus proféticas visiones, Cecilio Acosta; el reposado Soubllette, con su palabra clásica; con la suya elocuente, arrebatada y justa, Guillermo Tell Villegas; y el hidalgo Saluzzo, con sus voces sentidas; y Eduardo Blanco, el caballero de la gloria; y el vivaz Núñez de Cáceres, con su obra varia y nueva; y Morales Marcano, que arrebatara al espíritu sinuoso sus ondas invisibles, y les da molde férreo; y el amado Aveledo, a contarnos coloquios con la naturaleza. (Martí: [1881 ▼15], p.: 57–58)

El 12 de octubre de 1892, Salomón Ponce Aguilera y Maximiliano Grillo fundan en Bogotá la *Revista Gris* con periodicidad mensual hasta 1896 año en el que por dificultades económicas se disuelve. La *Revista Gris*, así como la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera, tienen un título modernista, un color, que simboliza un sentimiento que alude a los cielos grises bogotanos. Comparte con *Azul* su carácter apolítico, así como su interés por divulgar las artes y las letras continentales. En «Nuestra revista» se lee: «...nos guía, [...] el vehemente deseo de los jóvenes colombianos, dejando por momento las ardientes luchas de la política, dediquen, siquiera sea pequeña, una parte de sus horas de solaz al noble cultivo de las ciencias y del arte». (Ponce & Grillo: [1892♦7], p.: 1). Allí no aparecerán textos de largo aliento, sino más bien géneros cortos que son más adecuados para el formato de la Revista. Como la periodicidad es mensual, los textos por entregas no funcionan, a menos de que sean cortos, es decir, de máxime tres entregas. *Gris* es la primera revista modernista bogotana dedicada exclusivamente a las artes y a las ciencias y abrirá el camino para publicaciones como la *Revista Azul*, de Manuel Gutiérrez Nájera y la *Revista Moderna* de Rubén Darío. Es una publicación fundada por una juventud inquieta que no desea participar de la refriega política, ni de la guerra que tantos intelectuales le ha costado a Colombia en el siglo XIX, pero en especial, en las décadas de los 70 y 80, con la reciente Regeneración de Rafael Núñez. A pesar de que se sostenga que *Gris* trabajará en pos de la literatura y de las ciencias colombianas, rápidamente se advierte que contarán con colaboradores de otros países, siendo una publicación desde el primer número de carácter interatlántico y en algunos casos trasatlántico.

En enero de 1894 la *Revista Gris* de Bogotá presenta su segundo año. La revista congrega a jóvenes bogotanos, los directores Ponce Aguilera y Grillo, además de colaboradores como Sanín

²⁶ Según Pedro Pablo Rodríguez en *De las dos Américas*, la *Revista Venezolana* tuvo conciencia del deseo de fundar el latinoamericanismo a través de sus páginas: «La Revista Venezolana nos ofrece una sólida prueba de cómo Martí veía imaginarse esa nueva época para el continente, cómo consideraba imprescindible el enfrentamiento al atraso económico-social provocado por tres siglos de colonia, y cómo aclara el por qué de la urgencia fundadora, cuando explica que se estaba viviendo «en época que escruta, vocea y disloca», lo cual, por un lado, indica peligros para el Continente, y, por otro, obliga a mirar hacia adentro y recuperar lo propio» (Rodríguez, 2010, p.: 145–147).

Cano, Jorge Wilson, Benjamín Aguilera y continentales como Calixto Oyuela, los peruanos González Prada, José Santos Chocano, Carlos Germán Amézaga, etc. En su segundo año ratifican su deseo de recuperarse de las debacles de la guerra. Se proponen redimir el nombre con que se bautizó a Bogotá como la *Atenas suramericana*, cuando se fundó la primera filial de la Academia de la Lengua en Bogotá. La *Revista Gris* desea ofrecer una literatura de calidad, ser crítica para formar el gusto y que los autores de mérito puedan recibir estímulos económicos por sus escritos:

Triste misión ha sido hasta hoy la del literato colombiano. Sus vigili­as no han tenido recompensa. [...] La patria se pierde no ya por falta de lógica, sino porque otras deidades reciben las ofrendas que recibía Apolo. El buen gusto artístico y literario parece a veces que ha huido amedrentado con nuestras disputas y nuestras batallas. Trabajemos porque vuelva y pueda ser Colombia en lo intelectual lo que es en el mapa geográfico: el cerebro del continente suramericano. (Ponce & Grillo: [1894♦5], p.: 1–2)

Un proyecto dedicado exclusivamente a la poesía, aunque no quiera decirse que allí sólo se escriban poemas, sino géneros artísticos es la *Revista Azul*. Sus criterios son poéticos y simbólicos en su enunciación algo que en principio resulta críptico. En «Al pie de la escalera», publicado el 6 de mayo de 1894, de Gutiérrez Nájera, puede leerse como al pie de “la escalera al cielo” que es el método para llegar a la región más transparente, a la región azul o poética de la realidad. Es objetivo de la *Revista* darle una casa a “la loca de la casa”, a la poesía. El razonamiento poético es diáfano: se trata de un imposible o intentar habitar en lo amplio, lo atmosférico, lo infinito y buscar un lugar, una casa para ese infinito. *Azul* es a su vez casa y portal o portal y escalera al cielo de la eternidad o de la inmensidad, algo paradójico pues se trata de darle lugar a lo que no puede tener lugar, sino que es el lugar de la existencia misma: «Para “la loca de la casa” no teníamos casa y por eso fundamos esta Revista. ¡Azul...! ¿Y por qué azul? Porque en lo azul hay sol, porque en lo azul hay alas, porque en lo azul hay nubes y porque vuelan a lo azul las esperanzas en bandadas». (Gutiérrez: [1894♦3], p.: 534). En «El bautismo de la *Revista Azul*», el 17 de junio de 1894 se usa la personificación para hablar de la *Revista* como si fuese una niña. También se habla de la poesía como las pinturas que adornarán la habitación de la recién nacida. La descripción de los poetas invitados se asemeja a la de un gabinete de pintura:

...era preciso que hermoseáramos la habitación de la pequeña, afortunada princesita. Y para ello acudimos a los amigos próceres: Manuel Flores no dio soberbios lienzos de los grandes pintores venecianos; Juan de Dios Peza una virgen de alabastro; Valenzuela, un bronce magnífico; Urueta, hermosos cuadros que recuerdan, por la entonación viva de las carnes, la pintura flamenca, y por la elegancia de los trajes, el verismo parisiense; [...] Tablada, voluptuosos tapices japoneses; [...] y aquí está la casa, de la que no podemos decir a los amigos “está es casa de ustedes”. (Gutiérrez: [1894♦4], p.: 538–539)

El 19 de agosto de 1894 Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre fundan en Buenos Aires la *Revista de América*. En «Nuestros propósitos», se presenta con un programa modernista. Se autopromociona como órgano de una generación nueva en el continente: la generación Modernista. Es americanista y desde el americanismo busca un diálogo con el resto del mundo. Le declara la guerra al

fetichismo, a la iconoclastia y al academicismo tanto artístico como literario, así como a la mercantilización de la existencia —al Materialismo; declara objeto de combate al utilitarismo artístico. Sus puestos de defensa serán la peregrinación estética hacia otras culturas; la de mantener un equilibrio entre tradición e innovación; tener como arma de batalla a la lengua castellana y como misión mejorar su plasticidad, ritmo, léxico y matices; y, plantar bandera en Buenos Aires, para Darío, la ciudad más grande y práctica de América Latina: «*Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del arte puro, y desea y busca la perfección ideal; ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística; [...] luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitaristas*» (Darío & Jaimes: [1894♦16], p.: 1).

Aunque el Modernismo buscó en la fundación de órganos informativos, bien sean periódicos o revistas, las cuales van desde las que cumplen con funciones gnoseológicas y prácticas como las de Martí, hasta las declaradamente estéticas como las de Darío, los escritores no abandonaron sus colaboraciones para periódicos doctrinales e informativos. Estas dos últimas categorías ofrecieron a los modernistas, por su tiraje y capacidad de divulgación, una amplia tribuna para permear su programa ideológico-estético en distintas latitudes. En Martí se puede ver dicha relación desde la *Revista Universal* de México (1875 y 1876); la *Opinión Nacional* de Caracas, en la década de los 80 desde Nueva York; en *El Partido Liberal* de México desde mediados de los 80, diario en el que también colabora Gutiérrez Nájera; y, en *La Nación* de Buenos Aires, artículos que confluyen con los de Darío; y sus artículos culturales para medios neoyorquinos como *The Sun* y *The Hour*. Gracias a sus colaboraciones tanto en los periódicos doctrinales como en los informativos, el Modernismo consolidó su red interatlántica e inició su expansión transatlántica que se reforzará en la siguiente etapa del movimiento, de 1895 en adelante.

Ancilaridades genéricas y discursos artísticos en la crítica modernista

Una de las particularidades de la crítica de las artes en el Modernismo latinoamericano es su ancilaridad con los géneros informativos impresos. El concepto lo propone Alfonso Reyes en *El deslinde*, en donde define la función ancilar como aquella que relaciona lo literario con otras áreas del conocimiento. La crónica es un género ancilar, al compartir funciones con el periodismo: su función estética y su función informativa se encuentran traslapadas. Reyes conceptualiza la función

ancilar para buscar la pureza de lo literario. Al contrario, esta investigación busca revalorar a la crónica como un género intermediador entre la actualidad de los discursos artísticos y la capacidad escrituraria del cronista.

No sólo los literatos, no sólo los creadores no literatos: toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Todos disfrutaban de esta atmósfera. Cuando ella precipita en literatura, tenemos la literatura en pureza, cualesquiera sean los acarrees extraños que esta precipitación recoja a su paso. Cuando el viento empuja otras barcas, cuando lo literario se vierte sobre otras corrientes del espíritu, tenemos la literatura ancilar. Pronto veremos que este proceso ancilar de la literatura queda sumergido a su vez en un proceso más amplio: la función ancilar, la cual puede ser literaria o no literaria. (Reyes, 1997, p.: 43-44)

La crítica es a su vez crónica de actualidad que versó sobre eventos artísticos como salones, lanzamientos del libro, conciertos de ópera, funciones de teatro, divulgación científica y tecnológica, etc. Allí se debe buscar en los comentarios sobre las artes que aparecen en géneros informativos impresos como la crónica, la revista de actualidad, los apuntes de viaje, las epístolas públicas, los boletines, las conversaciones de domingo, entre otras. Visto desde los discursos enunciativos del arte dígase historia, teoría y crítica en los géneros informativos aparecen comentarios críticos, elucubraciones teóricas y algunas de orden histórico. Uno de los mayores empréstitos se conformó entre la crónica de actualidad como género informativo y la crítica de las artes como discurso artístico. Esta conjunción no fue la única y los escritores modernistas son conscientes de la doble dimensión, informativa y valorativa de sus textos, motivo por el cual dedican reflexiones sobre la unión de estas dos esferas escriturales. Si la virtuosidad formal de la poesía modernista demostró el dominio del americano de la lengua hispana, la crónica pudo participar, opinar y usar juicios que elaboraron de manera intercultural el conocimiento latinoamericano y con él, un proyecto de pensamiento continental. Según Susana Rotker, si se quiere buscar un conocimiento continental en términos modernos, se deben estudiar con ojo exegético las crónicas modernistas:

La estética que propone no es imitación de nada: sobrepasa los esquemas de los que salió, fundando en Hispanoamérica un modo de relacionar los elementos del lenguaje y de la realidad, una escritura y una voz propia. Vista así, la hibridez de la crónica no es peyorativa, sino la expresión más ajustada a una concepción poética. (Rotker, 2005, p.: 229)

En las crónicas modernistas se encuentra la primera independencia cultural, como lo señaló Ángel Rama, pero también el esfuerzo filosófico del americano por entenderse de frente y en las entrañas de la cultura colonizadora. La crónica tiene una doble función: tanto para el entendimiento y disfrute de la sociedad, como para la comprensión de la cultura. La crónica resuelve las riñas entre comunicación/creación; información/creación; presiones externas/arte. Debe ser valorada desde su arista más histórica en su plano referencial, como desde su arista literaria por su calidad escrituraria. Tanius Karam en «Representaciones de la Ciudad de México la crónica» (2004), ex-

pone que: «...*el género se caracteriza por su mestizaje y su posibilidades expresivas [...] la crónica tiene una doble dimensión: ficción y realidad; oralidad y literalidad; presente y pasado; literatura y periodismo; empírico y poético*» (Karam, 2004, p.: 55). Es posible pensar en la crónica modernista hispanoamericana como el género por excelencia del Modernismo hispanoamericano porque toma los elementos retóricos de los movimientos artístico-literarios que confluían en París, e impulsa la necesidad de los escritores por sobrevivir. Así es más fácil entender que esta incorporación cultural devino primero en la crónica y luego en obras poéticas de gran vuelo. La crónica responde al imperio de lo actual o entender el presente como instante sumo de creación.

El 31 de enero de 1868 Altamirano en sus «Revistas teatrales» en *El siglo XIX*, reflexiona por el deceso de Luis Ortiz. Allí caracteriza la “revista teatral”, género que revisa los acontecimientos que se dan en materia teatral durante el periodo de una semana en la Ciudad de México. El autor habla de varios asuntos que se sintetizan en un sumario en donde expone los temas de las revistas. Las “revistas” tienen una doble intención: informar y dar cuenta; al mismo tiempo recomendar, evaluar, juzgar y valorar los acontecimientos que trata. Como el periódico viaja fuera de la ciudad que no tienen contacto directo con los acontecimientos, el periodista debe “pintar” con palabras lo sucedido: en el informar ya media un potente ejercicio creativo que tiene a la imagen artística en el núcleo del ejercicio del conocimiento. La función del periodista cultural que escribe estas revistas consiste en “pintar”, mostrar con palabras algo que el lector no puede ver con los ojos. Antes de valorar, el periodista construye un cuadro instantáneo que le dé una visión al lector para comprender los argumentos críticos²⁷. El periodista cultural, para emitir juicios acerca de objetos de la cultura debe realizar el ejercicio de pintar con las palabras. Este ejercicio es uno de los rasgos característicos de la prosa modernista y de su poesía. Pero en la crítica de arte este ejercicio es fundamental para dar cuenta de una obra. En 1868 existió una conciencia del procedimiento pictórico de la palabra que según Iván Schulman en *Martí, Darío y el modernismo*, llegará una formulación aforística en el «Carácter de la Revista Venezolana» (1881), de Martí:

Antes que nadie en castellano, sostiene aquí Martí el principio de la prosa colorida y plástica. «El escritor —dice— ha de pintar como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro». Esta es una concepción revolucionaria, inédita en el español por aquellas calendas, que él tomará de los escritores parnasianos e impresionistas franceses —en particular de Gautier, Daudet y los Goncourt—. (Schulman & González, 1974, p.: 164–165)

²⁷ Altamirano como Luis Ortiz, se mueven en lo que Mitchell denomina “la fe ecfrásica”. En *Teoría de la imagen*, sostiene: «Éste es el momento de la teoría retórica y poética en el que las doctrinas de la *ut pictura poesis* y las *Artes Hermanas* se movilizan para poner el lenguaje al servicio de la visión. El sentido más estricto de la palabra *écfrasis*, en tanto que modo poético que da voz a un objeto artístico mudo, o que ofrece una descripción retórica de una obra de arte, da paso a una aplicación más general que incluye cualquier conjunto de descripciones que tenga el objeto de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental» (Mitchell, 2009, p.: 138–139).

Más que discutirle a Schulman si fue Altamirano un antecesor de Martí en este tópico, es clave sostener que el acto de pintar con las palabras es un procedimiento retórico que llegó a un punto teórico y práctico culminante en el Modernismo y que, en la crítica de las artes, enmarcada en los géneros informativos, como la crónica de actualidad, en las “revistas semanales” y en las “revistas teatrales” hace de este procedimiento una parte necesaria de su proceso de conocimiento. La capacidad de pintar con palabras en la crítica de arte del Modernismo latinoamericano hizo parte del desarrollo que tuvo la crítica con la pluma modernista, como discurso artístico; y, la crítica de artes, enmarcada en los géneros informativos fue a su vez colaborativa para el desarrollo estilístico del Modernismo como propuesta artístico-literaria. No es pertinente afirmar que el ejercicio de la crítica de las artes fue el rasgo que determinó el cromatismo en la prosa artística modernista; pero, sí fue un rasgo que se fortaleció en el ejercicio paralelo de los dos géneros. El crítico de arte al pintar la obra con sus palabras desarrolló elementos retóricos en la lengua española que fortalecieron otros géneros como la poesía o la prosa artística. El modernista fue a su vez prosista, poeta y crítico de las artes. Fue un procedimiento coadyuvante entre discursos artísticos, géneros informativos, géneros literarios que trajo como consecuencia una revitalización del castellano en América Latina. Altamirano sostiene que las “revistas”, en cuanto a su importancia histórica ofrecen una fotografía del carácter de las costumbres. Aunque pueda existir una relación con los “cuadros de costumbres”, la diferencia estriba en que se trata de una instantánea de actualidad que no tiene la intención de conservar las costumbres sino la de registrar su cambio. En dicho excursus la imagen es un principio de orden y clasificación, así como de aprehensión de la realidad. Existe una relación entre la imagen como principio gnoseológico, el uso de la imagen en la crítica como apoyo argumental para el juicio y la profusión de la prensa ilustrada en América Latina la cual se ajusta a la idea de la inteligencia de la imagen del pensamiento simbólico promovido por el Modernismo. Prueba de ello es la participación del Modernismo en el fenómeno de la prensa ilustrada como se observó en el apartado anterior. La “revista” brinda un “cuadro” que es de interés no sólo al historiador de los marcorrelatos, es decir el de los grandes eventos y personajes, sino también al microrrelato histórico o de las tradiciones, las costumbres y la vida cotidiana. Las “revistas teatrales” cumplen una función histórica: tienen la intención de realizar un registro detallado, construir un archivo de los eventos que en materia de teatro sucedieron en la semana. Este registro está mediado por el juicio crítico del escritor que selecciona los eventos, los jerarquiza y los valora para su entorno: tanto para la actualidad, como para la posteridad. Para Altamirano realizar una revista tiene a su vez un sentido

histórico, pues es como si alistara los materiales para realizar una historia crítica del teatro mexicano²⁸. En este ejercicio pervive una función prospectiva, en cuanto desea valorar una serie de prácticas artísticas, con el fin de que éstas se conviertan en una tradición: «*Los pueblos que quieran conocernos a fondo hoy o mañana, tendrán que juzgarnos no sólo por la historia de nuestros sucesos políticos, sino por las crónicas de nuestras costumbres*» (Altamirano: [1868▲7], p.: 32). Altamirano desea revalorar el arte mexicano, la cultura mexicana e ir en pos de su desarrollo: su estrategia con “la revista” tiene la intención de fundar una tradición en un país que acaba de sufrir una crisis de identificación cultural con la Invasión Francesa. Para Altamirano, aunque el periodismo persiga la noticia, ésta no debe aparecer sin debate, sin opinión y sin crítica. El periodismo debe ser un ejercicio de conocimiento. La inclusión de los discursos artísticos refuerza su perspectiva cronística y crea mezclas como la revista. En «Recuerdos de la semana», el 13 de octubre de 1868 en *El Monitor Republicano*, Altamirano, por una decepción de la política republicana, acota:

De hoy en adelante nuestras revistas serán las páginas íntimas de esta ciudad tan hermosa como inquieta y en ellas consignaremos todos los recuerdos dulces o tristes de esta deidad del valle risueño y de los lagos tranquilos. [...] A escribir revistas no de teatros como en el *Siglo* o en el *Monitor*, sino de la semana, es decir de todo, menos de política. (Altamirano: [1868▲25], p.: 83–85)

Es pertinente describir el momento del “personaje” que inicia la escritura con cierto color, gusto y cromatismo en la Ciudad de México. Altamirano en sus *Revistas literarias* publicadas a partir del 31 de julio de 1868 en *La Iberia*, caracteriza la manera de escribir de Justo Sierra. Resalta el colorido, el sabor y la forma de su prosa que se pueden catalogar de sinestésica y placentera:

Si queréis experimentar un placer parecido al que se siente apurando una copa de exquisito vino, gustando una de esas hermosas frutas de los países tropicales, provocativas por la forma, por el perfume y por el sabor; o tomando sorbo a sorbo una taza de café de *Moka* o de *Yungas*; si queréis, en fin, gozar, leed los domingos el folletín del *Monitor*. Allí os encontraréis una Conversación de Justo Sierra. [...] *La conversación de domingo* es un capricho literario; pero un capricho brillante y encantador. No es la revista de la semana, no es tampoco un artículo de costumbres, no es la novela, no es la disertación; es algo de todo, pero sin la forma tradicional, sin el orden clásico de los pedagogos; es la *causerie*, como dicen los franceses, la charla chispeante de gracia y de sentimiento, llena de erudición y de poesía. (Altamirano: [1868▲29], p.: 86)

La conversación es novedosa pues reúne un género propio de la retórica académica empleado de la cátedra, en un género periodístico de orden dialógico. Es una novedad en el ámbito mexicano al establecer un pacto autoral con el lector en donde el autor se legitima como figura pública, digno interlocutor del lector que además de instruirlo con su conversación, lo divierte²⁹. Altamirano cualifica la conversación de Sierra, entablando diferencias con la conversación francesa e hispana:

²⁸ Un referente declarado de Altamirano es *Dramaturgia hamburguesa* (1767–1769), de Lessing, trabajo compuesto por crónicas teatrales en donde la imagen tiene una papel central para el entendimiento y juicio de cada pieza teatral.

²⁹ Las palabras de Altamirano son reiteradas por Sierra en su primera «Conversación de domingo» publicada en *El Monitor*

La conversación española aventaja a la francesa en majestad y en armonía, y puede tener sin embargo su brillantez y su gracia. [...] Justo, en ese estilo hechicero y sabroso, es ya una notabilidad, y en Francia misma, patria de la “conversación”, él ocuparía un lugar distinguido entre los más deliciosos conversadores, entre Teófilo Gautier y Mery, entre los folletinistas más agradables por sus caprichos, Alfonso Karr, y Alberico Second. Justo Sierra, en ese género es francés por los cuatro costados; pero suele adoptar el continente caballeresco y grave de los españoles, y sobre todo, su alma es esencialmente americana. (Altamirano: [1868▲29], p.: 86–87)

La conversación se constituye en un género novedoso en las letras mexicanas, que a merced de Altamirano y Sierra aporta una forma de creación a caballo entre la literatura y el periodismo, que tiene como imperativo el yo autoral, intelectual anclado en el hoy, el cual dirige la opinión a través del ejercicio de la escritura creativa, seduciendo al lector como si se encontrase en el espacio de la tertulia. Este género es la tertulia en el periódico: el conversador, cronista de sí, hablará de temas de interés cultural los cuales selecciona de acuerdo con las novedades o los tópicos que se tratan en la semana. El periodismo en América Latina se encuentra en un estado embrionario que permite la innovación de los géneros periodísticos. En la conversación se combina la columna de opinión con el monólogo. Cuando la columna de opinión la lleva a cabo un poeta como Sierra, la poesía aflora. La conversación es un género flexible que acepta y valora las incursiones de la personalidad de quien escribe, así como la interacción con diversos campos del conocimiento. Altamirano la diferencia con la conversación francesa conocida por el empleo de la ironía, la sátira y la venalidad. Sierra confirma en la primera «Conversación del domingo»:

Traigo al par de eso, murmullos de ola, perfumes de brisa, y tempestades y tinieblas marinas, y el recuerdo de aquellas horas benditas en que el alba tiende sus chales azul-nácar, mientras el sol besa en su lecho de oro a la dormida *Anfitrife*. Todo eso y algo más os diré, amados lectores; acaso logre agradar a aquellos de vosotros para quienes aún guardan ángeles el cielo y colorido la naturaleza. Me he bajado aquí, al folletín, para hacer la tertulia. (Sierra: [1868▲36], p.: 69–70)

La distinción entre los conversadores franceses y Sierra depende del espacio gnóstico. Sierra se caracteriza por una vocación continua para dirigirse al lector desde el paisaje americano. Pero esto implica, como lo desean los simbolistas que el expresarse por medio de imágenes cargadas de significado tenga una connotación distinta en las letras del Modernismo latinoamericano. Mientras el Simbolismo se expresa a través de símbolos construidos por una tradición, generalmente greco-clásica, el modernista apelará a las imágenes que le brinda su paisaje. Su novedad consiste en verbalizar las imágenes de su entorno y expresarse a través de ese lenguaje novedoso que apela direc-

Republicano, el 5 de abril de 1868. Para Sierra el folletín fue el lugar que permitió que en Francia se desarrollará la conversación: «*Veis cómo el folletín en la plancha en que queda retratado el siglo XIX, que vive con tanta rapidez. Ciertamente también he visto bajo otro aspecto, las profundas críticas de Sainte-Beuve, las encantadoras semanas dramáticas de J. Janin, las revistas de Gautier y los cuentos de León Gozlan, les aseguran un lugar espléndido en el templo de las letras modernas*» (Sierra: [1868▲36], 1948, p.: 71).

tamente a los sentidos. El repertorio visual que usa Sierra es el de su naturaleza que resulta novedoso pues es una de las primeras veces que el americano de la era republicana decide hablar, visualmente, desde su paisaje: como no es aún un símbolo, estas imágenes fundan un metalenguaje que posiblemente está presente en las lenguas indígenas americanas, vigentes en el territorio mexicano. En Sierra, el deseo simbolista francés confluye con un archivo prehispánico de imágenes que se encuentran cifradas en la naturaleza. Esta es la razón por la cual el americano recibe y adapta esa manera de conversar: es su forma más auténtica de expresarse a través de la visión de su paisaje. El Simbolismo, como el Modernismo, ofrecen la imagen, la una artística y la otra de su signo natural, en un ámbito secularizado y con la intención de cifrar la actualidad. Esta secularización tiene lugar principalmente en la prensa, pues allí es en donde se da en el uso más profano. Altamirano ve en esta apuesta el futuro tanto de la literatura latinoamericana como en la prensa cultural mexicana. Sierra es consciente del origen del género de la conversación que se abre paso con la aparición de los folletines. En este punto se ligan dos preocupaciones relevantes: de un lado, la necesidad de buscar géneros artísticos y discursivos que permitan una alta difusión y divulgación de la ideología y de los valores liberales; de otro, una forma de realizar crítica de la cultura en América Latina, en donde existe una mayor necesidad de educar a las grandes poblaciones. La conversación que propone Sierra, si bien se enmarca en el periodismo francés de su contemporaneidad, en América representa una revolución popular educativa. La conversación se dirigirá a temas formativos y rehusará de la frivolidad y el sarcasmo propios de la conversación francesa. Sierra rescata este género desde una perspectiva emancipatoria:

El folletín es hijo de nuestro siglo, y en él se han reflejado, se reflejan aún, la agitación, la lucha, las tendencias utópicas, el dolor, la ciencia y las esperanzas que son el terrible patrimonio de esta edad. [...] Consagrada primitivamente a la crítica literaria, muy luego tuvieron cabida en ella revistas, *causeries*, cuentos y novelas. Los folletines de algunos diarios franceses han hecho la fortuna de los Dumas, los Süe y otros muchos. (Sierra: [1868 ▲ 36], p.: 70)

La ubicación genérica de la conversación se enmarca en el nacimiento del folletín que busca la divulgación de las letras, un tránsito de la literatura que se restringía a los salones, a la aristocracia y a la alta burguesía intelectual, para llegar a lo extenso de la población. La conversación que practica Sierra le permite hablar en términos de tertulia, pero dirigiéndose a las grandes masas. Establece una forma de intimidad con el lector a través de las formas retóricas de la segunda persona del singular, con el fin de obtener proximidad, placer, simpatía. Además, invita a pensar los procesos culturales de su entorno a través de un lenguaje cifrado en imágenes y sensaciones que son más permeables que los conceptos propios de los conocedores. Martí reconoce que las “conversaciones de domingo” que Sierra inaugura en la prensa mexicana en 1868 tienen vigencia,

siendo un género que se practica profusamente en México. En la conversación tiene aparición la imagen como recurso gnoseológico. En «Fidel», publicado en la *Revista Universal* de México el 9 de noviembre de 1875, se puede leer la continuidad de las «charlas». Su «Álbum fotográfico», centrado en la descripción de un personaje, en hacerlo ver, en su impresión como si fuese fotografiado, hace parte de los géneros fronterizos entre los discursos sobre arte y los géneros periodísticos³⁰: «...presentará a nuestros lectores copia exacta de algunos de nuestros más importantes personajes. Habrá paisajes vistosos, buenos golpes de luz, amenos contrastes, todo lo que caracteriza el rico y exuberante lenguaje de Fidel» (Martí: [1875 ▼ 118], p.: 209).

La prensa latinoamericana es influenciada por las tendencias europeas y norteamericanas. El director de *El Federalista* con el ánimo de “innovar” pide a sus redactores que se inicien en géneros foráneos. Alfredo Bablot le solicita a Gutiérrez Nájera que realice los boletines semanales dedicados al periodismo de variedades. Aunque acepta el encargo dedica el primer artículo a replicar arguyendo que en Europa hay más vida nutrida para las variedades; que en Ciudad de México se cuentan los días muy parejos como para ser un espacio sobre el chisme y la cotidianidad. En «Una crónica, una revista», publicado en *El Federalista* el 19 de agosto de 1877, se lee:

El director lo quiere [...] que yo escriba una charla, una crónica o una revista de los *petites affaires* de la semana. ¡Yo!, ¡el menos apropiado para ello! ¡Yo, que así soy entendido en achaques mujeriles, en modas y alifafes, como en sideromancia y en alquimia! [...] Yo, que jamás leo ni leeré nunca las crónicas de la Baronesa de Wilson ni las revistas de María del Pilar Sinués de Marco! ¡Yo, que soy capaz de ensartar una disertación sobre Calígula y un discurso sobre Antíoco en la revista de un baile o en la crónica de un teatro! (Gutiérrez: [1877 ▼ 11], p.: 4–5)

Nájera remite dos asuntos graves: la influencia de la prensa que vende, pero que no educa y es presentada como “periodismo cultural”; segundo, la exigencia de que se escriba sobre lo cotidiano y lo banal, cuando el país está sumido en la violencia, en un momento golpista y en un proceso de pacificación por la llegada de Díaz al poder. Nájera argumenta que en México no existe esa vida frívola que se observa en las capitales europeas y que es ridículo escribir este género, con ínfulas de engrandecer los pocos espectáculos y la escasa oferta cultural. Hacer crónica de variedades al estilo francés no nace de una necesidad sino de una impostura. En el «Boletín» del 14 de septiembre de 1875, de la *Revista Universal*, Martí caracteriza la labor del boletínista al citar las palabras de Gustavo Baz, con quien empatiza por ser su homólogo en *El Eco de Ambos Mundos*:

Comprendo, sin embargo, que son una de tantas formas con las que se disfraza el periodismo para propagar las ideas, sin profundizarlas nunca, para registrar los acontecimientos con cierta ilación, para compendiar, por decirlo así, las impresiones de un día; comprendo también, que las declamaciones, las frases estrambóticas, las elucubraciones de los cerebros nebulosos y fantásticos, están excluidos de esta forma

³⁰ Darío usa el dispositivo fotográfico para realizar un perfil intelectual. En *El Perú Ilustrado* se publica uno de sus *Fotografiados*, dedicado en Ricardo Palma el 12 de noviembre de 1890.

y de esta tendencia, y que el público aprecia más que se le hable a su sentido común que a sus oídos, y mucho más un lenguaje llano y liso, que enfadosas disertaciones o armoniosos períodos de lo que ha dado en llamarse prosa poética. (Baz en Martí: [1875 ▼ 23], p.: 181–182)

Tanto Martí como Baz temen que su pluma se agote en el proletariado del boletín, en especial, en la dificultad de tener que escribir con extrema velocidad, sin la posibilidad de la elucubración y sin poder investigar con profundidad los temas que tratan. Las limitantes espacio–temporales como el número de caracteres y la inmediatez, hacen del boletín un género difícil para un literario y para un crítico de la cultura. Es virtud de ambos ahondar en el poco espacio y tratar de manera sintética las materias que ofrecen en sus boletines. Quién tiene la capacidad de hacer un buen boletín es quien domina los temas de la agenda periodística. Tanto Martí como Baz tienen antecedentes no sólo como comunicadores sino una importante formación política y filosófica. Ese mismo año Gustavo Baz difundió en debate público en el Liceo Hidalgo, las propuestas filosóficas del Positivismo. En su biografía se destaca un poemario en 1874, y la *Vida de Benito Juárez*. Martí elogia a Baz al considerarlo un escritor de claro estilo, hondo pensamiento, franco de forma y de gran voluntad que puede hacer del boletín un lugar para formar los criterios de sus lectores y abrir lugar a cuestiones literarias y culturales que sopesen la hegemonía política de las publicaciones mexicanas.

La polémica es otro de los géneros periodísticos en donde se exponen ideas estéticas gracias a que los agonistas deben argumentar y profundizar sus juicios. La gratitud crítica y el polemismo sano se convierten en valores ya que evitan los prejuicios, calumnias y *ad hominem*, comunes en las batallas críticas. La polémica que lleva a cabo Gutiérrez Nájera con Pantaleón Tovar da inicio por un artículo de Gutiérrez Nájera titulado «Páginas sueltas de Agapito Silva», publicado en *La Iberia* el 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876, en contestación Tovar publica en *El Monitor Republicano* «La poesía sentimental». La respuesta se publica en *El Correo Germánico*, el 5, 8, 17, 24 y 26 de agosto y el 5 de septiembre de 1876, con «El arte y el materialismo». Sin la polémica Nájera no hubiese tenido que indagar, investigar y meditar su respuesta la cual es una de las mejores exposiciones teóricas registradas en la prensa mexicana para 1876. Lastimosamente la polémica termina con «El arte y el materialismo», porque Tovar fallece el 22 de agosto de 1876: «*El señor P.T., ha honrado en verdad nuestro humilde estudio al ocuparse de refutarlo, y le ha dado un valor y una importancia que está muy lejos de tener, por lo cual le tributamos las más expresivas y cariñosas gracias*» (Gutiérrez: [1876 ▼ 55], p.: 49). Sin el polemista, Gutiérrez Nájera no hubiese en su primer año como crítico exponer la tensión entre las ideas positivistas y el Idealismo Alemán, o entre el Idealismo y el Materialismo; la polémica es punto de partida en materia de estética la cual transita hacia un enfoque americanista.

El mismo año en que se imprimen los *Estudios críticos* de Rafael María Merchán, se produce una reactivación de la intelectualidad colombiana en temas artísticos y culturales sin precedentes. Los años anteriores estuvieron marcados por la Guerra Civil entre el Gobierno de Núñez y los Liberales Radicales. Dicha guerra fue ganada por el oficialismo y posterior al triunfo Núñez se sentirá con el poderío para realizar una reforma político–estructural al país conocida como la Regeneración. La Regeneración le dará un apoyo contundente a las artes que se verá materializado en la fundación de la Escuela de Bellas Artes el 20 de julio de 1886, dirigida por Alberto Urdaneta, y a la Exposición Nacional de Bellas Artes, organizada por la Escuela recién creada. La Exposición de Bellas Artes de 1886 provocó una polémica en los textos sobre artes plásticas que obligó a sus contendientes a no sólo enjuiciar, sino a explicar los criterios. El alborotador fue REG —Rafael Espinosa Guzmán—, quien escribió en «Crónica bogotana», publicada en *El semanario*, el 8 de diciembre de 1886, sus impresiones del evento. REG ofreció una opinión no desarrollará sobre la obra de artistas que se tenía en alta estima en Colombia, especialmente, la de Felipe Santiago Gutiérrez, defendida por Rafael Pombo quien no tardó en responder. REG reconoce su carácter principiante en la crítica artística, pero disculpa emitida, arremete: «Yo, en verdad, carezco en mucho de los conocimientos suficientes para emprender esta labor, y sin embargo la acometo, confiando no tanto en mis solas fuerzas, cuanto en la decisión de ser eco fiel de las apreciaciones de personas entendidas» (Espinosa: [1886♦5], p.: 258). Como el atrevimiento de REG no consistió en compartir el comentario con los amigos, sino en publicarlo en *El Semanario*, no tardaron las contestaciones. De no haber sido por REG, la crítica de la *Exposición* hubiese sido menos rica en criterios, pues su impertinencia obligó a polemizar y a exponer sus argumentos, así como a cuestionar la producción en conjunto de artistas consolidados³¹: «Gutiérrez, el mexicano, del cual hay muchos cuadros que no corresponden a la fama que le dan sus entusiastas admiradores —rápido y feliz para concebir y pintar, pero brusco, si no vulgar, en la elección de sus tonos y medias luces». (Espinosa: [1886♦5], p.: 260). El “toma y daca” no quedó entre Pombo y Espinosa Guzmán; Pedro Carlos Manrique apoyó a REG en «La exposición de pintura», en el *Papel Periódico Ilustrado*, citando a

³¹ Para Álvaro Medina, en *Procesos del arte en Colombia*, esta polémica permite debatir temas relacionados con las artes plásticas. La polémica es una faceta crítica que se asemeja a una competencia en la cual los agonistas exponen sus mejores argumentos. «La actividad de la Academia había creado un nuevo ambiente intelectual, estimulando el ejercicio de la crítica. Los artículos sobre arte que se leían en la prensa bogotana desde los años cuarenta eran tan ingenuos como las pinturas que sus autores comentaban, situación que cambió con la nota de REG, sobre todo porque encendió una interesante polémica. [...] En el interesante “toma y daca” sin llegar a plantearlo explícitamente, REG admitió que la opinión de Pombo tenía fundamento, ya que ahora planteaba que los tonos bruscos podían tener validez en el caso específico de un rostro viejo y arrugado como el del venerable José María Espinosa. [...] Con argumentos válidos de lado y lado, cortésmente hirientes, la crítica de arte acababa de hacer su irrupción en la historia de la cultura colombiana» (Medina, 2014, 133–136).

teóricos como Emile Zola, Hippolyte Taine, etc. Manrique sostuvo que el carácter polémico de la crítica colabora en guiar el buen gusto y en explicar las obras de arte:

Creemos que la crítica es uno de los elementos que más contribuye a los buenos resultados de esta clase de certámenes artísticos, y por eso hemos visto con agrado la disidencia que se ha suscitado entre REG, cronista de *El Semanario*, y el eminente literato señor D. Rafael Pombo. [...] No sin gran timidez nos atrevemos a dar brevemente nuestra franca opinión... (Manrique, [1886♦6], p.: 150)

La polémica dio frutos porque no sólo incentivó a la crítica, sino la exposición conceptual de la misma. Obligó a pensar a los críticos que no todas las obras de un artista son maestras: en un retrato de artista a artista, hay licencia para experimentar, para cierto lirismo, para la virtuosidad como el realizado por Gutiérrez a José María Espinosa; otro fue el caso de los retratos de Gutiérrez para ganarse la vida en Bogotá que se realizaron a gusto del cliente, que usó poses académicas, colores formales, carnaciones lisas, etc. Allí no se deja ver al retratista creador, sino al retratista oficiante. De otro lado fue útil para dejar atrás las comparaciones hiperbólicas que, tanto en 1874 como en 1886, repitió Pombo con el ánimo de convencer al público bogotano de la calidad de Gutiérrez. La calidad artística de Gutiérrez no tiene discusión: fue reconocido como el primer mexicano en obtener medalla de oro en el Salón de Pintura de París y entre los latinoamericanos uno de los más distinguidos en Europa y Estados Unidos. Gutiérrez conoció el Impresionismo, pero supo dissociar sus aportes y técnicas que incluyó en varias de sus obras sin la necesidad de tener factura técnica impresionista.

Crítica y teoría del Modernismo

Para Calvo–Serraller el término crítica «...*procede etimológicamente del verbo crino, que significa juzgar*» (Calvo–Serraller en Bozal, 2000, p.: 155). Juzgar es una capacidad connatural a la humanidad al poder valorar su entorno. La crítica existió de diferentes maneras en los colectivos humanos: en el siglo XVIII se convirtió en la forma de construir el conocimiento y en una de las bases epistemológicas de las disciplinas científicas. La crítica tomó un lugar preponderante cuando, en las revoluciones del pensamiento científico en el siglo XVI, se rebatieron las bases dogmáticas de las ciencias medievales y se impuso la duda como método para las ciencias ilustradas. La obra cartesiana constituye un método de conocimiento centrado en la duda³². La crítica de arte realizará

³² Si bien existieron pensadores antiguos, como los escépticos y Sexto Empírico (160–210), quien construyó una propuesta metódica para la investigación filosófica basada en la duda, la oposición y la polémica, no surgió de manera colectiva hasta la recepción de la obra de René Descartes (1596–1650) *Discour de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la*

una transformación en la valoración de las obras, antes dictaminadas por la normatividad de los tratados clásicos. La tratadística concibió un sentido clásico para el entendimiento de la obra. Gracias a la dogmática, las bases y reglas del arte se sostenían sobre creencias religiosas irrefutables: «...en los tratados de arte de los siglos XV y XVI, no se citan artistas casi nunca y, en cualquier caso, de manera episódica a los artistas contemporáneos, y, todavía menos, cuando estaban vivos, algo que paulatinamente va cambiando, según progresa la modernización cultural de la sociedad» (Calvo-Serraller en Bozal, 2000, p.:156). La crítica necesitó de una serie de circunstancias históricas en donde se le permitiera hablar en términos actuales de arte: un mercado artístico emergente; una Academia que forme a los artistas y los profesionalice; un espacio para la exhibición de novedades y una cultura impresa. *El Salón* que fue amparado por la Academia francesa que en el régimen de Luis XIV centralizó la actividad artística. En 1699 el Salón se traslada a la Sala Carré del Louvre, que le permitió ampliar su público así la mayoría no tuviera un juicio desarrollado:

...poco a poco empezaron a aparecer reseñas más elaboradas hasta en los diarios generalistas como *Le Journal de Paris*, *La Gazette de France* o el *Mercure de France*, por no hablar de revistas especializadas en cuestiones artísticas. Estas últimas también fueron otra innovación en el siglo XVIII, pues se tiene por pionera a la alemana *Kunstzeitung*, cuyo nombre original era *Die Reisende und Correspondierende Pallas*, publicada por la Academia Imperial de Habsburgo en 1755–56 y 1771–72. En Francia no se llegó tan pronto a tal nivel de especialización, pero por esto mismo tenían mayor difusión revistas como *Mémoires de Trevoux*, fundada en 1701, que se ocupaba de artes y ciencias... (Lorente, 2005, p.:26)

La ampliación del público del Salón produjo la réplica de su modelo en distintas cortes y naciones de Europa, así como el inicio de la difusión y la socialización del arte que antes del Louvre se encontraba en circuitos más estrechos. Aunque el público burgués fuese instruido, no tenía los criterios para un adecuado juicio de las obras y menos para determinar su valor en el mercado, más si la obra carecía de un historial tanto intelectual como mercantil. El *Salón*, que en 1737 se consolidó en su nivel público al aceptar a pintores no académicos e internacionales y al realizar su convocatoria bienal, fue un lugar propicio para apreciar, contactar y comprar obras de artistas emergentes, así como consolidar a los vigentes. El crítico de arte fue guía en un espacio ecléctico —en él se confundían pintores, no sólo de regiones diferentes sino de épocas distintas—, en donde la museografía y los textos curatoriales eran inexistentes. Quien necesitara tomar decisiones en el Salón compraba la prensa donde el crítico emitía sus juicios. El lugar natural en donde se publicó la crítica de arte fue en la prensa. La labor del crítico de arte es, en tanto labor moderna, periodística y, en este sentido, divulgativa y dirigida al lector del periódico. Es un género de actualidad que

verité dans les scienses publicado en Leiden (1637): después de la diseminación que tuvo esta filosofía en el Siglo de las Luces se adoptó la crítica como la forma de construir el conocimiento moderno. Las ciencias modernas nacen de la puesta en crisis de las ciencias escolásticas, a las cuales se refiere Descartes en la primera parte de su obra.

impone su contenido por medio del acontecimiento artístico —entiéndase este como exposición, Salón en este período, función teatral, operística, entre otros tantos— y exige de la agilidad del periodista para escribir en caliente. Es un género breve, pues el periódico moderno lo condiciona y, por tanto, es sintético en juicios y conceptos. La crítica narra la experiencia de un versado en artes en un evento artístico actual. Quienes tienen destrezas con la escritura tienen la posibilidad de convertirse en periodistas, ya que en el siglo XVIII su profesionalización fue incipiente. El literato fue un profesional con la posibilidad de convertirse en crítico de arte por su calidad retórica, argumentativa y por su conocimiento de cuestiones estéticas. Calvo Serraller sostiene:

...un consumado especialista del arte, si no sabe escribir bien, jamás podrá ser un crítico aceptable, pero, por contra, un excelente escritor, aún sin saber nada en especial de los vericuetos técnicos y materiales a través de los cuales se fabrica una obra artística, será siempre un muy influyente crítico de arte... (Calvo-Serraller en Bozal, 2000, p.:160)

Esto es posible porque, como sostiene Baudelaire lo que le interesa al lector no es «el proceso, sino, siempre el resultado». Lo que caracteriza a finales de siglo XVIII y XIX al crítico ideal es que debe ser un excelente escritor que se desenvuelva en el ámbito de la escritura pública y de opinión —periodista; que tenga conocimiento tanto de la teoría como de la historia del arte, por no decir que realice simultáneamente las dos; y, que sea un artista o que combine la técnica con su sensibilidad para producir un punto de vista particular en donde se distinga su factura crítica. La historia, desde el Siglo de las Luces, demuestra que quienes han sido íconos en la crítica artística han cumplido de diferentes formas, intensidades y énfasis, los anteriores puntos.

En 1992 Juan Acha publica *Crítica de arte: teoría y práctica*, en el que, luego de realizar una genealogía de la crítica plantea una visión pensada desde el relativismo cultural de los valores estéticos y desde la relación de colonialismo epistémico Europa-América Latina. Para Acha el latinoamericano debe reconocer lo propio en su obra para dejar de leer sus productos culturales a tenor de criterios y de tendencias internacionales:

a). Establecer lo nuestro de nuestro arte, al lado de lo internacional del mismo. [...]; b) Preferir las valoraciones y los valores locales de la obra, a los internacionales, los cuales, hasta ahora, han ocupado nuestro interés. Hablar de valoración local significa demandar que nuestras valoraciones vayan de acuerdo con nuestros intereses colectivos y con nuestra realidad. Estamos, por tanto, forzados a producir conocimientos de nuestra cultura estética y artística. [...] c). Privilegiar el desarrollo de la comunidad artística o del aparato institucional y local del arte, al de los individuos. (Acha, 1992, p.: 108-109)

Acha expone el papel dinamizador de la crítica en el mercado y la producción artística: si la crítica privilegia los valores latinoamericanos, automáticamente valorará los procesos que se dan en el continente en cuando a redes de circulación, institucionalidad y el desarrollo de una comunidad artística. Varios de estos puntos teorizados por Acha fueron deducidos en los textos críticos modernistas con un siglo de antelación.

La reflexión sobre la crítica se visibiliza como un poderoso tópico en los modernistas, aunque los textos que resultan sistemáticos a la hora de exponer una teoría de la crítica de las artes latinoamericanas sólo se verán con contundencia a finales del siglo XIX. A pesar de esta condición que deja ver el carácter constitutivo del saber sobre la crítica en las primeras décadas del Modernismo, las funciones de la crítica más reiteradas, además de la función correctiva, es la función emancipatoria, la función gnoseológica y la función divulgativa. Estas funciones develan la relación entre la teoría de la crítica del Modernismo y su contexto tanto cultural como político. La función emancipatoria emerge de la necesidad continental por terminar el proceso emancipatorio tanto del colonialismo político–económico, como del colonialismo gnoseológico. Esto hace que la crítica sea trinchera de los valores americanos que son por la época libertarios, democráticos, mestizos y naturales. La función gnoseológica está directamente relacionada con la función emancipatoria en un doble sentido: sostiene que de la emancipación gnoseológica depende la emancipación política; pero esta emancipación requiere un proyecto de fundación desde lo americano. El ejercicio crítico busca no sólo la especificidad de lo americano, sino a su vez la construcción de criterios para asimilar los productos culturales foráneos.

La crítica tendrá un carácter formativo, pues será juicio sobre un objeto cultural a la vez razonado y expuesto con el ánimo de que el lector se informe y se forme en los tópicos tratados. La última función será la divulgativa que tiene varios objetivos: mostrarle tanto al europeo como al norteamericano que en Hispanoamérica no habita en la barbarie a través de muestras de civilización, entre ellas la producción cultural y su autoconciencia; segundo, formar un campo gnoseológico en el que se incluye el campo artístico–literario que divulgue los productos culturales de la América hispánica en los diarios continentales. Antes tales misiones el crítico modernista pide permiso ya que intuye que ingresa a un campo crítico–discursivo en donde impera la crítica de los valores academicistas tanto neoclásicos como castizos. Este campo crítico se normó más por señalar la desviación de las reglas del arte que se consignaron en las poéticas, es decir se centró en su función correctiva frente a un modelo foráneo e ideal, subsumiendo las demás funciones. El Modernismo constituyó una forma nueva de hacer crítica en el continente con funciones novedosas que respondieron a las necesidades americanas del momento: la libertad, el conocimiento y el reconocimiento de lo propio. El paso de la crítica modesta a la crítica procedimental será breve y su método permitirá llevar a cabalidad su función gnoseológica.

Es común que el ingreso de los modernistas a la crítica se de a partir de una *invocatio*, en donde prevalece la excusa. El ejercicio de la crítica es incómodo y el crítico puede llegar a resentir ataques

ad hominem. La otra reticencia refiere al contexto de los críticos que se afilian a ciertas escuelas ya sean filosóficas, políticas o a estilos y periodos artísticos. Cuando un crítico nuevo ingresa tiene la opción de escoger un bando o de incursionar con una nueva propuesta crítica. El Modernismo se caracterizó por ser propositivo en sus criterios y, por lo mismo, sus críticos ingresaron con atenuaciones. En «El Santo Gremio...», el 10 de agosto de 1876 en *El Correo Germánico* de México, Manuel Gutiérrez Nájera se inaugura en la crítica de manera prodigiosa a los dieciséis años. Su edad explica el tono de excusa al realizar su crítica teatral³³. Se dirige al lector benévolo que entiende que su crónica no va a tener sal y pimienta, o que se aleja de la visión normativa de la crítica y más bien se presenta como un servicio tanto a la sociedad, como al proceso de creación artística:

He aquí [...] mi esperanza, que promete mucho y cumple poco, y que tal vez habrá despertado en alguna cabecilla traviesa y picaresca, la maliciosa idea de que va a estar salpicada mi crónica de sal y pimienta. Allá lo veredes, como dicen que dijo Agrajes; y, habiendo tomado la pluma para los amigos del *Correo Germánico* una crítica dramática, ya que el primer material que haya venido a ofrecerse al cronista no se presta a la susodicha crítica, bajo ciertos respetos, debiendo, vuestro humilde servidor, hacer esta y todas en Dios y su ánima, echemos por el atajo y escribamos un barrutillo sin pies ni cabeza. (Gutiérrez: [1876 ▼ 46] p.: 3)

En tono alburero y proverbial Gutiérrez Nájera se presenta con un ingreso diferente al del crítico imparcial, soberbio, sabio y se muestra como un aprendiz de la crítica, como un novel observador y un comentador fresco que le interesa divertir al lector y retribuir al autor: más que juzgar su obra, ofrece su punto de vista de manera desinteresada. Nájera propone una crítica como creación artística que se conforme de distintos recursos literarios, tonos y registros que hacen de ella un texto cromático, deliberado, polifónico, histriónico que le permite transitar de cómico a soberbio, a satírico como si la crítica para él fuese una ampliación de la escena teatral. Nájera, su acompañante y un interpelante a sus comentarios opinan sobre las piezas vistas, así como sobre el teatro y la crítica dramática. El “vejete” sostiene que la crítica debe ser benévola con los autores noveles, pero no indiferente para señalar sus desaciertos. Nájera, al iniciar con el exordio del aprendiz y terminar con las palabras del curtido crítico establece los márgenes de su oficio:

Son difíciles de hacer bien, es muy cierto, interrumpió de nuevo el viejo, pero aún en las de los principiantes, que prometen, deben notarse y vislumbrarse ya los destellos precursores del cumplimiento de

³³ Esta se observa en «Páginas sueltas de Agapito Silva». Nájera ingresa con un proemio crítico tímido: implora un lector benévolo, al que le da la libertad de aceptar o no sus páginas, sus comentarios, ya que no considera su texto como crítica sesuda y sistemática, sino como un comentario crítico. Este proemio hace un tenue ingreso a la crítica en México, y en un tono cómico pide clemencia, a sabiendas que este no es el tono de la crítica y asume la tarea en primera persona del plural en tono impersonal. Nájera sabe que la crítica es oficio espinoso y que en ella se pueden herir egos y jugar un papel a veces destructivo. Aunque tiene una sólida formación para sus dieciséis años, no deja de sentirse vulnerable en terreno de polemistas curtidos los cuales pueden sacar a relucir el *ad hominem* de su edad: «Sin presumir de crítico, que tal presunción fuera por demás infundada y atrevida, atendiendo mi corta edad y escasísima ciencia; sin presumir de crítico, decía, y aquí imploro el perdón de los señores aristarcos cuyo dominio invado con la audacia de la ignorancia, voy a transmitirte, benévolo y curioso lector, algunos de los pensamientos que a las mientes se me vinieron a leer el nuevo libro de poesías del dulce vate michoacano» (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 109–110).

las promesas: a estos convendrá alentar y tenerles indulgencia: sin duda que deben tributárseles elogios y aplausos prudentemente, según las circunstancias; las críticas deberán ser, como decía no sé quién, duras en la esencia y suaves en la forma, y siempre razonadas y atentas. (Gutiérrez: [1876 ▼46], p.: 8)

El 19 de junio de 1878, Merchán pública para *La Reforma*, «Víctor Hugo, *La leyenda de los siglos*», en donde defiende la autonomía de la crítica al sostener que sus opiniones son crítica subjetiva y que tan sólo pretende explicar la función estética que, en este caso, se encuentra en *La leyenda de los siglos*. Merchán no realiza una demostración argumental de la obra de Hugo. Pasa lejos de la tribuna del crítico como educador del juicio y moderador social del gusto, a investirse como un lector que desea compartir sus impresiones. Este es un reposicionamiento del papel del crítico en relación con su campo cultural que es valorado no por su actividad y juicio, sino por su empatía en la descripción de la experiencia estética. Merchán expone que enunciará sus «impresiones personales»: «*los grandes placeres son generosos, comunicativos; cuando se ha gozado mucho, agrada siempre dar cuenta de ello, de todo lo que se ha visto, palpado y sentido, y aunque se trate de cosas inexplicables, el placer se reproduce procurando explicarlas*» (Merchán: [1878 ▼17], p.: 97–98). La crítica impresionista tiene la ventaja de que cualquier persona la puede practicar ya que consiste en explicar las impresiones que ha causado la obra en la persona, específicamente, en su dimensión sensible. La explicación es más clara entre mayor conocimiento estético se tenga o capacidad para comunicar y explicar dichas impresiones. La crítica impresionista se encuentra a tenor de la estética que desde los empiristas ingleses se concibe como una ciencia del conocimiento sensitivo, en donde prevalece la explicación del efecto estético. La crítica impresionista se ubica en la retórica de la sensación al codificar con palabras la fruición estética.

Dar el salto al vacío para iniciar el ejercicio crítico requiere de la *invocatio*, ya no de una musa sino de un argumento que lo presente y autorice. Uno creativo lo ofrece Jorge Wilson en la *Revista Gris*, en «José Joaquín Ortiz». Los escritores que se aglutinaron en la *Revista Gris* pertenecieron a una generación novel que, aunque en una fase intermedia del Modernismo, se enfrentan a la generación precedente la cual tenía remanentes del pensamiento conservador. Aunque en otras partes del continente la crítica modernista ha ganado autoridad y autoconciencia teórica, en la Bogotá de 1890 era pertinente excusarse por ser “modernista” y por atreverse a criticar. Wilson se presenta no como un conoedor de literatura moderna ni de literatura clásica, ni menos de literatura nacional o de literatura extranjera, más bien sólo como un lector que desea compartir su opinión sobre la poesía de José Joaquín Ortiz. Como autorización sostiene que todos los seres humanos son artistas, así no todos produzcan obras de arte, porque tienen la capacidad de tener emociones estéticas, bien sea con obras artísticas o con fenómenos naturales. Así, artista no es quien hace la obra, sino quien

la ve, definiendo el arte desde su recepción. Este argumento es falacioso, pero en defensa de Wilson son varios autores los que piensan de esta manera, incluido Nicanor Bolet Peraza, quien expresó dicho argumento en «El arte», también en la *Revista Gris*. Wilson³⁴ expone:

Mas como tengo que vencer ciertos escrúpulos antes de declararme *crítico*, para descargo de mi conciencia debo exponer lo siguiente... [...] Con excepción de las personas de reducidísimo entendimiento y de absoluta rudeza, todos, cual más cual menos, somos artistas. Sólo que es preciso hacer *distingos*, pues los hay de dos clases. Es artista el que crea obras de arte y lo es también el que sabe apreciar, valorar las bellezas de esas obras. El público que aplaude frenético la partitura de una buena ópera o que se extasía ante un cuadro de mérito es artista por cuanto siente la emoción estética. (Wilson: [1893♦8], p.:189–190)

En algunos críticos modernistas se observa la transición entre la crítica ingenua y la crítica metódica. El 31 de agosto de 1876, en la crónica teatral que publica Gutiérrez Nájera para *El Correo Germánico*, «*La cadena de hierro*, de Agustín F. Cuenca», realiza un prólogo metodológico de cómo debe ser entendida la crítica. Expone con claridad y síntesis los diferentes aspectos que debe tratar y estudiar el cronista con el fin de que los elementos estéticos configuren una serie de efectos en el espectador, que lo lleven a cuestionarse, a formarse y a transformarse en distintos órdenes. Nájera transita del proemio crítico en el cual se excusa por entrar al mundo del disenso, al de un crítico que propone un método para realizar crítica dramática. Su metodología inicia con la exposición del nivel más narrativo, es decir la trama, o como se conoce ahora en el cine, el argumento. El crítico debe estudiar la exposición del argumento, su narrativa y estructura; ésta puede ser entendida desde la teoría de los resortes dramáticos —los giros, reconocimientos, peripecias, según la convención aristotélica. Allí la crítica se enfoca en el dramaturgo, en estudiar la literatura dramática que en algunos casos se distancia del director. El segundo punto estudia a los personajes según su argumento y la evaluación tanto de la verosimilitud, la naturalidad, en relación con la época que se propone escenificar. El tercer punto evalúa la trama dramática que debe ser sencilla, pero a la vez no anunciarse. El cuarto analiza el nivel dialógico que es la transformación y/o vertimiento a nivel situacional del argumento. Allí se observa la versificación, o la prosa, y se estudia la naturalidad, así como el nivel conceptual del diálogo. Finalmente: «*Entrará luego en el estudio del servicio de la escena y de la ejecución de la obra criticada, siguiéndose respecto de esto, los propios consejos asentados ya al tratar de las obras dramáticas*». (Gutiérrez: [1876▼52], p.: 134).

³⁴ Wilson no es el único que ingresa en la crítica con una *pseudo invocatio* en la *Revista Gris*. En un análisis crítico-teórico que expone diferencias con el materialismo en el arte, Ponce Aguilera sostiene que no pretende ser crítico. En «Julio Flores y sus *Horas*», de julio de 1893, expone: «*He leído con positiva complacencia las Horas, y si voy a ocuparme en un estudio de ellas, quiero de antemano advertir a los que me lean, que no hago crítica de obra tan primorosa, sino que expreso simplemente las impresiones personales que su lectura me ha ocasionado. Bien lejos estoy de pensar que un ligero artículo mío llegue a considerarse como opinión de gente ilustrada, o sea como un voto en asuntos de los que ahora requiere mi atención*» (Ponce: [1893♦12], p.: 331).

Este aparato procedimental de la crítica refuerza su función social: expone el método, las razones, tematiza y analiza la propuesta y con ella los demás elementos del teatro para brindar las herramientas de juicio y conceptos al público para que se anime a realizar sus propias apreciaciones. Para Nájera la crítica debe tener una estructura argumental abierta en donde se analice los distintos niveles como la coherencia, la pertinencia, el mérito literario, mérito dramático, verosimilitud y de este modo se pueda diferenciar la responsabilidad del escritor, del director, de los actores y otros oficios que participan en la producción de las obras: tramoyeros, vestuaristas, luminotécnicos, etc.

La función emancipatoria de la crítica tiene dos variantes que el Modernismo se encargó de teorizar: la función emancipatoria política, que se ocupó de las diferencias del campo de poder a nivel local, regional, nacional y continental, debido a los procesos de emancipación política vigentes en América Latina; segundo, la función emancipatoria gnoseológica de la crítica que buscó construir criterios americanos para evaluar los productos artísticos. En 1875 son continuas las referencias de Martí al papel de la crítica en la sociedad, pero también a la adecuada forma de practicarla y ejercerla. En la *Revista Universal*, en su «Boletín» correspondiente al 12 de junio de 1875, analiza el papel que tiene la crítica en el marco de las Repúblicas constitucionales latinoamericanas: la crítica ejercida en la prensa es la contraposición política al acallamiento de voces que realizan los ejércitos de bandidos cristianos en Michoacán. Es para Martí el instrumento legal y constitucional que reemplaza los métodos violentos para llegar al poder. Ejercer la crítica, significa dejar las armas y emprender la lucha del discurso público, de la exposición de las ideas y de la llegada al poder por medios democráticos: «...libre es, y así acaba de ejercerse, el derecho de acusación a los actos del gobierno: libre el derecho de reunir al pueblo y explicarle forma mejor que la actual para desenvolver sus derechos y asegurar y afirmar su prosperidad y ventura nacientes. ¿Por qué ha de acudirse a medios que manchan con sangre, cuando no se han empleado los medios que ilustran con el derecho?» (Martí: [1875 ▼ 10], p.: 70–71). En México el asunto tuvo un matiz religioso: los representantes de las bandolas católicas decidieron no discutir en público, guardar silencio y tomar las armas, ejecutando acciones violentas sin la posibilidad de diálogo. Acceder al disenso significó otorgar la razón a los mecanismos democráticos impulsados por la República. Martí explica que quienes no usan el disenso público a través de la crítica en prensa, son los enemigos que sólo les interesó recuperar el poder perdido, luego de la expulsión de Maximiliano. La crítica se convirtió en uno de los mecanismos de la democracia latinoamericana: de su salud y práctica dependía la estabilidad política y simbólica del continente.

En «Los *Siete tratados*, de Montalvo», Merchán realiza varias aseveraciones teóricas con el

ánimo de discernir lo que es juzgable en una obra ensayística. Los *Siete tratados* tienen una recepción encomiable: Merchán señala la devoción que al autor le concede Emilio Castelar, Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro, críticos exigentes. Asimismo, refiere la censura a los *Siete tratados* por el obispo de Quito, a causa del tratamiento liberal de los temas religiosos y su ataque al catolicismo. Merchán tampoco juzga al obispo de Quito, pues si alguien puede contestarle —que no es lo más adecuado— es él, por ser la autoridad en temas teológicos y de sociología de la religión. Pero un crítico de cuestiones ensayísticas, literarias y humanísticas no debe, así no se encuentre de acuerdo, responder al contenido de dichos artículos sino en lo que le compete, es decir, su mérito ensayístico. Merchán apunta que, si tanto Hugo como Montalvo no atacaran de frente al clero, serían menos populares. Por lo mismo generan odios y simpatías polares.

Sin tocar cuestiones religiosas, que por sistema evadimos, haremos notar que con Montalvo sucede lo mismo que con Víctor Hugo, el cuál arrastraría menos crecido séquito, si en sus obras no hubiese tantos ataques a las religiones positivas y al clero, ni tan persistente propaganda de seductoras utopías. Muchos creen admirar en él al poeta, y lo que aplauden es su doctrina. [...] Si en algo se necesita verdaderamente la tolerancia, es en la crítica... (Merchán: [1886♦11], p.: 474–475)

En «Miguel Antonio Caro, crítico», Merchán evalúa otro tópico de la crítica: su espinosidad o la posibilidad de parte del criticado de molestarse con los comentarios que le realiza el crítico. La crítica debe cuidarse de los *ad hóminem*. Al contrario, debe evaluar la propuesta artística. Pero esta evaluación debe hacerse con palabras mesuradas y argumentos expuestos que sostengan cada uno de los juicios. La crítica es un campo de Marte: su capacidad de vincular a un autor vivo con un lector que opina y presentarlo ante otros lectores genera acuerdos y discordancias. La crítica constituye un campo de batalla de ideas y argumentos en su mayoría de orden estético. Pero éste tiene reglas y convenciones, como no ofender a las personas sino atacar a los argumentos, así como presentar cordialidad y respeto ante el adversario antes de ingresar a la batalla. El crítico debe cultivar su carácter, pero también encontrar las palabras para no ofender o se desviarán las funciones de la crítica: la función social del gusto, la educación estética de los lectores, la función correctiva y la exposición argumental.

Otro enemigo de la democracia es el periodismo doctrinal. Es un poder velado: Hostos reconoció a la prensa como el cuarto poder, además del ejecutivo, legislativo y judicial. La libertad de expresión como principio democrático es interpretado como una falacia de estado ya que desde la prensa se gobierna. Cuando este poder no es declarado, invisible a los ojos de los gobernados, tiene preponderancia sobre los otros poderes: no se vive en una democracia sino en una mediocracia. Las consecuencias son nefastas pues si los medios son propiedad de los dueños del país, conservadores

y terratenientes, la democracia será un disfraz de una oligarquía mediática. Sierra sostiene discusiones en 1875 en contra del periódico doctrinal católico *La Voz de México*, que defiende a los reaccionarios políticos que se alzan en contra del sistema legislativo liberal. Es tan perjudicial en un sistema democrático la censura, como también, la prensa parcial y doctrinaria. El 14 de enero de 1875 contesta una columna de *La Voz de México*, en la cual deja ver con sátira la posición defensora de las infamias reaccionarias: están dispuestos a vender a México de nuevo a los franceses; buscan alianzas con la corona española; están en contra de la patria mexicana, de la democracia y de la abolición de la esclavitud. En «La Voz de México», el 25 de enero de 1875, en *El Federalista*, riposta que fue un error abrir un debate entre los dos diarios: «*Si hay un terreno en el que reina el diario clerical: este es el de la calumnia, el de la superchería. En este terreno es en el que luce su habilidad bufona el articulejo del domingo*». (Sierra: [1875 ▼42], p.: 65). Sierra se saca una espina en la refutación: que los conservadores vendieron la patria al Imperio francés y ahora quieren acallar a un francés que trabaja en *El Federalista*. Mientras los liberales intentan realizar un ejercicio de criterio en *franca lid*, los reaccionarios no validan la crítica como forma legítima de disenso. En el periodismo dogmático doctrinario no existe el lugar para la crítica, por lo que utilizan cualquier forma de lucha sin respetar las convenciones argumentativas, infringiendo en falacias. Esta condición se debe a que como monarquismo y democracia no están en el mismo nivel axiológico, los mecanismos de legitimación del poder son distintos.

A finales de 1876 Martí sufre el derrocamiento de Sebastián Lerdo de Tejada³⁵ a consecuencia del Plan de Tuxtepec llevado a cabo por Porfirio Díaz. Martí no sólo está en desacuerdo con la revolución de Díaz por ser una muestra de craso caudillismo. Cuando Díaz asume el poder realiza varias detenciones a intelectuales cercanos a Lerdo así no hicieran parte del Gobierno. Martí se ve afectado por el arresto de Felipe Sánchez Solís (1816–1882), coleccionista mexicano y escribe para *El Federalista* «El extranjero», el 16 de diciembre, en el que justifica teóricamente por qué ejerce la crítica en México:

Y tú, extranjero, ¿por qué escribes? —Valdría tanto como preguntarme por qué pienso. El pensamiento es comunicativo: su esencia está en su utilidad, y su utilidad en su expresión. La idea es su germen y la expresión su complemento. Un espontáneo impulso, hasta por su naturaleza impalpable y etérea ordenado, lo lleva hacia fuera, fuera de nosotros, hacia arriba. No es sólido, porque no debe caer en tierra. Es incorpóreo, porque está hecho para la reflexión hacia la eterna vida, para el esparcimiento, anchura y

³⁵ Sebastián Lerdo de Tejada (1823–1889), fue presidente de México entre el 18 de julio de 1872 y el 20 de noviembre de 1876. Lerdo de Tejada, de línea juarista, se destacó por elevar a principio constitucional las leyes de Reforma que confirmaban la secularización de los poderes en México. También fue uno de los fundadores de la Academia Mexicana de la Lengua el 11 de septiembre de 1875. Fue derrocado por Porfirio Díaz, quien lo acusó de ganar las elecciones presidenciales de manera fraudulenta y bajo esta justificación fraguó el Plan de Tuxtepec.

ascensión. Y si esta es la naturaleza del pensamiento; si no da idea de sí hasta que no está expresado; si para sospechar siquiera su existencia es necesario que se exprese, viola los fueros humanos, niega las facultades mentales, rompe las leyes naturales el que impida al pensamiento su expresión. (Martí: [1876 ▼ 7] p.: 298)

Las violaciones a la libertad de imprenta están a la orden del día con la llegada del porfiriato. A Martí, como lo hicieron con el Barón de Gostkowski, Gustavo Gosdawa (1846–1901), le intentaron deslegitimar su discurso y tratándolo de “extranjero”, aduciendo que no cuenta con derecho para ejercer la crítica en México. Martí responde que los seres humanos tienen derecho a su pensamiento y este queda inutilizado sin su expresión. Censurarlo sería tanto como quebrantar uno de sus derechos fundamentales. Más allá de esta defensa es preciso aclarar lo que dicho pensamiento le aporta a la crítica³⁶. La crítica se inscribe en el contexto en donde se permiten expresar las ideas. Las ideas no logran concreción ni peso sino adquieren la carne y las entrañas de la expresión. Dependiendo de esa sustancialidad se dan modos de pensamiento y trasmisión diferentes. El procedimiento está incompleto si su expresión que para Martí es escritura se hace ligera. El pensamiento exige de una sociedad libre para que pueda ser expresado y recibido con fines útiles. Esto sólo se logra cuando hay libertad comunicativa suscrita en la libertad de pensamiento. El caudillismo intentará destruir este contexto con el ánimo de instalar el odio, la xenofobia y el pseudo nacionalismo. Martí sabe que es el momento en el que más necesita México del aporte de la crítica. «Extranjero» es una despedida simbólica hacia otra tribuna, Guatemala, en la cual, heredero de las banderas de Bolívar, pueda continuar construyendo los sueños de libertad y progreso. Para Martí el vínculo entre su pensamiento y la utilidad que le pueda proveer a su contexto es el contrato entre la divinidad y el humano, suscrito como la responsabilidad de ejercer el magisterio de la crítica.

...cuando yo veo a la tierra americana, hermana y madre mía, que me besó en día frío los labios, y a cambio de respeto y de trabajo, me fortificó con su calor; cuando yo veo a esta grande corriente de hombres libres, como azotados y abatidos por las calles, con su personalidad mustia y enferma, con su pensamiento flagelado y vejado, o con su voluntad omnipotente y augusta trocada en sierva inerme, en empujada masa, en arena y en pasto de corcel; [...] Soy entonces ciudadano amorosísimo de un pueblo que está sobre todos los pueblos de los hombres; y no bastan los hombres de un pueblo a recibir en sí toda esta fuerza fraternal. Es una voz imprudente y divina; es un mandato incontrastable y sobrehumano; es la obligación de este contrato vitalicio, firmado entre el espíritu del hombre y el espíritu inmenso de

³⁶ En el «Boletín» de la *Revista Universal* el 21 de octubre de 1875, Martí relaciona la estigmatización hacia la crítica de extranjeros ejercitada en México y la crítica a las ideas liberales. Este tipo de crítica fue ejercida por las facciones más conservadoras de la sociedad mexicana que promovían levantamientos armados en contra de los liberales estigmatizándolos de ateos. Martí censura la cobardía y el *modus operandi* de la difamación pública por boletínistas anónimos. Es una acción solapada: el criterio debe ser emitido por un sujeto comunicativo claro. La legitimidad de la crítica, más que ampararse en un *ad hominem* tácito, exige el principio de identificabilidad, que tiene que ver con una conducta de franqueza en el diálogo. Mas, si las críticas se sostienen en fuertes dogmas y promueven conductas de censura y xenofobia: «*Quiérese por algunos tener ingenio a costa de la buena fama, sin saber que la honesta decencia es la condición primera del donaire. Fácil sería ahora retratar a un número, corto por fortuna, de escritores que no la tendrán buena, si es que el premio del escritor ha de ser la estima y el buen concepto público. [...] Se tiene el talento para honrarse con él, no para deshorrar a los demás*» (Martí: [1875 ▼ 26], p.: 208–209).

su Dios. (Martí: [1876▼7], p.: 298–299)

El 14 de marzo de 1892 Martí funda *Patria*. Aunque en «Nuestras ideas» no muestre de manera explícita un argumento sobre la función emancipatoria de la crítica, es un periódico que en su integridad busca la emancipación del Cuba y las Antillas del yugo español. La crítica que aparece en *Patria* tiene carácter y lineamiento antillano, nuestroamericano, mestizo y emancipatorio. Para *Patria* el periódico es trinchera y el escritor, soldado en el puesto de combate. Se convertirá en una voz aglutinante de la diversidad cubana en el exilio que desea aunar fuerzas por un destino común que se buscará consagrar en la independencia. *Patria* es libertad, en su más amplia y martiana acepción. La voz martiana y la de los intelectuales cubanos en el exilio tienen ecos en Bogotá. Con motivo de la Guerra de Independencia de Cuba, Carlos Arturo Torres publica en la *Revista Gris*, en febrero de 1896, «Cuba ante América». Torres, consiente del poderío que tiene la prensa escrita y la crítica, su función emancipatoria, llama a la unión de los países de América para expulsar de sus tierras los últimos vestigios del colonialismo español en Cuba y Puerto Rico. Torres trae el ejemplo de la liberación de Grecia a principios del siglo XIX del dominio turco en donde gracias a la prensa se pudo convencer al conjunto de las naciones europeas para liberar la cuna de su civilización. En acción homóloga llama a las naciones americanas:

...hoy, cuando las ideas han hecho mayor curso y las nociones del derecho son más claras, y es más preciso y más elevado el concepto de la solidaridad humana; cuando la prensa, órgano, fuerza y vehículo de la opinión es factor necesario de la vida moderna, y por tanto ha tomado un incremento y una influencia de la cual no tenían idea nuestros abuelos del principio del siglo; cuando los telégrafos y los cables dan a la palabra escrita, por radio de eco el ámbito de la tierra. [...] Los publicistas, oradores, poetas, periodistas americanos deben hacer de sus inteligencias una sola fuerza y una sola luz para ponerlas al servicio de la causa de todos los pueblos y de todos los siglos. (Torres: [1896♦1], p.: 212)

Las primeras muestras de emancipación gnoseológica de la crítica son tempranas y se relacionan con la necesidad de la emancipación política. Aunque es más imperiosa la batalla independentista que se libró en varios territorios americanos la necesidad de una emancipación gnoseológica se muestra a la hora de realizar los ejercicios prácticos en el nuevo sistema democrático. Desde organizar política y administrativamente una nación hasta el hecho de recrear los símbolos nacionales o pintar motivos religiosos tuvo que solucionar cuestiones de tipo gnoseológico emancipatorio. Felipe López López en 1868 publica *Juicio crítico sobre las pinturas de la cúpula de La Profesa*, dirigidas por el maestro catalán Pelegrín Clavé, junto a sus discípulos de San Carlos. Luego analizar las pinturas de la cúpula más el octágono superior expone las finalidades tanto didácticas como gnoseológicas de su ejercicio crítico. López afronta el problema de coloniaje cultural, en cuanto sostiene que realiza este texto para demostrar que en México existen personas que pueden entender y juzgar las bellas artes. La diatriba tiene un tinte de emancipación gnoseológica: el maestro Clavé,

perteneciente al Nazarenismo catalán, propone una obra para que sea ejecutada por los estudiantes de San Carlos. El subtexto indica que en México también existen pintores calificados para realizar estos trabajos, como el poblano Juan Cordero (1822–1884). El comentario lo dirige a la Academia que construye un modelo didáctico que presupone la falacia que antes de ella en México no se conocía el arte de la pintura. El juicio se enmarca en el suceso histórico de mayor importancia en los años sesenta del siglo XIX en México, el final de la Intervención francesa:

...si hemos emitido ante el público nuestra opinión acerca de esta obra, es sólo para manifestar que en México hay multitud de personas, aún entre aquellas de instrucción mediocre y de saber modesto, capaces de juzgar con algún criterio las difíciles composiciones de bellas artes... [...] ...esta publicación propende a despertar en nuestros queridos compatriotas los jóvenes artistas, ideas grandiosas y profundo amor al estudio teórico y práctico. (López: [1868 ▲ 6], p.: 130)

La crítica además de ser juez y un método de construcción de conocimiento artístico es un legitimador social del arte en cuanto discurso que releva la importancia tanto de las obras como de los artistas y anima a los creadores a continuar el camino, pese a las adversidades: su escasa remuneración económica en un contexto empobrecido por los conflictos recientes. López López revalora el papel del artista en las crisis políticas. En este momento en la vida mexicana se hizo imperativo no una crítica con función social, sino la necesidad social de la crítica que reposicionara al artista en el contexto de la nueva República. A López López el destino le escuchará las súplicas con la fundación de *El Correo de México* y *El Renacimiento*, en donde participa Altamirano, que abre un espacio discursivo para la crítica no sólo de las artes plásticas, sino del teatro, artes populares y espectáculos, música, ópera, entre otras. Allí la empezará a jugar un papel determinante en la activación del campo cultural y artístico. Al final de las «Revistas Literarias», publicadas en *La Iberia* entre el 31 de junio y el 4 de agosto de 1868, Altamirano expone la función de registro de la actualidad, además de poner en contexto, en términos culturales, el progreso de una literatura. El mexicano se sabe ubicado en un “renacimiento”, luego de la era imperial que produjo una ruptura con los procesos literarios anteriores. La crítica buscó la autoconciencia histórica del crecimiento de las letras mexicanas después del Segundo Imperio³⁷. Pide una crítica sensata, argumentada y que

³⁷ El Ayuntamiento de Veracruz el 24 de febrero de 1875, rechaza la reforma que quería implantar un reglamento de teatros. El reglamento promovía la censura teatral; nombraba a inspectores que revisarían el contenido de las obras y se encargarían de censurar las piezas que no convinieran a los intereses de Gobierno. El Ayuntamiento de Veracruz no acata el reglamento de teatros, en un acto de autonomía del arte entendida como libertad creativa. Sierra en «Los teatros», en *El Federalista*, el 9 de abril de 1875, festeja la decisión tomada por el Ayuntamiento que significa un triunfo de los valores liberales los cuales deben declarar la autonomía de las artes para tratar los temas patrios como los que correspondan siempre y cuando se rijan por la Constitución. También se abroga el derecho de autogobernarse: decidir el programa y la forma de presentarlo. Sierra señala que esta fue una práctica vigente en la época de Maximiliano y que no debe volver a las tablas mexicanas: «*Pero como entonces todo estaba sujeto a la inspección del Estado, quiso éste presidir aquella reunión, representado por los ayuntamientos. ¿Qué ley, que razón autoriza hoy día para considerar como una reunión pública excepcional a las representaciones dramáticas u otras que tienen lugar en los teatros?*» (Sierra: [1875 ▼ 37], p.: 242). El Gobierno no debe vigilar los contenidos

brinde los criterios proyectivos para encaminar las letras mexicanas hacia un progreso cultural. Altamirano reitera las directrices éticas de la crítica, la finalidad —el conocimiento artístico—; su función —la de que las letras mexicanas progresen gracias a la retroalimentación—; su método —el analítico de argumentación abierta—; ésta crítica se plantará en contra de la frivolidad de la crítica francesa que mal le hace al campo artístico.

En 1875 traducen algunos textos del crítico francés Charles Bigot (1840–1893) que versan sobre el Salón de Pintura de París de 1875, en el que expone uno de los modelos que se replican en América Latina para hacer crítica. Bigot explica, en *El Eco de Ambos Mundos*, el 27 de agosto de 1875, que para los europeos la crítica de arte tiene dos funciones principales: juzgar las obras; y, apreciar el valor en el contexto de un movimiento artístico: «*Debe, en primer lugar, examinar el sentido de las producciones que se le someten. Debe, después, investigar los procedimientos artísticos por los cuales se distinguen*» (Bigot: [1875 ▼ 98], p.: 288–289). Bigot define dos funciones de la crítica de arte sustentadas en la tradición de la pintura europea. La función de la crítica se limita a analizar si las obras tienen valor para esa tradición o si pueden pertenecer a la historia de sus innovaciones y transformaciones. La crítica de arte europeo, especializada, pero restringida no debe ser modelo en América Latina porque no comparte tradiciones ni historia del arte sino de manera tangencial; y, porque la función del arte en América Latina está orientada a formar, descubrir, construir y fundar una tradición. Hacer crítica a ambos lados del Atlántico en 1875 tiene sentidos y funciones distintas y se convertirán en prácticas difícilmente homologables a pesar de que las técnicas y procedimientos tengan similitudes. La función emancipatoria de la crítica en Bigot se plantea en un espacio intrartístico que no busca una emancipación político–gnoseológica.

Para Adolfo Carrillo en «Un pintor cortesano», en *El Siglo XIX* de México, el 8 de noviembre de 1881, la crítica tiene un espíritu juvenil que cambia de ánimo, de criterio y es móvil en sus juicios. A veces peca de arcaísta, a veces de esnobista a tenor de lo que enfrenta. No habla en exclusivo de arte, sino de sus relaciones con la filosofía, la religión, la ciencia. Para Carrillo el crítico actual configura la “estética del Realismo”, mote restringido porque entre los críticos modernistas son varios los desertores del Realismo y entienden que la misión de la crítica no es sólo

de las obras de arte. El control sobre lo que se presenta debe realizarlo el público con su asistencia y la crítica en la prensa, o en el “voz a voz”. Las políticas de la República deben apoyar a las artes debido a la inestabilidad y fragilidad económica. El sistema de censores reduce el producto económico del teatro ya que llenan palcos enteros para sus familias. Sierra concluye: «...siguen los palcos de la autoridad llenos de regidores, y algunas veces hasta de sus mujeres e hijos, cercenando así la ganancia de los empresarios. [...] La verdad es que en todos los países del mundo los ayuntamientos o los gobiernos subvencionan a algunos teatros con el objeto de proteger la literatura o el arte» (Sierra: [1875 ▼ 37], p.: 243).

señalar los vicios sociales: más bien se estimula la función emancipatoria, gnoseológica, fundacional y vital de la crítica. La crítica realista no entiende sus relaciones exclusivamente en el terreno intrartístico sino en el amplio de la sociedad. Carrillo apunta que la crítica adquiere las cualidades de los tiempos como el individualismo, la exaltación del autor —tanto del crítico como del artista—, la intensidad sensible y cierto escepticismo —que se puede catalogar heredero del Positivismo y la razón ilustrada. La crítica de arte modernista al hacer parte de la modernización adquiere estas cualidades, pero no se le puede tachar de escéptica porque tiene como misión la fundación de un arte continental y de un proyecto de humanidad en América Latina. Para Carrillo los críticos:

Herbert Spencer, Flaubert, Pope, Fielding, Richardson, Ben Johnson, pertenecen a esa gran familia de Aristarcos de modernos, cuya poderosa inteligencia tiene el brillo de las fosforescencias de los mares polares. [...] Los tiempos modernos han contribuido poderosamente al desarrollo de la crítica, imprimiéndole una velocidad más acelerada por el espíritu del individualismo, la exaltación del yo, la intensidad de la sensibilidad y la propensión al escepticismo en todas sus manifestaciones. (Carrillo: [1881 ▼34], p.: 133)

Merchán refuta el Realismo al sólo encargarse de reflejar las cosas negativas de una sociedad: considera que así se reflejara a la par lo bueno y lo malo, se trata de una propuesta poética limitada. Para Merchán el arte debe cumplir una función prospectiva o mostrar las cosas como pueden ser de acuerdo con las finalidades del contexto cultural. La crítica modernista, a diferencia de la crítica realista y la crítica naturalista, busca un mejoramiento exponiendo los errores y argumentándolos para trazar posibilidades de mejoramiento en el plano formal e ideológico. Sus funciones emancipatorias, gnoseológicas, pedagógicas se encuentran asociadas a un proyecto cultural de fondo que es la construcción de acciones de modernización para América Latina: democráticas, institucionales, libres de clasismo y xenofobia. La crítica en el contexto latinoamericano debe tener como horizonte las necesidades prospectivas. En «Justicia o fatalidad» expone: «*Si el arte no tuviera más fin que reflejar las cosas como son, no lo necesitaríamos; nos bastaría la naturaleza, que es más verdadera, más grande, más sabia y más hermosa que él*» (Merchán: [1884♦22], p.: 91–92).

Gutiérrez Nájera explica que en México no existe una crítica especializada en artes plásticas, sino una comunicación de los eventos artísticos con más apreciaciones que juicios argumentados. En «Memorias de un vago: el arte mexicano», publicado en *El Cronista de México*, el 2 de julio de 1881, trata *La alegoría de la Ciudad de México*, perteneciente al *Monumento Ipsográfico*. Si bien es identificable el lenguaje neoclásico iconográfico europeo es una nueva alegoría por lo cual debe ser pensada por primera vez para emitir un juicio: no es una figura mitológica europea que se sostiene en una tradición de versiones e interpretaciones de un texto mítico, sino que esta pieza busca fundar una tradición. Al evaluar los comentarios sobre la *Alegoría de la Ciudad de México*,

de Miguel Noreña (1839–1894), explica la incapacidad de los gacetillistas de realizar un juicio por su propia cuenta apoyándose en la interpretación y juicios que leen en la crítica francesa, profusamente consultada, reproducida y aplicada de manera acrítica —no como intertexto sino como autoridad. Gutiérrez Nájera interpela a sus colegas a que piensen por su propia cuenta el objeto artístico y que lideren las opiniones sobre sus productos simbólicos. En términos actuales invita a la decolonización del criterio:

Y francamente, es muy difícil hablar de una obra artística que todavía no juzgan los franceses. ¡Es tan raro tener un juicio propio! Por desgracia, todos bebemos inspiración y ciencia en las revistas extranjeras, en los diccionarios universales, en los compendios y extractos homeopáticos de ciencia: cuando estos compendios, estos diccionarios y aquellas revistas no pueden informarnos acerca de un asunto dado, nos vemos en la precisa obligación de quedar mudos. (Gutiérrez: [1881 ▼ 32], p.: 126)

La crítica tiene compromisos históricos, pero en ciertos contextos, urgencias con la actualidad. En Colombia las críticas literarias no abundan, pero si sus divulgadores al ser reproducidas sin ser reevaluadas. Las poblaciones lectoras no son tan amplias y no tienen desarrollado el criterio en asuntos literarios. Es preciso que el crítico pueda orientar su gusto, recomendar o descartar algún libro para las limitadas horas de lectura. Si la crítica sólo se dedica estudiar obras del pasado, las cuales conforman un canon y se encuentran consolidadas en una tradición ésta tiene un campo de diálogo con los especialistas de dichas obras, ya que los problemas de valoración y reconocimiento se solventan en los primeros textos y en los siguientes se ajustan y se redimensionan. Al hacer crítica sobre lo actual se genera un debate no con especialistas sino con los críticos: de esta manera se pueden fomentar debates estéticos los cuales son cruciales para estimular el uso del criterio entre los lectores contemporáneos. Merchán sostiene que Caro no debería hacer crítica sólo de los clásicos o de autores consolidados en la tradición francesa o española del siglo XVII³⁸, sino con igual ahínco debería estudiar la literatura actual. En «Miguel Antonio Caro, crítico», expone: «...*con preferencia examina los trabajos de autores muertos, cosa que nunca está de más, pues escritores como él traen siempre algo nuevo que decir o qué enseñar; [...]* No así respecto de las producciones contemporáneas» (Merchán: [1886♦13], p.: 589).

En septiembre de 1894, Sanín Cano publica en la *Revista Gris* de Bogotá, «De lo exótico», en el que discute el concepto de literatura nacional que parte de los ideales comunes de un grupo

³⁸ Así Merchán tenga divergencias por las ideas políticas y religiosas de Caro, reconoce que tiene juicios propios y auténticos sobre obras americanas: «*El saber no lo ahoga: no siente impulsos de decirlo todo, sino solamente lo que necesita para la inteligencia del asunto: Virgilio, Cervantes, Olmedo, Bello, Núñez de Arce y otros se nos presentan en las obras de Caro rodeados de su respectiva atmósfera, con menos tías y abuelas que en la escuela contemporánea de crítica francesa, y acompañados de sus amigos, que son guías más seguros en esta clase de trabajos, porque frecuentemente el desarrollo de un inteligencia y el origen de sus opiniones se explica menos completamente por la influencia de la familia, que por el cultivo de otras relaciones*» (Merchán: [1886♦11], p.: 587–588).

humano y de un principio de exclusión racial. Así como la sociedad europea usa la raza, la casta y el escudo de armas para crear jerarquías sociales, también pretenden con la literatura usar conceptos de pureza analogables a su calidad. Sanín Cano denuncia que, tal como clasificaron a las razas en Europa, se quiere clasificar a la literatura:

El sentimiento de las nacionalidades es todavía tan vivo que aún en la manera de comprender el arte tiene su influjo [...] lo mismo que si se tratara de hacer una clasificación de razas. [...] Los críticos suponen que pueden decir, al tomar una obra, dónde acaba lo que es fundamentalmente castizo, dónde empieza el influjo del extranjero o de lo exótico. [...] La imitación de las literaturas extranjeras, el estudio de ellas solamente, a veces la simple traducción de una obra bárbara, como decían los griegos, es motivo de inquietud para las almas buenas de críticos dolientes. En todo ello está obrando el amor a la patria, o la estrechez de miras, o ambas cosas a un tiempo... (Sanín: [1894♦12], p.: 281)

Sanín Cano explica que gran parte de los criterios historiográficos de la literatura europea hasta la fecha han sido racistas, así como la teoría de la crítica se empeñó en buscar con el concepto de pureza, como si fuese el de la pureza de sangre, que se traduce en lo nacional y lo foráneo de cada escritor. Sanín Cano explica que en la actualidad la literatura europea tiene pocos elementos nacionales porque su sociedad no sólo se ha mezclado, sino también las ideas y las obras literarias circulan por Europa gracias a la prensa que tiene carácter intraeuropeo, al conformarla órganos en los que publican escritores de distintas nacionalidades. El colombiano ve como vetusta una crítica que se esfuerza por buscar lo patrio, lo endógeno y señalar como negativo lo exógeno. La crítica, aunque no debe atopizar el pensamiento, si debe situarse en el contexto de una Europa intercomunicada. Sanín Cano expone que América no se circunscribe únicamente en el sistema interatlántico, sino que su discusión se abre con Europa y los Estados Unidos que la conciben como lo “otro”.

La crítica Modernista consiente de situarse en el sistema colonial inter y transatlántico afirma su función gnoseológica como bastión de su lucha independentista y como garante de la gobernabilidad de sus naciones que requiere con urgencia de un conocimiento a su medida. Desde temprano se observa una búsqueda de la función gnoseológica de la crítica. Hostos en «Un crítico», el 11 de noviembre de 1866, publicado en *El Museo Universal* de Madrid, expone su concepción de crítica. Hostos se encuentra en España y hace parte del krausismo español quienes buscan una transformación política y educacional en la península. Su crítica se encuentra en fragor y sus contendientes son escritores que apoyan la continuidad monárquica. Hostos toma la palabra que le servirá de tribuna para divulgar su programa político. Dirige una epístola a Ventura Ruiz Aguilera en la cual reseña *Estudios literarios* (1866), de Francisco Giner de los Ríos, en quien reconoce a un verdadero crítico. Hostos valora la ubicación espacio-temporal del crítico, el conocimiento de su circunstancia histórica, porque éste debe movilizar conciencias y gustos hacia una finalidad en el presente. Esa “finalidad” del crítico se relaciona con las necesidades, es decir, las que el crítico como escritor

público, moderador del gusto y de la opinión pública considera que son útiles a su sociedad. La crítica está dirigida, es “parcial”, es el despliegue del criterio del crítico. Pero ese criterio sólo se valida con argumentos expuestos (ciencia, en este caso de la literatura o teoría literaria), que deben ser arrojados con valor y belleza, con ánimo de persuadir y complacer. Aunque en ciertos puntos las ideologías de Giner de los Ríos y Hostos se traslapen, ya que ambos son krausistas, cófrades de Julián Sanz del Río y promotores de una España republicana, son sujetos diferentes en cuanto que Hostos es a su vez americano y pro-independentista de las Antillas. Hostos crea criterios propios para el americano: un modelo evaluativo de la crítica que no excluye sujetos históricos externalizados, ni sujetos de otras culturas. Es la capacidad que tiene el americano de juzgar desde su circunstancia y con criterios americanos los productos culturales que le ofrece el mundo. La crítica de arte del Modernismo, con una necesidad emancipatoria de carácter raigal, nace cosmopolita:

El sentimiento, elemento de juicio que por esterilidad de corazón o por concepción incompleta de la crítica, falta casi siempre a los que se hacen a sí mismos jueces, brilla, conmueve y persuade en el artículo analítico que sintetiza su título: *Un poeta*. [...] La fantasía, que abarca en un punto y en un momento todos los aspectos, que destella sobre ellos un resplandor que da relieve y claridad, predomina en todas las investigaciones histórico-críticas que hace el autor: así es tan viva en la que pinta la ruda transición de nuestra edad, y tan descriptiva, tan cáustica y tan expresiva en todo el estudio que tiene por objeto las evoluciones literarias denominadas *neo-clasicismo* y *neo-romanticismo*. (Hostos: [1866▲2], p.: 355)

Giner de los Ríos que se pregunta por el espíritu del siglo, por su función en la dialéctica de la historia y de acuerdo con su necesidad histórica, que consiste en enunciar sus finalidades teóricas, inicia la evaluación de las obras y los géneros más propicios para su contingencia: el Neoclasicismo y el Neorromanticismo. Además de ofrecer la demostración histórico-crítica, expone las dotes sensibles que necesita un crítico: el sentimiento y la fantasía son dos categorías netamente artísticas que Giner usa como elementos críticos y Hostos confirma en su pertinencia metódica. La crítica se puede considerar como un género creativo o como una segunda intelección sobre las obras juzgadas. La obra de arte es una recreación, no una representación y se completa gracias al receptor que constituye y genera el espacio virtual en donde aparece la obra. El crítico, primero lector y como lector creador, evalúa esa “virtualización” a través de una segunda reelaboración que usa argumentos sensibles para comprobar su tesis. El uso que hace el crítico de la sensibilidad y la imaginación se convierte en parte de la crítica. El crítico idóneo es quién desarrolla las capacidades creativas. Se le exige ser creador en su faceta crítica para que su tarea no sólo llegue a cumbres de sugestión y conocimiento, sino para que entienda el “sentimiento” del artista y lo juzgue con benevolencia. El crítico-creador puede juzgar con piedad, proyectar y esclarecer, intensificar el efecto estético de la obra y recausalizar su sentido. Este examen planta bases de la autoconciencia del ejercicio crítico en las auroras del Modernismo latinoamericano que se acrecentará gracias a su práctica y

creando, años adelante, estudios y reflexiones sistemáticas, como la que abre el volumen dedicado a la crítica de las *Obras completas* de Hostos, *Crítica en general* —la cual no ha podido ser fechada.

Los críticos modernistas se ven obligados a exponer sus concepciones teóricas al interior de los textos críticos. Felipe Santiago Gutiérrez en «La exposición artística en 1881», en *El Siglo XIX*, expone que no son comparables los criterios con los que se juzga una obra literaria o una obra plástica. Las críticas deben estar calificadas en cada disciplina para que sus juicios no sean descontextualizados. Para Gutiérrez en literatura la caligrafía no se tiene en cuenta en la época de las imprentas y la litografía; no existe una relación entre la grafía y el contenido, sus ideas y su forma literaria; pero, para las artes plásticas esa relación es diáfana pues allí se busca una corta distancia entre la idea abstracta y la idea plasmada. Cada campo artístico constituye formas de criterio para que sus obras sean juzgadas y así los criterios estéticos puedan ser compartidos por algunos campos, la naturaleza de los campos implica criterios diferenciados y conocimiento de cada oficio:

...creemos que una idea o asunto tiene diversas maneras de desarrollarse; en literatura por la pluma y en pintura, escultura y grabado por el pincel, el cincel y el buril. [...] En la literatura, la idea está envuelta no en el mecanismo de los caracteres escritos, sino en la frase misma que llegando al oído por la palabra produce su efecto, y la imaginación o la inteligencia hacen los comentarios o deducciones consiguientes, pero en la pintura, escultura, etcétera, como que son artes que entran por la retina, es indispensable que el mecanismo de sus agentes: el dibujo, anatomía, perspectiva y demás, sean perfectos y posea la mayor posible corrección para que se distingan con claridad los caracteres del asunto. (Gutiérrez: [1881 ▼ 30], p.: 100)

En la «Crónica de teatros», publicada el 30 y 31 de marzo de 1868 en *El Siglo XIX*, se lee la discusión entre un amigo de Altamirano y la Señora “X”, quien ha asistido al teatro desde niña y sostiene que su experiencia es suficiente para saber qué obra es buena o mala. El incidente con la conocedora del teatro refiere el proceso formativo del crítico. Tener el hábito de asistir al teatro regularmente aporta al criterio. Sin embargo, se necesitan de conocimientos como la historia, no sólo del teatro, sino de la literatura, del arte y más ampliamente de la cultura. Una formación del criterio que se realiza gracias a un conocimiento de la teoría del arte en cuestión. Altamirano pone a prueba la erudición de la señora “X” preguntándole por el artículo «Melones y mujeres» de Antonio Ribot y Fontseré (1813–1871) que cuenta un episodio: un vendedor engaña al comprador con unas calabazas que hace pasar por melones. El melonero sostiene que tiene gran experiencia, pero se equivoca. Ribó expone que en el caso de los melones existe un rango de probabilidad alto, por tanto, la experiencia sólo es una parte del juicio, pero puede ser falible. Un modelo de crítica que pretende sostenerse únicamente en la experiencia presupone que la esfera artística es siempre la misma y que los criterios con los que se juzga una obra son atemporales. Altamirano se opone, pues una de las características del arte es su innovación, transformación y cambio. Los modelos de

experiencia son falibles, pues las obras exigen de la renovación de los marcos de evaluación.

En las «Revistas literarias» publicadas a partir del 31 de junio y hasta el 4 de agosto de 1868 en *La Iberia*, Altamirano resalta la labor crítica de Manuel Peredo³⁹ (1830–1890), que además de cumplir con el primer requisito para ser crítico, el de ser escritor ve en él otras cualidades:

Si un estudio profundo de todos los teatros, pero particularmente del español, si una pasión decidida por la literatura dramática, si una observación sagaz y delicada que se detiene hasta en el menor detalle; si un acierto instintivo en la apreciación, si un juicio maduro de ilustrado; y si un conocimiento de la escena difícil de igualar. (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 102–103)

Altamirano le exige al crítico: un conocimiento de lo que va a juzgar, desde una perspectiva general del teatro español que es la más cercana a la escena mexicana en el tiempo de Peredo y Altamirano; reconocer la tradición de la literatura dramática, elemento de base para efectuar la comparación que permite solucionar el problema nodal de la crítica que es la interpretación dramática; la observación delicada de la escena y la apreciación de la interpretación actoral; la división del trabajo en la escena o la capacidad de discernir qué elementos son propios del director y cuáles son propios del actor, así como la definición de sus campos de acción y ámbitos de intervención; un juicio maduro e ilustrado que sus palabras tiendan al entendimiento y a la justa valoración de la obra. Altamirano concibe la crítica como un acto de conocimiento, como una elaboración que conduce a un juicio, pero en donde es tan valiosa la opinión como el proceso de construcción y aplicación del criterio que es el acto concomitante de conocimiento de la crítica. En Peredo existe un compromiso con el oficio que lo interpela como una práctica devocional. Esa fe en el oficio no significa que su perspectiva crítica sea dogmática, sino ésta le exige del estudio, revisión y actualización del criterio. Altamirano resalta su nivel de apreciación, su justa división en cuanto a la obra dramática y al resto de la representación, que está al pendiente de los artistas —como lo hace Jules Janin (1804–1874). La mayor cualidad de Peredo es la meticulosidad para el análisis de la obra la cual Altamirano describe usando la metáfora del anatomista: «*Hay algo del análisis anatómico en su crítica; sólo que aquí el poeta y el médico se confunden y dan a la autopsia un encanto de que carece para la generalidad el examen que hace la ciencia*». (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 103–104). Resaltar en la metáfora del anatomista la capacidad de meticulosidad analítica que implica un decantado oficio como el del crítico. El aporte está en la meticulosidad de las diferencias, las distinciones (cortes) y su proceso de clasificación. Según esta taxonomía del objeto a criticar es

³⁹ La obra crítica de Manuel Peredo no ha sido recopilada en su totalidad: se desempeñó como crítico en *El Domingo*, *La Enseñanza*, *El Renacimiento*, *El Semanario Ilustrado*, *El Correo de México*, *El Siglo XIX*.

posible lanzar opiniones de mayor agudeza. Lo particular de Peredo es que esa capacidad de analista, de anatomista–diseccionador como método para el entendimiento de la obra no deviene en una personalidad fría, tirana, déspota. La metáfora del crítico como anatomista traza una relación entre métodos científicos y métodos críticos para el análisis artístico. El asunto no se puede juzgar como un desacierto de parte de Altamirano o de Peredo. Son varios los críticos que usan métodos similares al del análisis científico en el siglo XIX. Cintio Vitier en *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano* (1974), sostiene:

«El método es el mismo en las ciencias morales y en las ciencias naturales. En unas y otras hay que empezar por el análisis. Hay fenómenos iniciales y generadores de que se derivan los demás» [...] El ingenuo cientificismo de estos razonamientos, donde el hecho acaba volatilizándose en abstracciones, no necesita ser subrayado. Basta el sentido común de un criterio académico como Gustave Lanson para comprender que esa doctrina tiene un grave defecto: «el de explicarlo todo salvo lo esencial, que es, en arte, el problema del individuo». (Vitier, 1970, p.: 9)

La afirmación tanto de Gustave Lanson como de Cintio Vitier, apreciaciones válidas para Hippolyte Taine, no puede demeritar los empréstitos entre ciencias y crítica, en cuanto a sus métodos. No son métodos exactamente iguales: unos son cualitativos y otros cuantitativos, pero ambos necesitan del análisis y de la síntesis. No es posible llegar a postulaciones generales en artes y/o literatura, por tanto, cualquier empresa que lo pretenda se tacharía de pseudouniversalizante. Eso no significa que el análisis y la síntesis tengan como único uso crear formulaciones generales; también se usan para caracterizar a un autor y o a una obra y describir sus particularidades: uno de los métodos más usados en los estudios literarios es el análisis del discurso que no pretende universalidad, y otro, en la historia del arte, como la iconología, método de clasificación con fines cualificables, con pretensiones particularizantes. En el siglo XIX latinoamericano la relación entre crítica y ciencia fue nutrida. Se encuentran los aportes de la ciencia en la crítica, como el método analítico, y también los de la crítica a la ciencia, como las páginas de Martí sobre Edison, o sobre el Puente del Brooklyn, en donde lo último que se percibe es la abstracción o la presunción de generalización. Son lecturas en donde perdura la singularidad del crítico quien encuentra y aborda la singularidad del científico. Negarse a estudiar los vínculos entre crítica y ciencia en los Modernistas latinoamericanos, sería negarse a un valioso corpus de teoría crítica. Las teorías científicas y el Positivismo influyeron de una manera directa en la forma de hacer crítica. Saint Beuve, Edgar Quinet en *L'Esprit Nouveau* y Taine, entienden que la crítica debe adoptar métodos científicos como la síntesis y el análisis y usar métodos como el de la clasificación de las especies. La taxonomía y la fisiología, clasificación y disección son metáforas que aparecen en la ancilaridad entre

crítica y creencia en el siglo XIX europeo. Estas ideas son recibidas en el Cono Sur por los escritores de *La Ondina de Plata*, como Luis Telmo Pintos (Cástulo Venteveo). Gioconda Marún estudia la polémica entre Telmo Pintos y García Merou desde *El Álbum del Hogar*, en donde le replica a Merou usar el método científico para la crítica:

Desde el punto de vista de la crítica literaria, los artículos responden a los métodos de análisis de las ciencias naturales que propagaron en la crítica literaria Saint Beuve y Edgar Quinet [...] La crítica literaria debe a Saint Beuve la fundamentación científica, la escrupulosidad de los hechos, y el orden expositivo, virtudes que guían el escalpelo de Cástulo Venteveo. (Marún, 1993, p.: 66)

La taxonomía no sólo fue una metáfora del proceder crítico influenciado por el pensamiento científico: uno de los escritores de *La Ondina de Plata*, fue un destacado taxonomista, Eduardo Ladislao Holmberg. Entre sus obra se destaca la *Flora de la República Argentina* (1895), *Botánica elemental* y la abreviatura E.Holmb, que cuenta con 16 registros botánicos endémicos.

Una crítica que exhiba el dispositivo de la crítica, su manera de proceder y realice indicaciones, valoraciones y juicios es una crítica que se pone en tela de juicio, pero al mismo tiempo puede transmitir un tipo de conocimiento que ayudará a la promoción del pensamiento estético. En ese sentido es una crítica colaborativa, comprometida con el progreso del arte y el conocimiento artístico. En el «Boletín» de la *Revista Universal*, el 29 de junio de 1875, Martí expone lo que es criticable en la poesía. Explica su concepción de poesía con el ánimo de brindar un bases a su juicio:

Y luego, no se critica a los poetas. Se enciende el fuego sagrado, y él alumbraba sin que la inteligencia sea responsable de sus esplendores. Como los rayos a la luz, los versos al poeta: ni una ni otro se dan cuenta de ellos. A las veces, una bella idea se expresa en torpes palabras: nadie culpe de esto al que las dice: es que en nosotros late lo que es mejor que nosotros mismos, y no encuentra en nuestro ser, ni en el más alto ser, forma que contenga sus latidos. Lo informe es lo más bello: lo incorrecto es la verdad. Cuando hay luz en el alma, hay en los labios escasez. Lo grande absorbe: cuando lo grande está replegado en nuestro germen, las palabras son impotentes y mezquinas. Júzgase al poeta por lo que sueña: no por lo que escribe. (Martí: [1875 ▼ 13], p.: 94)

Martí apela a la batalla entre la forma, los recursos que le ofrece su lengua a un poeta y lo informe que es la potencia participante que comparte con las cosas del mundo. La expresión de la potencia, desbordante y creadora es un imposible que el poeta intenta en el poema. El poema se caracteriza por su innovación formal. Juzgar desde la aplicación correcta de las formas al poema se convierte en un ejercicio vacuo, ya que el poema intentará desbordar la forma. La batalla que la poesía gana cuando pellizca la materia de lo informe es salto al vacío creador. Hace mal la crítica en juzgar lo innovador del poema como atropello a la norma métrica⁴⁰. No sólo la poesía construye

⁴⁰ En septiembre de 1895, Maximiliano Grillo publica en la *Revista Gris*, «Julio Flores», donde plantea que para juzgar la obra de Julio Flores se necesita de una “crítica diversa”. No sólo se debe ser un crítico que tenga en cuenta el medio, las condiciones de producción en el contexto, pues éstos son fundamentales para enjuiciar una obra. No se debe llegar a los extremos de un Taine a quien le interesa más el contexto que la obra. Sostiene que no es posible hacer una crítica con métrica y gramática de manera estricta, pues en poetas como Flores hay gemas de valiosa poesía, faltas métricas, versos prosaicos,

critérios para ser juzgada, sino dichos criterios son reformulados cada vez que un poeta da un nuevo pellizco a lo informe, es decir, sus criterios se regeneran y se replantean en el tiempo. Esta característica no es privativa de la poesía, sino en general de las artes creativas, las cuales libran intensas batallas en lo informe. En esta clave se encuentra el otro magisterio de la crítica: la capacidad de perseguir las batallas de la forma y lo informe para replantear los criterios de valoración; deducir qué criterios le aportan a la crítica el poema. La crítica necesita de la evaluación continua de sus criterios estéticos: «*La crítica es siempre difícil y sólo una vez noble [...] cuando, en vez de limitarse a débiles exigencias de gramática, censura las ideas esenciales con alteza de miras, e imparcialidad y serenidad de juicio*» (Martí: [1875 ▼13], p.: 94). Martí realiza una moción: divisar el proyecto de humanidad del poeta. Para ello realiza una exégesis con el fin de identificar la propuesta en el plano de las ideas. Abre el debate planteado en términos filosóficos desde el arte. La propuesta martiana pasa de realizar una evaluación en términos formales a usar estos como insumo para el debate filosófico y le increpa al crítico un debate en términos de filosofía del arte.

Martí trabaja en diferentes procesos y aptitudes que no son mutuamente excluyentes, pero sí diferenciados entre el crítico y el artista. El crítico busca, además de orientar el juicio, comunicar lo que sensiblemente se transparenta en la obra que debe ser puesto en palabras para su aprovechamiento. En la *Revista Universal* de México el 9 de noviembre de 1875, «*El libro talonario*», dedicado la obra de José Echegaray, expone: «*El crítico debe ver y deducir; debe analizar, presumir, explicar y adivinar*» (Martí: [1875 ▼64], p.: 122). El crítico debe asumir un método de investigación similar al del científico: observar, deducir, plantear hipótesis, explicar, inducir, probar sus tesis. La finalidad es la extracción del conocimiento presente en las obras artísticas.

El 23 de agosto de 1876 Martí publica en la *Revista Universal* de México, «*Juan de Villalpando*» dedicado a la obra de Peón Contreras. Menciona la definición de la crítica como un giro argumental dentro del artículo: «*Criticar es, sin embargo, ejercer el criterio*» (Martí: [1876 ▼16], p.: 2). Aunque su aparición parece perdida entre el análisis de la obra de Contreras, no por ello su forma aforística deja de ser potente. Al desplegar el enunciado se deduce que la crítica es el ejercicio del

extranjerismos, imágenes desproporcionadas, entre otras. La crítica debe centrarse en la comprensión de la obra: «*Los procedimientos de la crítica que estudia la producción literaria sin estimar las circunstancias que influyeron en el autor al realizar la obra artística, son insuficientes para juzgar a todos los autores. [...] Las faltas contra la métrica, los versos prosaicos frecuentes en las composiciones de los poetas muy fecundos, las figuras exóticas, las imágenes desproporcionadas, las bellezas falsas que a manera de marmajas deslumbrantes se confunden en el gusto de Flórez con las verdaderas piedras preciosas que brotan espontáneamente de su cerebro encantado, los artificios de la imaginación para mostrarse original, merecerían de una crítica diversa de la que hoy modestamente empleamos, severa reprimenda después de la enumeración de los defectos señalados en cada una de las obras de Flórez*» (Grillo: [1895♦8], p.:104–105).

criterio, y el criterio es la sumatoria de experiencias vitales que se convierten en nociones axiológicas a la hora de justipreciar. La crítica pone en juego los valores axiológicos del arte en una situación concreta: el arte dramático en el contexto americano y en el género al que se adscribe la obra, sumado a una serie de atenuantes que entran en juego en el ejercicio del criterio. Como la obra de arte es innovadora *per se* el criterio no alcanza a realizar esta justa valoración. El crítico se ve interpelado por la obra para ampliar el criterio o construir uno nuevo, haciendo de los ejercicios críticos ejercicios creativos no en su plano artístico, sino en el conceptual. La crítica de arte es definida como el ejercicio de pensar, recrear e invencionar continuamente el criterio que es la continua reflexión y replanteamiento de los marcos creativos para las artes. En 1877 se reitera este aforismo en el manuscrito de Martí «Apuntes y fragmentos sobre filosofía», escrito durante su ejercicio docente en la Escuela Normal de Guatemala. El contexto es una teoría del conocimiento sintética y pensada para leer los problemas americanos, en el cual reconoce física y metafísica en un mismo plano vital y como integrantes de una naturaleza. El ser humano sólo puede observar y examinar lo que otros han observado. La crítica es una parte fundamental de la teoría del conocimiento que ayuda a reevaluar las causas y los métodos de conocimiento. Lejos de la tarea de un crítico autorizado para decir lo que es bueno o malo, como emperador del gusto y sin dar explicaciones para argumentar su juicio, al estilo de Sainte-Beuve (1804–1869), Martí sigue al neokantianismo, ya no de Krause (1781–1832) sino de Kuno Fischer⁴¹ (1824–1907), en donde la crítica se convierte en un proceso epistemológico coadyuvante a la producción y organización de los conocimientos humanos. Martí reitera la definición de la crítica como el ejercicio del criterio: accionar los criterios ante un objeto de la cultura para realizar una evaluación y cotejo. Si el objeto cultural es innovador, el criterio necesitará la innovación. Para la teoría modernista esta función es innovadora, cambiante, en constante revisión y al servicio de un mundo que se transforma:

Examen crítico, que vale tanto como ejercicio unido de la atención y del criterio. Porque lo escribía: no la crítica francesa, sino la alemana; no la de Ste. Beuve, sino la de Kuno Fischer; no la exhibición del que censura, ni de sus galas áticas y mordentes sin el desapasionado y analizador estudio de una obra de cuyo autor, como de nuestras simpatías o antipatías, prescindimos. La crítica no es la censura; es sencillamente, y hasta en su acepción formal, en su etimología es eso, el ejercicio del criterio. (Martí: [1877 ▼ 10] p.:212)

Guatemala de Martí, gracias a su apuesta gnoseológica al realizar un estudio interdisciplinar de un país, se convierte en un modelo de crítica: además de enjuiciar, se sostiene en la observación. Esa misma cualidad es identificada por Martí cuando lee el *Bosquejo histórico de las revoluciones*

⁴¹ Martí posiblemente se refiere a *Logik und Metaphysik* (1852).

en *Centroamérica* (1847), el cual Alejandro Marure (1806–1851), uno de los redactores de la Constitución del 47, trata el conflicto de una manera “reposada”. Marure se formó con las ideas de los revolucionarios franceses, razón para gozar de un estilo incendiario, pero más bien su estilo es mesurado, aunque enérgico. Cree más firmemente en la labor histórica, en el conocimiento reposado que en el espectáculo de la crítica; también, que el escritor puede maniobrar sus estilos críticos con el fin de lograr un efecto u otro. Marure expone que el éxito de las revoluciones americanas debe desembocar en la consolidación de las repúblicas independientes y reconoce que es más útil una obra fundacional que una incendiaria: aunque ambas son obras críticas, en una se suprime su función espectacularizante, el tono de debate, por privilegiar la función gnoseológica:

Era en aquel tiempo muy corriente en Guatemala leer los libros que en Francia prepararon con Holbach y D’Alembert, y cumplieron con Desmoulins y Dantón... [...] Amén de este contagio de giros, inevitable cuando se lee, como Marure debió leer, mucho francés, bien puede aquel estilo, reposado y serio, servir de útil modelo a los que quieran en literatura hallar una manera, que, sin dejar de ser caliente, responda por su templanza a las severas exigencias del criterio. (Martí: [1878 ▲ 3], p.: 272)

Uno de los pilares de la Reforma a la Educación Primaria propuesta por Hostos a la República Dominicana es la enseñanza, de un lado crítica y, de otro, material de la lectura. Para Hostos las palabras se deben aprender en relación con los objetos, como lo hace el método de Friedrich Fröbel (1782–1852), pero estas tienen su expresión material en la grafía. Si se relacionan los objetos, las palabras que describen, signan, caracterizan y relacionan, deben aparecer naturalmente no sólo en la imaginación, sino en escritura misma. Hostos entiende la escritura como una relación y la lectura como un desciframiento de esta relación mediada por el diálogo con el autor. La misión de la lectura crítica para Hostos es la emancipación, pues se trata no de enseñar un conocimiento sino un método para adquirir y comparar su conocimiento propio gracias al dialogismo. La idea es que el estudiante aprenda por su cuenta, para que cuando finalice su ciclo de estudios siga de manera autónoma aprendiendo. En *Los frutos de la Normal. Indicaciones e instrucciones* (1881), Hostos sintetiza:

Que el objeto de la lectura es facilitar al educando la adquisición libre y espontánea, *por sí mismo*, de conocimientos que acaso no pueda seguir adquiriendo en establecimientos de enseñanza superior, y que acaso no pueda ni aun acabar de recibir en la escuela fundamental; que, para capacitar al educando *a valerse de sí mismo*, hay que darle en el modo de leer una temprana fuerza de criterio, y una costumbre de ejercitarlo, que jamás lo desamparen en lo sucesivo. (Hostos: [1881 ▼ 29], p.: 389)

Para Hostos es clave que en el proceso de enseñanza el estudiante comprenda que las palabras simbolizan objetos, bien sean corpóreos o conceptuales que nacen de los corpóreos del mundo circundante: leer es componer y descomponer simbólicamente esa realidad. Por tanto, leer y escribir no son actos abstractos sino actos estratégicos que buscan glosar un panorama de mundo.

...si desde temprano se habitúa a saber que las palabras son meros símbolos, y que detrás del símbolo hay un objeto corpóreo, o cognoscitivo, o de realidad convencional; si adquiere tempranamente el hábito

de ligar unos símbolos con otros al modo que, para conocer un todo material, lo descompone y lo recompone, conociendo el todo en cada una de sus partes; si tempranamente se habitúa a leer, pensando que un escrito cualquiera es la expresión objetiva de un motivo subjetivo de la razón, del sentimiento, de la voluntad o la conciencia, y que hay maldad, crimen, o infamia, o las tres cosas a la vez, en interpretar liviana, irreflexiva o caprichosamente, los afectos, los deseos, las ideas y las creencias de una sensibilidad, una voluntad, una razón y una conciencia que nosotros no querríamos ver expuestas a las torpes interpretaciones de la ignorancia o a las más torpes irreflexiones de la frivolidad, el niño deberá al bien leer lo mejor que se puede; (Hostos: [1881 ▼29], p.: 390)

El 31 de diciembre de 1892 Hostos publica en *Letras y Ciencias* de Santo Domingo y en *La Patria* de Valparaíso, «Temas políticos», dedicado a la obra de Alejandro Angulo Guridi, publicada en Santiago de Chile. Hostos sopesa el método de investigación del libro, la comparación y la analogía con los métodos usados en los laboratorios científicos. Se trata de un guiño a algo que se desarrollará con profusión a lo largo del siglo XX y se encuentra en auge en el siglo XXI, la teoría comparada. Al comparar las distintas constituciones políticas encuentra temas comunes y soluciones similares a problemas planteados en cada una de las sociedades. Es una invitación para que se use el método comparado de la crítica en los distintos campos del conocimiento:

...es una contribución considerable a los estudios de legislación comparada que cada día va popularizando más la cada día más obvia idea de que los estudios experimentales, en los cuales se procede por comparación, analogía y confrontación, son procedimientos, equivalentes al experimento de laboratorio en los estudios cosmológicos. El propósito de estos estudios comparativos de legislación es exponer las diferencias que, en la expresión de las ideas relativas a cada uno de los temas escogidos por el tratadista, ofrecen entre sí las constituciones políticas de Chile, Argentina, Venezuela, Santo Domingo, México, Estado centroamericanos, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, el Brasil y Haití. (Hostos: [1892♦3], p.: 27)

La crítica de arte configura receptores diferentes: se dirige a un público al cual informa, explica, expone y da a conocer el producto artístico⁴². Esta configuración del lector implícito incluye la función divulgativa, pedagógica y didáctica de la crítica. Pero también se dirige a un público especializado, dígame a conocedores y conformadores del campo artístico cultural, a los cuales la explicación y la información es un paso a la interpretación y valoración de la obra. El lector especializado configura una función epistémico-crítica que busca evaluar e interpretar la obra con el fin de darle un lugar sea en el canon, es decir en la historia del arte, en términos epistemológicos, o un valor crítico el cual ubicará la obra en la actualidad y buscará otorgar ese lugar que se ve reflejado en espacios para las artes, dígame galerías, librerías, teatros, auditorios, salas concertadas, etc. Pero un tercer lector, aunque minoritario, es tal vez el más atento: el artista criticado. La función correctiva de la crítica consiste en analizar el proceso y las decisiones en la producción artística: los

⁴² Juan Acha, en *Crítica del arte*, reconoce los distintos lectores de la crítica: «...si bien el crítico interpreta y valora, ve y siente, conceptúa y goza la obra de arte al percibirla y analizarla, su tarea no es describir estas actividades ni dar sus resultados. Está obligado a enseñar a interpretarla y valorarla, verla y sentirla, conceptuarla y gozarla. Debe dirigir sus enseñanzas a los aficionados, así como a los productores y distribuidores, para que cada uno la siga según sus experiencias y obtenga resultados individuales» (Acha, 1992, p.: 62-63).

comentarios se dirigen a estudiar los asuntos formales de la obra en relación con los temas, los géneros y el contexto en que se presenta. Este tipo de textos desea la corrección. El crítico se ubica en un lugar de enunciación en el que simula los zapatos del autor: evalúa las posibilidades y decisiones que el artista tiene para llevar a cabo su obra. Esta presunción tiene las siguientes implicaciones: que la obra de arte es un producto perfectible o que el artista cuenta con una serie de posibilidades y escoge las mejores, las más pertinentes o las más adecuadas para llevar a término su producción. Dicha noción se opone a la de un arte determinista que presupone que el artista tiene una única vía para llegar a la obra y que su perfección consiste en tener una capacidad extra-artística —como el dictado divino. Existe un contraste con la noción del artista como genio que, a raíz de una operación metafísica con la divinidad puede escuchar la revelación y adivinar la vía por la cual se le revela la obra; en esta esfera la crítica no tiene lugar pues es un diálogo incuestionable. El crítico puede hablar de la significación de la obra y de su valor, pero no ingresar en el terreno de la producción artística. Una crítica que emita juicios sobre el proceso de producción artística concibe este proceso como una actividad sensible e intelectual en la que el artista puede tomar varios caminos para producir su obra, caminos ofrecidos por: el campo, el tema que desea tratar, el método y la tradición a la cual se inscribe. El artista escoge con pertinencia los elementos de la tradición que desea que aparezcan y si resuelve el problema de su estructura, es decir, cómo y/o en qué lugar y momento deben aparecer se configura la obra. En esta concepción el artista no crea de la nada, sino que resuelve el problema de la composición. El crítico que se dirige al artista para referirse a un problema de producción artística realiza apuntes sobre la retórica de su propio campo artístico. El 19 de septiembre de 1876, Gutiérrez Nájera publica en *El Correo Germánico*, «*Romances* de Francisco A. Lerdo», en la cual se describe una actitud manifiesta de Lerdo: da a entender que no concibe su obra como perfecta, sino como un proceso creativo el cual puede mejorar. Pide la crítica desde una perspectiva razonada e indicativa de los pros y contras de su propuesta:

El autor de los *Romances* [...] dice en las cortas líneas que sirven de introducción al libro, que lejos de sentirse herido por la crítica, sinceramente la desea, como el único medio de corregirse y lograr un positivo adelantamiento. [...] Pero el que en verdad anhele alcanzar un alto puesto en la república de las letras, el que con recto espíritu busque la instrucción y la enseñanza, no puede cerrar sus oídos a la crítica justa, por más que sea severa, por más que al parecer lastime su amor propio. (Gutiérrez: [1876 ▼ 52], p.: 148)

En «Tristissima nox: carta a Manuel Puga y Acal», en *El Partido Liberal* de México —1, 8 y 15 de abril de 1888— Gutiérrez Nájera cuestiona la crítica que le realiza su amigo Puga y Acal: le reclama su parcialidad, su lisonjería y no señalar los defectos de su obra incumpliendo con la función correctiva de la crítica. El texto se dedicará a autocriticar su poema, para que Puga sepa en

qué aspectos es mal crítico. Señala que «Trisitissima nox», no es inspirado del natural, sino una artificialidad que se nota en el verso, en el ritmo y en el color. Que adolece de quedar impregnado de su última lectura, o de ser influenciado y no despegarse de elementos del último autor que leyó:

Me halaga convertirme en crítico de mi crítico, y probarle que él es mejor que yo, puesto que se empeña en poner de relieve las que, por amistosa benevolencia, cree belleza de mis versos, en tanto que abulto con amistosa ingratitud, los que estimó defectos de su crítica. [...] Usted para conmigo no ha sido crítico, sino amigo... (Gutiérrez: [1888♦3], p.: 315–316)

Un digno ejercicio crítico es motivo de agradecimiento y retribución. Martí agradece el artículo que le dedica Nicolás Azcárate a *Amor con amor se paga*, publicado en *El Eco de Ambos Mundos*, el 22 de diciembre de 1875. Agradece por dedicar tiempo y energías a la obra martiana; muestra en el ejercicio crítico su calidad humana; y, reconoce que el proceso creativo se encuentra bien encaminado: «Acabo de leer su hermoso artículo: no quiero esperar a más tarde, para decirle que lo llevaré —más que en mi memoria— en mi agradecimiento: por fortuna mía, agradecer es, de todo lo que yo hago, lo que sé hacer mejor» (Martí: [1875 ▼ 88], p.: 400). El comentario crítico que le dedica Azcárate a Martí, publicado el 22 de diciembre de 1875 en *El Eco de Ambos Mundos*, consta de un estudio literario en el cual muestra la capacidad poética y lírico–dramática de Martí; destaca la relación entre situación dramática y métrica, usado para ciertas escenas el romancero y para otras la décima o la redondilla; expone la ubicación espacio–temporal del drama y su relación con el público, al enunciar que el autor es cubano pero *Amor con amor se paga* es un drama mexicano. Azcárate encomia el uso de la narración del español mexicano y la inclusión de proverbios, dichos, refranes, albures en el habla de los personajes. Confiesa un *ad hominem*, por ser amigo de Martí, pero éste lo usa para destacar elementos biográficos del poeta, como su reciente llegada a México, su pluma magistral, su exilio, la solidaridad de sus amigos para con su persona, todo esto como una explicación a la acogida que le dio el público mexicano al proverbio martiano. Gracias a Azcárate se puede decir que Martí cumple una de sus prédicas: México necesitará un teatro para los mexicanos, un teatro con su lógica dramática, con sus giros en el lenguaje y con la inclusión de la cultura popular sin el sacrificio de la calidad artística.

Una vez referido el deseo de ser criticado con el ánimo de que sirva de insumo para el mejoramiento artístico es pertinente analizar cómo configuran los críticos modernistas a su lector–artista y qué tipo de recomendaciones sugieren. En la «Crónica de teatros» de *El Siglo XIX*, el 23 de marzo de 1868, Altamirano comenta la presentación de Amelia Estrella quien interpretó *Don Francisco de Quevedo*, de Eulogio Florentino Sanz. Estrella es una joven recién incluida a la nómina del Teatro Iturbide. Altamirano sostiene que el diálogo del artista con la crítica es un procedimiento que debe ser incluido en la formación actoral. Es una continua conversación que se da con dos

lenguajes diferentes: los críticos pronuncian argumentos que son publicados en la prensa, pero los artistas no contestan de la misma manera, sino que su forma de asentir o rechazar se puede observar en la siguiente presentación. Al revisar la argumentación de Altamirano se deduce que este fenómeno tiene más relevancia en obras que se perfeccionan en la medida en que se presentan, como es el caso de las artes vivas. En una pintura, escultura o libro este proceso es difuso pues el siguiente libro o cuadro puede tardar tres o cuatro años en publicarse y/o exhibirse y ya no tratará el mismo asunto: será una obra diferente —con la excepción de que el libro tenga más de una edición en la vida del autor, situación no muy común⁴³. La crítica que realiza, luego de la apología que hace de su actitud receptiva de la crítica es violenta, cosa que lo obligará a explicar el juicio. El apunte de Altamirano se refiere a la técnica de declamación que para él está bien en ciertos géneros, pero no en todos. Para ello, trae a colación a Mariano de Larra:

«¿Llevará a mal que le advirtamos que en la sociedad nunca se vuelve uno al público a decirle lo que piensa, porque en la sociedad no hay público? ¿y que en la comedia que es un remedo de las costumbres, no se debe declamar, como en un melodrama lleno de exclamaciones y asombros, sino hablar naturalmente?» [...] «Hemos dicho ya que los actores no deben acordarse de que existe público». Esto de la declamación melodramática, no lo decimos por la representación de *Quevedo*, pues allí convenía al papel triste y doloroso de la reina; sino que es una observación hecha, a propósito del carácter dramático de Amelia, que debe tener entendido que la naturalidad es la perfección en las tablas. (Altamirano: [1868▲16], p.: 126)

La declamación antigua correspondía a la escuela de teatro castellano que se consolidó en las colonias. Altamirano increpa por la modernización del teatro y las técnicas actorales que deben aspirar a la naturalidad; exige que la declamación sólo sea efectuada cuando sea necesaria, en los géneros que corresponde y que se adopte una nueva disposición corporal en la que se incentive la naturalidad, como no mirar al público en los diálogos sino al actor con quien conversa. Los apuntes que realiza Altamirano no tocan la producción del texto teatral, sino la interpretación actoral, en la que el actor tiene un margen de recreación. Para Altamirano no basta seguir con el canon hispánico: el actor debe construir su forma natural de caracterizar los personajes.

Martí se queja de la malinterpretación del comentario crítico y del antagonismo literario. Es

⁴³ En 1886 Merchán trata uno de los tópicos principales de la respuesta crítica: el crítico responde con crítica o hace una obra en donde mejore la propuesta según su evaluación. En artes es difícil, ya que mejorar la propuesta de otro artista significa plagiar gran parte de su obra; más, en filosofía es posible que otro filósofo postule otro sistema mejorando el de su colega. En arte es necesaria la crítica escrita para que el autor pueda evaluar su obra y si es necesario corregirla. En «Miguel Antonio Caro, crítico» apunta: «*La crítica de las obras filosóficas se puede ejercer de dos maneras: o la hace otro filósofo, autor o partidario de sistema distinto, y entonces es lucha de escuela a escuela; o la desempeña un crítico puramente literario, y entonces no tiene esa obligación de reconstruir sobre lo que derriba, y puede limitarse a demostrar por qué es errónea, si así lo cree, la teoría que rebate. No hay que responderle al crítico: “venga, hágalo usted mejor”, pues si uno asiste a un ejercicio de tiro al blanco, sabe, por lo que está viendo, quién acierta y quién se equivoca; y con decir “aquel erró”, no contrae el compromiso de tomar el arma y disparar certeramente, pueda o no pueda verificarlo, que ésta es otra cuestión*» (Merchán: [1886♦13] p.: 622).

como si no se entendiera que dentro del proceso de producción artístico las primeras versiones de las obras son bocetos de las obras finales. Que faltan momentos de intermediación, corrección, replanteamiento para que el producto final pueda ser considerado como una obra. En este proceso la obra debe pasar por la prueba del tiempo, la cual después de terminada se congela y a los meses o a los años se vuelve a evaluar: allí son visibles para los ojos del creador los puntos a mejorar, los tópicos y apartes a desarrollar, así como los fragmentos a desechar. La otra prueba es el enfrentamiento al público, bien sea en sesiones literarias o en publicaciones periódicas. La obra en términos modernos requiere del antagonismo, resistir y reformularse ante el criterio público. Entre el combate sea más fuerte, la obra que de esta contienda nacerá tendrá mejor calidad. El oponente le realiza un servicio al autor, pues es quien lo hace mejorar con presteza. Es urgente, para Martí, que la crítica tenga en México un reconocimiento social de sus funciones.

En el «Boletín» del 21 de septiembre de 1875, de la *Revista Universal*, Martí defiende las «Humoradas dominicales» de Gustavo Gostkowski, cuando se refiere a un tipo de juventud mexicana adormilada que no toma por mano propia las riendas de su destino⁴⁴. La respuesta contra Gostkowski fue invitarlo al exilio.

...debe amarse al que nos dice rudamente la verdad. [...] ¿A qué medicinar al sano? Se examina y se ataca el mal en el enfermo. ¿Es nuestra juventud iniciadora? No: vive demasiado aislada para crear. ¿Es escasa de conocimientos y de fuerzas aprovechables? No: es fecunda en ellos; fáltanle sólo cohesión en sus facultades, concordia en los espíritus, atmósfera propicia, unión en la marcha. Hay en México una pléyade de jóvenes brillantes: son talentos fértiles; pero se incuban separadamente... (Martí: [1875 ▼ 24], p.: 183)

La propuesta martiana avanza hacia la creación de certámenes literarios que no sólo colabora a incentivar que los jóvenes escriban y presenten sus textos para ser galardonados, sino les enseña a adquirir las habilidades de la *franca lid*; a reconocer los juicios de quienes son jurados y comprender el papel de la crítica para jerarquizar aspectos y valoraciones. La literatura mexicana necesita espacios de batalla artística y cultural. Las instituciones, como el Liceo Hidalgo pueden convocar los certámenes. Se necesita educar el ego para poder crecer no sólo en las artes sino como sociedad. El crítico no está en contra del país: señala los yerros; al hacerlos visibles, más que vulnerar, ofrece

⁴⁴ Según Francisco Mercado Noyola en «El barón de Gostkowski, un juarista del viejo mundo»: «*En otras crónicas Gostkowski expresó sus opiniones sobre la juventud mexicana en las columnas de El Domingo, las cuales le granjearon enemistades con otros exponentes de la prensa nacional de la época, quienes reaccionaron con indignación ante las críticas del polaco, atendiendo a su posición como extranjero y huésped en nuestro país. En uno de estos artículos el varsoviano se refería irónicamente a los jóvenes mexicanos como “esperanza de la patria” y los dividía en dos categorías: los pendencieros y los dandys. A los primeros los consideraba carentes de inteligencia y peligrosos, y añadía que por causa de seguridad pública se decretase que anduvieran éstos “con bozal a partir de las cinco de la tarde”. Lo único que distinguía a los dandys de aquéllos era su inocuidad y sus vehementes deseos de que su corbata casara bien con su chaleco y que la mujer de sus ambiciones los considerase hombres elegantes e irresistibles» (Mercado Noyola, 2012).*

el camino para mejorar.

Así como la función correctiva de la crítica es necesaria para el perfeccionamiento tanto de la obra artística como del proceso artístico, la elisión crítica es su anverso. No quiere decir que la función correctiva o la elisión crítica sean negativas o positivas *per se*, en cuanto al proceso de retroalimentación artística, sino que adquieren este valor en relación con su oportunidad. Los críticos modernistas tuvieron autoconciencia de la oportunidad y lograron estimar el momento para realizar la retroalimentación al proceso creativo y cuándo era mejor guardar silencio. En el «Prólogo a los *Versos* de Ramón Rodríguez Rivera», Altamirano destaca la poesía del autor de Córdoba y pide indulgencia o que la crítica tenga en cuenta que se trata de un primer intento. La indulgencia es positiva ya que es preciso que el artista tome confianza y no que esta primera salida al ruedo resulte una experiencia traumática la cual no quiera volver a repetir, teniendo como consecuencia el abandono: «*De ninguna manera he querido hacer un juicio crítico, que en todo caso me reservo para otro género de publicación colectiva, que otros dos discípulos míos están proyectando*» (Altamirano: [1875 ▼105] p.176).

En el 7 de agosto de 1887, Hostos escribe para *El Teléfono* de Santo Domingo, «Soledad», dedicado al poemario homónimo del dominicano Gastón Deligne. Para Hostos el poemario tiene problemas de madurez literaria, pero esta se debe atenuar por la joven literatura latinoamericana que avanza en busca de sus formas y por la juventud del poeta que se encuentra en etapa de formación. Por ello no se le puede juzgar con dureza hasta que no tenga “edad literaria”, en la que se le puedan hacer críticas severas. Hostos sostiene que en estos casos debe existir una supresión del juicio, y que a los jóvenes poetas se debe impulsar debido a las dificultades que presenta la práctica artística en el continente: «*El papel de la crítica en los pueblos que se forman no debe consistir en retraer; consista en atraer. ¿Este joven promete? Pues deje que dé*» (Hostos: [1887♦10], p.: 123).

La elisión crítica es tratada por Martí en «*Los Maurel*» en la *Revista Universal*, el 4 de enero de 1876, al referirse al drama de Roberto Esteva (1844–1897), pieza novedosa para la carrera del autor. Para Martí las óperas primas nacen con fuego creador, con ambiciones, pero por lo arriesgadas y experimentales con gran número de errores. Martí considera loable que en México se escriban dramas mexicanos y se deje de reproducir y copiar los dramas europeos: «*Cuando se es joven, se crea. Cuando se es inteligente, se produce. No se adapta, se innova: la medianía copia; la originalidad se atreve*» (Martí: [1876 ▼9], p.: 154). El mayor inconveniente que ve Martí en la obra de Esteva no es el perfeccionamiento técnico, sino la relación obra–sociedad en la cual el teatro có-

mico no nace de un estudio de la sociedad mexicana. Martí explica que la comedia social no necesita de una sociedad naciente ni plutónica como la mexicana, sino de una sociedad sofisticada y holgazana como la europea en la cual pululan las apariencias y las envidias de salón. Son estructuras dramáticas en donde la identificación es simulada con el público y los efectos que debe producir, la sensación de ridiculez no llega a quien debe llegar. La función social de la comedia es inoperante en una sociedad naciente. Martí aconseja que en sus siguientes piezas busque un problema enmarcado en la sociedad mexicana; le explica que la tragedia y el drama heroico se encuentran más cercanos al ethos de dicha sociedad:

Cree obras en género distinto: sea más conciso en la exposición y más animado en el diálogo: adivine con su talento, en vez de los inútiles accidentes del crimen, las exaltaciones reales de la pasión. Teatro y época son dos ideas análogas: a no tratar la obra de bellezas abstractas, que son de época siempre, debe conformarse el que escribe a la constitución moral de su auditorio. La identificación produce el éxito, y en tiempos de racionalismo, no cabe bien el melodrama irracional. (Martí: [1876 ▼9], p.: 153–154).

Las exposiciones de bellas artes y los salones de pintura se convierten en foco de interés crítico.

Al ver las obras distintos puntos de vista emergen opiniones diferentes que transparentan la teoría del arte y el empleo de criterio. La crítica de estos eventos se convierte en focos de teoría crítica. *El Federalista* polemiza en contra de las opiniones de la *Revista Universal*, expresadas por Martí y Santiago Gutiérrez sobre las obras de Juan Cordero. Para López López en «Exposición de la Academia Nacional de San Carlos», en *El Federalista*, el 10 de enero de 1876, Martí no tiene calificación para escribir sobre pintura por el hecho no ser pintor. López López clama indulgencia entre los artistas, pero reclama a la crítica que se convierta en especializada. Puede incurrir en el *ad verecundiam* que el crítico debe ser pintor, para poder hablar de pintura, hecho que colaboraría pero que no se trata de un requisito para ejercer la crítica pictórica: se necesita saber de pintura, no que pinte. La supremacía artística es el punto más álgido del asunto: exigirle calidad y excelencia a un ser humano que vive en la precocidad y en la indigencia. Sólo ejercer el arte en una sociedad en la cual difícilmente se puede vivir de él es ya un triunfo y los baremos de juicio deben contemplar la situación social del artista. Poca calidad y poca producción no son en exclusivo responsabilidad del artista, sino del Gobierno que no ha trabajado lo suficiente en promoción, gestión y subvención. López López describe con una imagen clásica, la de Eróstrato, la jerarquía que tiene la crítica frente a lo que critica. Para López López debe ser un servicio: éste, no debe pasar por encima de la obra; no debe destruirla con el ánimo de ganar protagonismo. La crítica necesita autorregulación ya que, si el crítico deja de servir a la obra, la utilizará en beneficio propio: «...no podemos convenir en que un talento ilustrado búsqueda triste celebridad de Eróstrato, quemando una maravilla del mundo para inmortalizarse» (López: [1876 ▼64], p.: 361).

La funciones emancipatorias, gnoseológicas, pedagógicas sólo logran efectividad cuando se acompañan de una función divulgativa que tiene varios propósitos: dar a conocer los artistas y escritores americanos a la par de los internacionales; dar a conocer los eventos y novedades artísticas de cada campo cultural. Esta función garantiza de un lado la formación de públicos, de la cual dependerá la subsistencia del artista en la era del mercado artístico y de otro la participación de un grupo poblacional más amplio. El 18 de febrero de 1876, en la *Revista Universal* de México, en «La Exposición de Bellas Artes en 1876», Felipe Santiago Gutiérrez establece la relación entre la necesidad social del arte y el papel de la crítica. Sin crítica artística, sin que en la prensa se hable de artes éstas seguirán teniendo acceso restringido, los artistas no serán reconocidos y difícilmente podrán vivir del arte, las ciudades no se beneficiarán del triunfo que producen sus maestros y las colecciones no serán públicas, además de no cumplir con el papel aglutinador social que produce su recepción. Gutiérrez expone el funcionamiento el sistema de las artes en Europa y en Estados Unidos y reconoce que la prensa tiene un papel central: divulgadora y promotora. Es quien puede mostrar la necesidad cultural de las artes, hecho que obligará a los gobiernos a su subsidio, inversión y amparo. Si la prensa no visibiliza las artes estas pareciera que no existieran y casi todas sus funciones quedan en jaque. Gutiérrez defiende la función gnoseológica de la prensa: la misión de la prensa consiste en ilustrar al público. Si la obra de arte ilustra, es decir, tiene una función didáctica y gnoseológica por medio de sus procedimientos sensibles, la crítica publicada en la prensa hace el trabajo de interpretación–traducción con el fin de que esa retroalimentación sea efectiva. Pero si la obra no ilustra, la crítica debe señalar la falta en que incurre; de esta manera la crítica no perderá su función gnoseológica vinculada directamente con la formación social del gusto:

Como estamos íntimamente convencidos que los que escriben para el público deben hacerlo con toda conciencia, y lo contrario sería burlarse de él y desvirtuar la misión de la prensa, que es ilustrar, nada podemos decir de la falange de retratos que ha expuesto el señor Espronceda [...]; más cómo el arte es un poco exigente y una exhibición tiene por principal objeto de ilustrar al público y educar su gusto, máxime cuando el nuestro tanto lo necesita, debemos ser un poco severos para juzgar de las cualidades y defectos de las obras de los que las presentan con carácter de artistas, y cuando más, ser indulgentes. (Gutiérrez: [1876 ▼ 66], p.: 388)

En «La Exposición Artística en 1881», publicado en *El Siglo XIX* de México, Gutiérrez manifiesta cierta frustración y sostiene que, si la crítica no logra ampliar el público y cumplir con su función divulgativa, no tiene razón de ser. El hecho de que asista un público regular y reducido puede tener factores extra–artísticos como la falta de mecanismos y certámenes para la difusión y procesos de formación del gusto que pueden ir desde la formación en el aula de clase: «*¡Siempre el mismo público, sin un adarme de gusto por el arte y sin tendencias por él!*» (Gutiérrez:

[1881 ▼ 30], p.: 81). Para Gutiérrez el no aumento del público, más que a la crítica, se le responsabiliza al Gobierno que debe organizar exposiciones constantes, no sólo bienales, que sean diversas, pero también construir un museo de artes con colección permanente y exposiciones itinerantes. Así mismo, que una crítica ejercida de manera irresponsable puede hacer creer a los mexicanos que “las artes en México están en decadencia”. Esta tesis será rebatida pues que el Salón no se llene no es un indicativo de que las artes estén en decadencia, sino que el público no está interesado en ellas, evidenciando su falta de formación. Gutiérrez, teniendo en cuenta la escasa formación de público y reconociendo la calidad del arte mexicano —premiado varias veces en el Salón de Pintura de París y en algunas Exposiciones Universales— considera que para ser tan corto el camino recorrido, el arte mexicano tiene valor. Para Gutiérrez la forma en que la crítica puede formar público en bellas artes es señalando bondades y defectos de las obras, pero sobre todo explicando por qué es una bondad o un defecto. Es decir, cuando se ofrece un juicio razonado y demostrado.

Es necesario que los escritores de crónicas de bellas artes se vayan con tiento en el examen analítico de las obras; porque es fácil desbarbar, guiándose solamente de sus instintos, y de la ligereza de su juicio, sin ajustarse a las severas reglas de la crítica y a los antecedentes que deben tenerse para ejercerla. Dicen por ejemplo: “Las artes en México están en decadencia” y tachan a los artistas de flojos, porque no llenan los salones de San Carlos; pero no dan la razón de esa decadencia, ni indagan el porqué de esa pretendida pereza. (Gutiérrez: [1881 ▼ 30], p.: 96)

La función divulgativa de la crítica no debe limitarse a las artes. Las consecuencias sociales y culturales de no divulgar el trabajo científico americano son similares a las consecuencias de no divulgar el trabajo artístico. La consecuencia social de no divulgar las labores científicas es que no se cumple su función pedagógica. El científico no es reconocido en su entorno y por lo mismo es difícilmente apoyado. La consecuencia cultural es que al no cumplir con la labor gnoseológico-divulgativa se piensa que no se produce ciencia en América Latina y se seguirá reconociendo al continente como consumidor de ciencia foránea, mayormente europea, es decir, seguir ocupando el lugar asignado por la colonialidad del saber. El 30 de octubre de 1890 muere José Jerónimo Triana, botanista de la Comisión Corográfica: realizó trabajos sobre las melastomáceas (1863), y catalogó para la botánica un sinnúmero de especies endémicas colombianas. Luis G. Rivas en «D. José Triana», en el *Papel Periódico Ilustrado* de Bogotá el 5 de mayo de 1883, expresa que el reconocimiento de un científico se empieza a escribir a partir de su muerte. Aunque a la fecha de este artículo, Triana no ha muerto, Rivas se encuentra indignado porque el Congreso no le ha dado reconocimiento ni simbólico, ni económico.

Mezcla de incredulidad y estudiada superioridad, nos impide reconocer un individuo que creció bajo nuestros mismos lares, que contó con los mismos elementos de ilustración y desarrollo intelectual, mayor número de aptitudes, más clara inteligencia, mejor y merecido buen éxito en su carrera. [...] En las luchas del trabajo y del estudio, como en las guerras civiles, los pueblos de la América del Sur sólo ofrendan

sus pasiones, y detienen sus marchas para enterrar a los muertos. [...] El héroe de la ciencia morirá en la miseria; pero al siguiente día de su ausencia eterna, ese mismo Congreso sancionará un acto pomposo honrando su memoria y ordenando se le tributen honores que hubieran disipado antes las huellas del sufrimiento en su frente encanecida, o que se erijan monumentos cuyo costo hubiera sobrado para completar las obras destinadas a ornar nuestras bibliotecas y para subvenir a las necesidades más precisas. (Rivas: [1883 ▼ 11], p.: 250)

Lo que indigna a Rivas es que el Congreso señale los honores a Triana luego de muerto. En vida es cuando necesita los estímulos pues su trabajo no se inscribe entre las profesiones liberales, no tiene derechos laborales y vive a merced de los gobernantes de turno. La crítica debe velar por un sistema de divulgación científico–artístico y por un sistema de investigación que conviertan al científico y al artista en trabajadores de la nación.

La crítica implica poder ejercer el criterio: la sociedad debe tener un sistema en el cuál la crítica sea un resultante corolario de su proceso artístico. Se necesita de una producción activa de obras, así como una exposición pública de las mismas; el sistema requiere de periódicos que le brinden espacio y de críticos con conocimientos. La crítica es signo de salud en un sistema de producción artístico. Cuando Hostos observa la producción crítica en República Dominicana no juzga a los medios, ni a los periodistas, sino a los insuficientes esfuerzos gubernamentales por promover los encuentros artísticos, pues, cuando ellos se presentan, la crítica aparece. En «Quisqueya, su sociedad y algunos de sus hijos», en *La Patria* de Valparaíso y en *El Eco de la Opinión* de Santo Domingo en 1892, Hostos sostiene: «*El dominicano [...] para ser muy perito en la crítica dramática y musical, no necesita más que de espectáculos teatrales muy frecuentes, asiste con alborozo al teatro y presencia con entusiasmo las obras dramáticas o líricas que someten a su juicio*» (Hostos: [1892 ♦ 2], p.: 272).

Uno de los campos artísticos que tuvo mayor resonancia tanto en América Latina como en Europa fue el teatro y la crítica teatral fue uno de los géneros más producidos durante el Modernismo latinoamericano. Altamirano desde diciembre de 1867 mantuvo constancia y continuidad como cronista dramático; tuvo grandes textos a lo largo del 68 y del 69, actividad que no deja de lado hasta su deceso. En la «Crónica de teatros» publicada el 17 de febrero de 1868 en *El siglo XIX*, reseña la función de beneficio de Concha Méndez, en donde reitera el deber de ser de la crítica. En la «Crónica de teatros» del 10 de febrero de 1868, Altamirano censura la obra que escogió para su beneficio María Cañete por falsa publicidad y cree debido aclarar que la intención del ejercicio crítico no consiste en censurar sino en divulgar, informar, comprender y elogiar: «*Tenemos mayor gusto en elogiar que en censurar. Esto no lo hacemos sino con sentimiento, tal vez en términos duros hijos de nuestro carácter rudamente franco*» (Altamirano: [1868 ▲ 9], p.: 69). Altamirano

sostiene que la labor del crítico es también la de un auditor de la cultura, o quien cuida y vigila la veracidad de los contenidos, las ofertas y las propuestas. Son palabras mal recibidas, pero agradecidas por los artistas y divulgadores artísticos que moderan sus afirmaciones y no intentan, como María Cañete, aprovecharse de una distancia cultural para encumbrar una obra. La queja de Altamirano trasparenta un contexto en donde está en vías de construcción la legitimación social del crítico. Antes de Altamirano la actividad crítica era esporádica en México. A partir de su generación, con revistas semanales y periódicos de índole artístico-literario como *El Renacimiento*, el crítico empieza a obtener un papel preponderante en el campo artístico.

Problemas del pensamiento estético latinoamericano

El pensamiento estético latinoamericano se distingue en las manifestaciones artísticas y en las reflexiones críticas, aunque no se referencie en el discurso de su disciplina, como sostiene Juan Acha —*Crítica del arte: teoría y práctica*. En las clases de pregrados se enseña estética, pero sus contenidos no integran la naturaleza sensible de América Latina. En los registros bibliotecarios no aparece como criterio de búsqueda —con excepción de la recién publicada investigación *Estética filosófica latinoamericana*, de Carlos Rojas Osorio. Parece imperativo relacionar estética y Europa, o decir que la estética es europea. Tanto para Acha, como para Colombres la estética latinoamericana no tiene autoconciencia ni una relevante producción porque se asumió la estética europea y norteamericana como universal; y, porque no asumirla como universal significa realizar el esfuerzo por elaborar el pensamiento estético propio y eso requiere investigaciones académicas de largo plazo. Si los artistas hicieron su esfuerzo ¿por qué no lo realizó la Academia? Como sostiene Colombres existe una desigualdad entre la producción de las prácticas artísticas y el desarrollo de las ciencias del arte, dígame historia, teoría y crítica. La crítica no está en déficit pues los escritores han suplido de manera excepcional el asunto. Pero la teoría, actividad que es responsabilidad de la Academia, presenta falencias. Hoy se reconoce como pilares de la filosofía latinoamericana autores como Andrés Bello (1781–1865), Leopoldo Zea (1912–2004), Pablo Guadarrama (1949), Enrique Dussel (1954), entre otros, quienes se han planteado la cuestión por el pensamiento filosófico latinoamericano y su relación particular con la estética. Sin embargo, el investigador que desde esta línea más ha investigado la estética latinoamericana es Carlos Rojas Osorio, quien no desde la crítica de artes o desde el periodismo cultural, sino desde textos filosóficos americanos ha dado

cuenta de un buen porcentaje de las ideas estéticas continentales en *Estética filosófica latinoamericana* (2013).

Acudiendo a las fuentes de la estética no desde la filosofía sino desde las mismas prácticas de producción artística y crítica si se evidencia una dimensión superlativa que se puede definir como estética latinoamericana con suficientes raíces filosóficas latinoamericanas. Para visibilizar esta es preciso reconocer su existencia a través de la producción crítica. Este postulado desembarca en una cuestión ontológica que se plantea con fuerza en el siglo XIX: el autorreconocimiento del arte americano. Sostener de manera enfática cuál es el autor que, de primera mano, toma conciencia de la existencia de un arte latinoamericano, que no sólo sea diferente al europeo, sino que además deba ser diferente, es una tarea complicada para la historiografía americana dado que los textos aún se encuentran en proceso de reconocimiento. Los *cronistas de Indias* tuvieron claridad de que llegaron a un espacio “otro”, pero en ellos aún no aparece una idea consciente sobre el arte del Nuevo Continente. Para el europeo del siglo XVI al siglo XIX, el arte era europeo, “universal”, porque Europa era el imperio; esta visión entendía el arte del “otro” como arte aborígen, africano, primitivo, antiguo, de las colonias, etc., pero no como arte en primera instancia. El proceso de reconocimiento cultural del europeo colonizador consistió en vacunar, liofilizar a través de un discurso aséptico y clasificar el arte “otro” en una estructura historiográfica en la que el europeo y el arte europeo fuese el resultado de un proceso de evolución y progreso. La Segunda Guerra Mundial fue definitiva para dinamitar esta estructura historiográfica. Justino Fernández en *Estética del arte mexicano*⁴⁵, confirma las dudas sobre la evolución y el modelo de progreso europeo:

El problema del “arte bárbaro” y de sus bellezas, considerado dentro de ciertas corrientes actuales del pensamiento, hemos de verlo en sus diversas esferas culturales, diferentes a la nuestra, no inferiores ni superiores. Hoy día estamos tan inseguros de las valoraciones de nuestra cultura y tan escépticos de la idea del “progreso” que no tenemos razón suficiente para llamar “bárbaro” a un arte que pertenece a intereses, a ideales, distintos a los nuestros. Tampoco parece certero llamar a este arte “primitivo”, porque el término implica la incierta idea del “progreso”. (Fernández, 1990, p.: 21)

Los discursos de abordaje teórico de la cultura como las teorías historiográficas del arte en la

⁴⁵ Es una investigación que comienza en la década del 50 y concluye en la década del 60, tiene como programa la deducción de la estética mexicana en tres momentos: el precortesiano, el colonial y el moderno. El método de Fernández combina los comentarios críticos realizados por autores locales y extranjeros a las obras estudiadas, su propia lectura de las obras y un apoyo al contexto histórico-cultural. El método es descriptivo y tiene como finalidad la construcción de una historia del arte mexicano a partir de la deducción de conceptos estéticos en tres momentos socioculturales definidos. Es el mejor trabajo realizado, en esta materia, en esta década y se puede decir que por sus características, seriedad y monumentalidad es el único. Esta obra aporta el criterio de diferenciación histórico-cultural que busca una teoría propia para leer el arte americano y que se esfuerza por encontrar su especificidad y autonomía. Este trabajo debe ser entendido como pionero de la estética latinoamericana. La estética de Fernández es una de las estéticas latinoamericanas que arroja luz sobre México: en gran parte resuelve problema de su canon y su magnificencia. Sus características revelan la dimensión de los trabajos que le espera al resto del continente en esta materia.

posguerra buscaron obsesivamente construir modelos teóricos que pusieran en duda la superioridad y el universalismo del arte y la cultura europea sobre las demás culturas y, asimismo, buscaron una revaloración de los discursos “otros”. El latinoamericano, gracias a su dramática relación con Europa, anticipó esa revaloración de las culturas “otras”, del arte no europeo y replanteó los conceptos de “universalismo” y “validez cultural”. Este proceso inició con los discursos independentistas a principios del siglo XIX. Pistas valiosas se pueden encontrar en Manuel del Socorro Rodríguez (1758–1819) y en Andrés Bello (1782–1865). Rojas Osorio en *Estética Filosófica Latinoamericana*, señala que Bello fue quien tuvo mayor autoconciencia de una expresión propia⁴⁶. Bello despliega sus argumentos en «Nuestro ideal: la creación de la cultura americana» en donde expone: «...es preciso admitir que cada pueblo de los que no están sumidos en la barbarie es llamado a reflejarse en una literatura propia, i a estampar en ella sus formas» (Bello, 1850, p.: 168).

Los modernistas latinoamericanos tuvieron autoconciencia del arte americano, latinoamericano e hispanoamericano, con relación al canon europeo. Para los modernistas se trató de fundar su autonomía artística en donde se reconociera la especificidad del arte americano en relación con un nuevo proyecto humano. El 12 de octubre de 1892 Maximiliano Grillo (1857–1935) se da cuenta de la calidad de escritores y en general artistas que realizan una masiva producción en el Cono Sur. Confiesa no saber de varios de sus autores, como a quien le dedicará «Un poeta argentino», Calixto Oyuela, publicado en la *Revista Gris*. Grillo plantea que el arte americano existe, mas no se autorreconoce por una falta de divulgación en prensa y por la escasa circulación de dicha divulgación en el continente. Eso se solucionaría con medios continentales que existen en pequeña escala, pero son opacados por los medios europeos, en especial por los medios franceses. Se consumen más mercancías francesas que americanas. Este mismo sistema tiene los productos culturales: una invasión de periódicos, libros y revistas francesas, así como la creencia de que la cultura, las artes y la literatura moderna se deben escribir en francés, publicar en francés y divulgar de Francia hacia el mundo. Para Grillo, no sólo se debe divulgar las artes americanas en el continente, sino crear vínculos humanos y comerciales entre las naciones para dejar de ser consumidores monopolizados por las mercaderías francesas; es más, llama a los americanos a su autorreconocimiento cultural y comercial: «Los franceses nos mandan no sólo sus sederías, encajes y demás productos de sus

⁴⁶ Para Rojas Osorio: «Andrés Bello reclamaba a los poetas hispanoamericanos que tuviesen la iniciativa de cantar la Naturaleza de este Nuevo Mundo que habiendo logrado la independencia política debería conquistar también la independencia de pensamiento y expresión. Un mundo nuevo, una naturaleza tropical, muy diferente a la europea, exigía que fuese poetizada, y lo fuera en nuevas formas expresivas. Andrés Bello tiene muy claro que cada pueblo, cada cultura desarrolla su propio arte y su propia literatura». (Rojas, 2013, p.: 10)

fábricas, sino también sus novelas y los versos de sus poetas» (Grillo: [1892♦10] p.: 15).

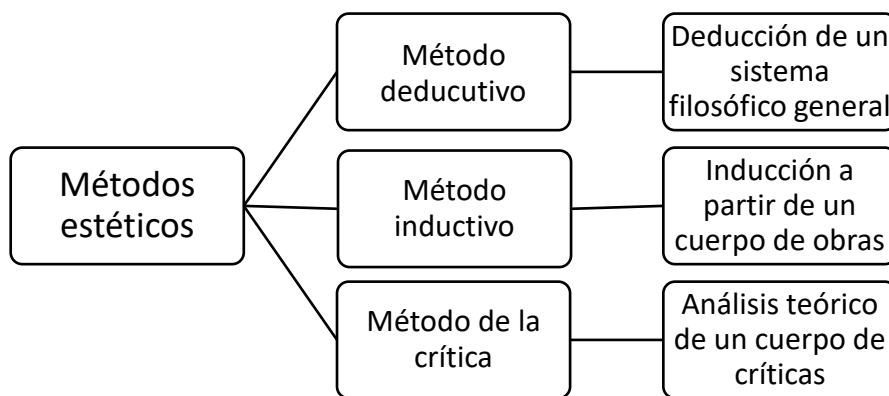
Teniendo como horizonte la búsqueda de una estética modernista, la presente investigación toma como periodo de estudio la primera parte del periodismo cultural modernista que se entrama desde los textos periodísticos de Hostos en España, *El Cosmopolita* de Montalvo y *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano, teniendo como nodo central el periodismo cultural de los dos grandes autores de esta primera fase José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: ambos se inauguran como periodistas culturales en México en 1875, y ambos fallecen en fechas cercanas: mayo y febrero de 1895. Esta investigación sólo se compromete a abarcar este periodo, pues si se obedecen a las fechas de Rubén Darío y sus predecesores excedería con creces las posibilidades espacio-temporales de la investigación por el volumen de fuentes a investigar. Tan sólo esta primera fase implica la revisión de más de diez mil artículos periodísticos.

El objetivo principal consiste en describir y caracterizar los postulados de una estética de orden dialógico en el lapso histórico de la primera etapa del Modernismo latinoamericano (1865–1895) en su relación particular con la crítica de las artes del movimiento. Se traza como objetivos subsecuentes los de justificar a la crítica de las artes suscrita en el periodismo cultural como fuente constitutiva de un pensamiento autóctono a favor de una estética latinoamericana; contribuir a una integración del pensamiento estético latinoamericano con su par dialógico occidental, las estéticas del siglo XIX europeo; visibilizar la necesidad de la estética latinoamericana en el ámbito académico y en el campo artístico-cultural; argumentar que la crítica de arte del Modernismo latinoamericano engendró una estética de orden mestizo e intercultural; y, por último develar las relaciones entre los distintos tópicos de la estética Modernista con el fin de mostrar su relación interna y su propósito cultural.

Análisis teórico del discurso crítico como insumo para la cartografía estética

La presente metodología es innovadora para la estética y fue diseñada para esta investigación la cual combina métodos de dos áreas de conocimiento como la lingüística y la geografía en una conjugación disciplinar *sui generis* para la estética. De la lingüística se parte del análisis del discurso propuesta pragmática de Teun Van Dijk, la cual oferta una serie de procedimientos para analizar los discursos. La rama del análisis del discurso (AD) más cercana es el análisis crítico del

discurso (ACD) que busca estudiar las relaciones del poder, asimetría y su relación con distintas esferas de la sociedad a la que se circunscribe. Sin embargo, esta metodología no es específica para el problema de la presente investigación la cual no requiere analizar críticamente el discurso, sino analizar teóricamente un discurso que tiene una naturaleza crítica. Se hace necesario tomar como puntos de apoyo teorías lingüísticas como la intertextualidad y la semiología que ofrecen las bases para orientar esta propuesta de análisis discursivo la cual se bautiza como “análisis teórico del discurso crítico”.

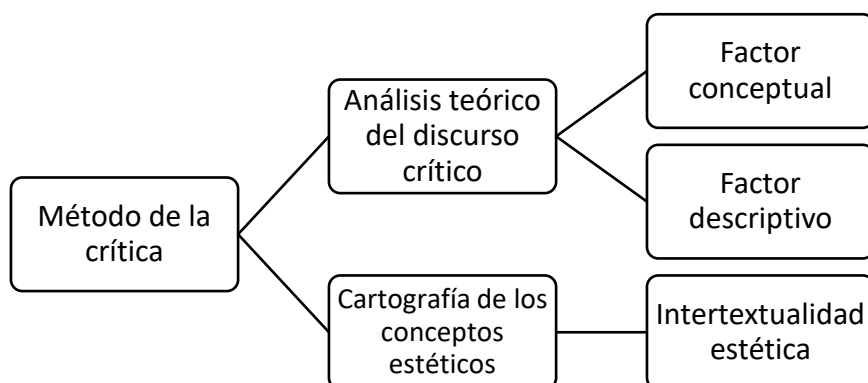


Leyla Perrone–Moisés sostiene que la naturaleza de la crítica es su intertextualidad: «*Siempre ha sido cuestión de escribir un texto sobre otro texto que dialogue con otro. Así, hasta en el caso más simple existe en el discurso crítico el entrecruzamiento de dos textos, el texto analizado y el texto analizante*» (Perrone–Moisés, 1997, p.: 181). La distancia inicial entre el texto criticado y el texto analizante, distancia espacio–temporal permite la identificación de varias esferas de sentido. El crítico generalmente pertenece a otro tiempo que el autor de la obra. Pertener a otro tiempo significa pertenecer a un contexto diferente. Así se encuentren en el mismo territorio es un territorio diferenciado por las épocas. El crítico para explicar y dimensionar una obra de otro tiempo, lo realiza con elementos de su tiempo creando una trama intratemporalidad. La crítica: «*en realidad, es un diálogo entre dos historias y dos subjetividades. Al ser “deportado hacia el presente” ese diálogo, lo que aparece entonces no es la verdad del pasado, sino “la construcción de lo inteligible de nuestro tiempo”*» (Perrone–Moisés, 1997, p.: 186). Es preciso reconocer en qué temporalidad se encuentra la obra, en cuál el crítico, porque de ello depende que se revele el conocimiento de la temporalidad de este último. En la medida que se estudia a un crítico del Modernismo se revela el mismo esquema temporal: en esta escritura aparece el nivel de lo actual de dicho contexto. El discurso crítico es fuente de tres temporalidades; la del crítico, la del objeto crítico y el tiempo que agencia este diálogo; esta relación tiene su propia temporalidad y en ella se encuentra la posibilidad

creativa, según la semiología, la posibilidad de generar nueva información. Sólo cuando se reconoce la nueva información, se puede sostener que existe la verdadera crítica. El análisis semiológico del texto crítico puede revelar información en el nivel del objeto—crítico —conocimiento de la obra— y en el nivel del crítico escritor —conocimiento del crítico. Pero, para la identificación de una estética se necesita de un nivel de escritura entendido éste como un nivel creativo que tome como base el análisis del discurso crítico para identificar los conceptos estéticos y articularlos a una estructura de pensamiento. Perrone después de estudiar *S/Z* de Roland Barthes e *Historia extraordinaria* de Michel Butor es enfática en reconocer que sólo una escritura que reúna en una nueva organización el texto analizado permitirá dilucidar la intertextualidad crítica haciéndola escriptible. El ejercicio de reorganización de los elementos analizados en otra estructura de conocimiento será un ejercicio creativo. La crónica de la cual hace parte la crítica modernista es un intertexto, porque es una escritura a partir de un primer texto. Al ser entonces un texto artístico complejo en niveles y estructuras sémicas el segundo texto, la crítica, se resuelve como una escritura de nivel creativo, exigente en cuanto desea construir una estética a partir de reflexiones críticas. Así se constituye en otra escritura. Lo anterior es posible porque tanto la obra como la crítica son estructuras escriptibles, prolongables que increpan al diálogo y a la comparación. Esta investigación se enfoca en la escritura de una obra estética que parte de la escriptibilidad de la crítica modernista. La cualidad escriptible de la crítica consiste en el juego de sus temporalidades y contextos que abren espacios para el entendimiento de procesos histórico—culturales. Busca recuperar los hilos argumentales del nivel axiológico de la crítica que serán la materia prima de la obra estética. El texto exige que no se escriba sobre él, sino a partir de él. En este caso se considerarán críticas de varios autores, por lo cual el sentido de la crítica es fragmentario y discreto. La estética debe ser un discurso unificado y continuo: este cambio estructural requiere de una escritura creativa que unifique y esté guiada por la tradición de autores de la estética. La intención, al realizar un sistema de análisis y clasificación, consiste en reconocer una estructura mayor que sólo emerge cuando los muros de la crítica se hagan materia prima para la construcción de la estética. Allí se podrá preguntar por el tejido que es el tejido de la estética latinoamericana y su relación con la cultura. El análisis teórico del discurso crítico, valiéndose de la intertextualidad de la crítica y de su cualidad escriptible busca identificar los componentes del discurso crítico. Lionello Venturi en *Historia de la crítica de arte*, propone una distinción de utilidad para dicho proceso:

Si examinamos los factores principales del juicio veremos que son: 1. el factor pragmático, que viene dado por la obra de arte sobre la que el juicio está operando; 2. el factor conceptual, que viene dado por las ideas estéticas del crítico y, en general, por las ideas filosóficas y por las necesidades morales de este,

es decir, por la civilización a que él se halla apegado y a cuyo desarrollo esté contribuyendo; 3. el factor psicológico que depende de las personalidad del crítico. (Venturi, 1979, p.: 44)



El análisis busca identificar el factor conceptual de la crítica que está inmiscuido con otros tópicos tanto filosóficos como culturales. El factor conceptual de la crítica se re-evalúa y se re-crea en cada crítica. La crítica propone conceptos de acuerdo con las necesidades de lectura e interpretación que encuentra en la obra. No es metódico aislar lo conceptual de lo pragmático, sino que debe ser interpretado en relación con dicho factor. La traducción entre el nivel pragmático y el conceptual permite la re-evaluación y re-creación del concepto en cada crítica. Pero la crítica no sólo tiene estos tres factores, sino que discursivamente tiene varios elementos: los retóricos propios del debate expositivo en tribuna pública; el elemento descriptivo, el cual necesita verse con atención pues allí se construye la base argumental y probatoria a la hora de reevaluar un concepto; y el elemento conceptual, que no es otro que el criterio con el que se realiza el juicio y en algunos casos se da su exposición y validación ante un público lector.

El análisis teórico del discurso crítico desea identificar el criterio, para con él observar el concepto que en la crítica se encuentra de manera pragmática, es decir, aplicado e interpretado. Este análisis buscará ya no tanto la intertextualidad crítica sino un término aquí propuesto y bautizado como la *intertextualidad estética*. Esta intertextualidad es más difusa pues sólo puede ser rastreada cuando se estudian de manera sincrónica una serie de textos desde una perspectiva teórica a tenor de una tradición estética. El desarrollo de esta investigación estará sustentado en dicha intertextualidad que mostrará los puentes entre los textos, los cuales tienen objetos críticos disimiles y diversos, pero criterios que dialogan y se comunican.

Es preciso evaluar en el nivel descriptivo los modos estéticos en donde se discuten los argumentos que apelan a la intertextualidad crítica. En el nivel de la crítica como intertexto se mencionan las distancias que se desea identificar: la del crítico con el objeto, la del objeto con el mundo, la del

crítico con el mundo, la del investigador con el objeto, la del investigador con la crítica y la del investigador con el mundo. Este primer triángulo se complejizará si se entiende que existe otra distancia entre el crítico y el objeto artístico que requiere no sólo de una traducción, sino de una creación porque los lenguajes no son los mismos. Cuando la crítica habla de una obra escrita no debe realizar una traducción entre dos lenguajes, sino entre dos registros y funciones. Según Iuri Lotman en *Semiósfera*, la crítica literaria es una para-literatura que se inscribe en otra esfera mayor que se puede denominar como lo literario. La literatura se puede reunir en una misma organización o conjunto que tenga como criterio lo creativo y la crítica como un discurso no literario que hable a partir de la literatura. En «Sobre el contenido y la estructura de la literatura artística», sostiene:

Si consideramos la literatura artística como una determinada suma de textos, entonces, ante todo habremos de notar que en el sistema general de la cultura esos textos constituyen solamente una parte. La existencia de textos artísticos supone la simultánea existencia de textos no artísticos... (Lotman, 1996, p.: 163)

El ejercicio crítico se entiende en la esfera de los textos no artísticos, más los que se sirven de los textos artísticos para su entendimiento. Esta unión no constituye inconvenientes si se supone que la literatura y los textos no literarios de los que se sirve la literatura, en un proceso dialéctico, conforman la esfera de lo literario. Lo que interesa a este caso se enfoca en analizar las estrategias de codificación y re-codificación entre esferas con lenguajes diferenciados que hacen parte de la esfera mayor que se puede llamar lo artístico.

El arte, siendo una parte de la cultura, necesita del no-arte para su desarrollo, del mismo modo que la cultura, constituyendo sólo una parte de la existencia humana, necesita del correlacionamiento dinámico con la esfera, externa para ella, de la no-cultura —de la existencia no signica, no textual, no semiótica del hombre—. Entre la esfera externa e interna tiene lugar un intercambio constante, un complejo sistema de entradas y salidas. Además, el hecho mismo de la introducción del texto en la esfera del arte significa una re-codificación del texto en el lenguaje de la percepción artística... (Lotman, 1996, p.: 166)

La obra pasa a la esfera de la crítica, que es no-obra, más pertenece a lo estético. El proceso de re-codificación entre los distintos medios artísticos (con excepción de la literatura que ya es texto escrito) se da en la esfera verbal que es el dominio en donde se ejerce la crítica y la estética. Lessing, en *Laocoonte: sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (1766), se pregunta por la distinción imagen-texto al comparar el ataque de Pitón al sacerdote Laocoonte y sus hijos, y analiza los modos de tratamiento por la escultura (anónimo) y por la poesía (Virgilio). Luego de comparar varias opiniones apunta a que los medios que operan con la imagen tienen una naturaleza distinta de los medios que operan con el texto, pues a unos se les puede considerar artes espaciales y a los otros como artes temporales. Las artes espaciales funcionan por medio de la superposición de cuerpos en el espacio, mientras que las artes temporales lo hacen por medio de la sucesión de acciones en el tiempo. La definición de estas esferas o ámbitos le sirve a Lessing para desvirtuar una serie de

críticas a la originalidad de la escultura el *Laoconte* que se fundamentaron en juzgar con los mismos criterios a géneros artísticos con lenguajes diferentes. Pero la división no es excluyente, porque Lessing reconoce la alusividad de la pintura a la poesía y de la poesía a la pintura: «*En consecuencia, la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos*» (Lessing, 1990, p.: 106). Se puede argüir la independencia e interdependencia de estas dos esferas a partir de las cuales se comprenden los mecanismos retóricos de los géneros artísticos: combinación de imago y palabra o la retórica de las artes espaciales y de las artes temporales. La crítica de las artes plásticas es una representación verbal de una representación visual. En el caso de la crítica de la pintura la representación verbal de la imagen es total, mientras que en el de las artes sintéticas es parcial en razón al peso que tengan las imágenes sobre las palabras. Transitar el puente entre imagen y palabra significa un ejercicio de traducción—creación en donde se genera nueva información. La crítica de arte es una creación cuando se pasa el discurso visual al verbal a través de las capacidades del crítico, en donde se genera la primera nueva información; y en un segundo nivel, cuando a través del discurso verbal el lector reconstruye, imagina o redescubre el objeto, el cual ve con “ojos diferentes”. La crítica de arte no solo es un dispositivo intelectual que hace hablar a las personas, sino a su vez un dispositivo visual que las hace ver de manera distinta. La traducción entre lenguajes pone en tensión los criterios y obliga a la evaluación, ya no sólo de la obra, sino del concepto con el que se juzga la obra. La traducción entre lenguajes artísticos en el ejercicio de la crítica es el procedimiento retórico que permite la re—conceptualización, la evaluación y creación de los argumentos estéticos.

Iuri Lotman ofrece la posibilidad de dimensionar espacialmente una problemática que en anteriores semiólogos no construían un espacio al entenderse en su arista más abstracta. La espacialidad de los conceptos permite la construcción de diagramas coordinados que abren la posibilidad a los estudios espaciales de los fenómenos. En «O semiosfera», de 1984, Lotman declara que su investigación toma como modelo el desarrollo del pensamiento científico en el área de la biología: «*la biósfera de V.I. Vernadsky es un mecanismo cósmico que ocupó un determinado lugar estructural de la unidad planetaria*» (Lotman, 1996, p.: 22). El intertexto de Lotman esclarece su propósito: primero, entender la semiosfera dentro de la biosfera; segundo, redefinirla como el espacio que hace posible la comunicación: «*se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados uno con respecto a los otros. [...] Una semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis*» (Lotman, 1996, p.: 24). Las artes en su conjunto conforman una sub—esfera dentro de la semiósfera y cada arte, a su

vez, constituye una esfera propia de sentido. La cuestión se encuentra en analizar el sistema, la relaciones, cambios, intercambios, transportes, transferencias entre cada una de las sub-esferas.

Es más fructífero para el estudio de la crítica el problema de los límites que el problema de la construcción esencial de la esfera. Lotman asegura que el concepto de límite se apoya en la deducción que él realiza de las matemáticas, en donde el límite no es una línea sino una serie de actantes vectoriales que están afuera y adentro al mismo tiempo del espacio semiótico los cuales tienen como función ser filtros y a su vez traductores entre el espacio inter-semiótico y el espacio alosemiótico: *«El “carácter cerrado” de la semiósfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos»* (Lotman, 1996, p.: 24). La definición de Lotman considera los elementos de la esfera, su centro, volumen y límites como elementos conceptuales para la semiótica, permite comprender a los críticos como los traductores o fronteras entre espacios semióticos, alosemióticos e intra-semióticos, al trazar puentes entre textos del mismo lenguaje, puentes que pertenezcan a la misma semiósfera; o, cuando se relacionan estos lenguajes con el mundo alosemiótico, dígase lo “real”. El Modernismo requiere identificar cada semiósfera con cada cultura; la crítica intercultural es una crítica que se mueve entre semiósferas fuertemente conformadas. La función de la frontera: *«se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. [...] En el nivel de la semiósfera significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, al filtrado de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información»* (Lotman, 1996, p.: 26). El límite es una membrana que define lo propio y lo ajeno; permite y niega el paso; y adapta sus criterios de ingreso. Como sólo lo interno se define en relación con lo externo el límite realiza la tarea de definición y redefinición. Cuando existen dos semiósferas fuertemente conformadas lo interno y lo externo adquiere jerarquía de tránsito y provoca fenómenos de redefinición (metabolización) constante. El crítico es piedra angular al ser quien construye la imago de lo otro esférico: *«tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera está contorneada»* (Lotman, 1996, p.: 28).

Los momentos en donde dos semiósferas tienen igual magnitud son momentos ideales: lo habitual es que dos culturas tengan niveles diferenciados y magnitudes distintas. En el caso de América

Latina–Europa se dio una relación de coloniaje durante 300 años en donde una cultura se impuso sobre otra. Pero en el ámbito artístico fue el Modernismo el momento en el que este diálogo pudo tener el mismo nivel de jerarquía. Lo habitual en los procesos interculturales es lo irregular. A la hora de realizar un dibujo de las posiciones limítrofes de la cultura en el área de las artes los críticos serán relevantes pues son codificadores y decodificadores culturales. Son punto crucial de interés cuando se trata de construir la carta de campo artístico–cultural. El crítico es quien mejor aprovecha la no homogeneidad estructural entre los espacios semióticos conformados por las dos culturas, pues sus diferentes brechas aumentan el campo de acción, sus niveles de traducción y su capacidad de engendrar información nueva: «*La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones deslizantes, los procesos dinámicos encuentran menor resistencia y [...] se desarrolla más rápidamente*» (Lotman, 1996, p.: 29–30).

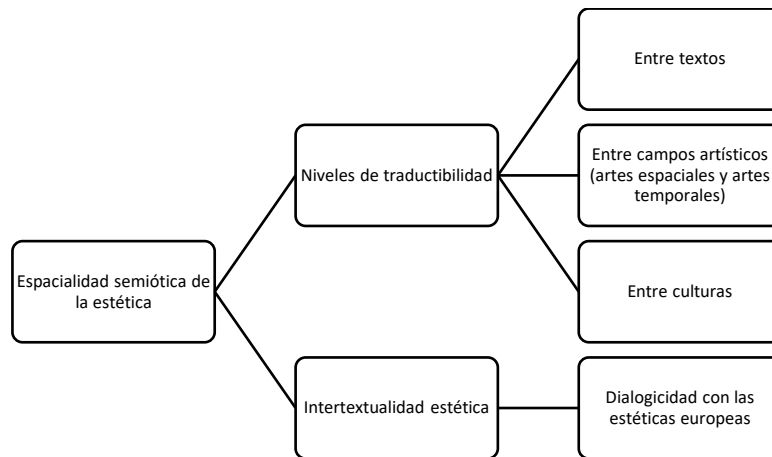
Cuando el “otro” ingresa a la esfera cultural propia, lo realiza de manera periférica para el centro de la esfera. El periférico tiene un mayor grado de libertad por no estar sometido a la gramática del centro, que hace del centro un lugar menos dinámico. El crítico Modernista en el corazón de la cultura europea, París, se encontraba en una situación periférica y tenía mayor libertad para su creación que el crítico parisino pues éste negociaba a su vez con la heterogeneidad entre las dos culturas. Los textos del escritor latinoamericano en Europa se pueden entender como catalizadores, pues describieron la cultura europea con una gramática nueva, algo que para los mismos europeos resultó innovador. El ejercicio crítico del latinoamericano en París o Nueva York se puede entender como una creación inversa de sentido. Pero este lugar sólo se gana cuando las culturas con enormes diferencias, tejidos y tejedores pueden dar la apariencia de que son culturas con algo en común: este fenómeno lo denomina Lotman enantiomorfismo o simetría especular: «*las comunicaciones dialógicas sobre la base de la formación del sentido, las divisiones enantiomórficas de lo uno y los acercamientos de lo diferente son la base de la correlación estructural de las partes en el dispositivo general de sentido*» (Lotman, 1996, p.: 37). Hasta que no se garantice el enantiomorfismo no es posible la comunicación de crecimiento entre ambas culturas. Es principio del americano la creación de la simetría especular como paso hacia la creación de conocimiento americano que permite el justo dialogismo cultural: «*la simetría especular crea las necesarias relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural que permiten construir relaciones dialógicas. Por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes y, por otra parte, se transforman*

mutuamente uno en otro, lo cual le garantiza a los textos una traductibilidad mutua» (Lotman, 1996, p.: 37). Sólo el enantiomorfismo traza el puente que posibilita el dialogismo y con él, la generación de nueva información en el nivel de la codificación–decodificación cultural. Una táctica enantiomórfica fue el puente que realizó el periodismo cultural transatlántico ya que este sirvió de diseminador de discursos. La prensa modernista tradujo críticos europeos y norteamericanos que publicaron a la par con críticos latinoamericanos, una acción editorial que permitió el dialogismo teórico–crítico. Esto garantizó que las asimetrías brindaran un potencial creativo a la crítica, pero que el estudio de la crítica sólo puede evaluar este potencial si logra decodificar el problema de la posición semiótica. Esta metodología apunta a desentrañar el problema de la topología del sentido de la crítica de arte intercultural: allí se puede saber con precisión qué se aporta a la estética, qué se apropia y qué se desecha, pues será el resultado del juego de posicionamiento de sentido. Se puede considerar la crítica de arte del Modernismo latinoamericano como una actividad generadora de sentido que es auto–consciente de su labor, es decir, de construir el ámbito del conocimiento latinoamericano de lo artístico. Si la estructura de cada cultura es más compleja y el acto de sentido es consciente, la crítica se convierte en un dispositivo de creación y definición de lo americano.

En Latinoamérica se encuentra el clima perfecto para la creación pues internamente existen procesos de traducción que tienen máxima manifestación en el mestizaje y, por tanto, es un sistema que autónomamente genera nueva información. Si a esta condición se suma la traducción cultural con Norteamérica y Europa el sistema se multiplica en complejidad y las traducciones requieren una variedad de órdenes de asimilación y estructuras creativas. El ejercicio crítico en América Latina y en especial el que realizaron los Modernistas es un ejercicio creativo gracias a la sumatoria de varios niveles de traductibilidad. Esta investigación adquiere rasgos de especificidad pues consiste en el acopio de esta nueva información, en donde se crean los criterios de la producción artística y por tanto los criterios valuativos articulados al sistema de las ideas estéticas.

La labor consiste en mostrar cómo la suma creativa del ejercicio crítico intercultural engendra una serie de re–conceptualizaciones que articuladas en una estructura de pensamiento sensible brinda los materiales argumentativos para la escritura de la estética del Modernismo latinoamericano. Por los niveles de complejidad intercultural en el cual se suscribe su crítica de arte se requiere de una geometría propia que transite del espacio ideal de la esfera al espacio generado por la relación intercultural. A este nuevo espacio se le llamará espacio semiótico–cultural. La esfera del Lotman es una figura metafórica de inigualable, más presenta limitantes en cuanto no colabora para

la ilustración de fenómenos heterogéneos, de varios cuerpos y con elementos generadores de campos o actantes. La teoría de Lotman debe replantearse para potencializar sus resultados y lograr nuevos desarrollos. El cambio de la geometría euclidiana, ideal, a la geometría propuesta por Bernhard Riemann, discreta, tiene de trasfondo el tránsito de la imposición estructural de una teoría a un problema por la deducción teórico–estructural de un problema. La primera se puede catalogar como aplicación teórica y la segunda como inducción teórica. Para la presente investigación la inducción estructural del problema depende de la identificación de los problemas estéticos.



Si se desea ver con ojos esféricos el problema de la interacción de las culturas a través de la crítica, se entenderá lo que no se ajusta al modelo esférico como ruido estructural. Pero, si a partir de los actantes se identifica en la estructura ese no ajuste a lo ideal y esférico este se interpretará como nueva información que se genera a partir de relaciones de transporte entre sistemas estructurales heterogéneos. La geometría resultante no será esférica: para poder comprender la nueva figuración del problema se debe apelar a una geometría no idealista, como la geometría discreta de Riemann, o los sistemas topológicos. En este nivel de complejidad se encuentra la crítica del Modernismo latinoamericano que exige de un sistema topológico de ubicación y deducción: primero, la crítica de arte del Modernismo latinoamericano se produce en varios lugares entre los que se pueden clasificar como los propios, al interior de los campos culturales, o ajenos, o en el “otro” campo cultural —Madrid, Nueva York, París, Roma, etc. El campo cultural propio tiene dos subniveles: el local o que se escriba en la nación a la cual el autor pertenece; el americano, o por ejemplo, Eugenio María de Hostos, puertorriqueño escribe desde y sobre República Dominicana un texto que se publica en Chile; la tercera tipología es más compleja, pues lo “otro” tiene su variante europeo y su variante norteamericano; y al interior de Europa su sub–variante Madrid o París, que son los centros de producción crítica recurrentes. Esto se da sólo en la producción, pues

el asunto de la recepción es más complejo por sus niveles de diseminación en cuanto se reconoce la figura del periodista Modernista como corresponsal para varias casas periodísticas. El abanico se multiplica: Gómez Carrillo en Europa escribe para los europeos; Martí en Nueva York escribe para periódicos de Argentina, México, Honduras, Venezuela, entre otros. Por tanto, se llamará espacio semiótico al espacio generado por las relaciones entre los tres nodos principales: Estados Unidos, Europa y América Latina. Los críticos serán los creadores de las relaciones en los campos en el orden de los textos sobre arte publicados en los periódicos. El subsistema de los diarios, revistas y circulación traza las líneas vectoriales sobre las cuales circula la crítica de arte que define su sub-espacio de acción directa. La crítica se sostiene sobre la base del sistema artístico interoceánico que se constituye de los siguientes actantes: artistas, instituciones, galerías, interesados en arte, coleccionistas, periódicos, museos, teatros, salas de conciertos, editoriales, críticos, lectores, público en general, etc. El crítico, como frontera móvil, es un tejedor privilegiado de la relaciones entre los actores que constituyen la base del sistema interatlántico del arte.

Se busca la creación de una metodología que revele los tejidos: este entramado será el dibujo del campo artístico interatlántico o el meta-contexto de la crítica de arte del Modernismo latinoamericano, y por tanto el contexto de la estética latinoamericana del Modernismo. La intención de la metodología consiste en dibujar esta trama a partir de la lectura de la crítica de arte; a partir de ese diagrama descubrir las capas que conforman un entramado particular, es decir la argumentación estética. Para identificar el entramado estético se debe dibujar el sistema entero: la estética se encuentra hermanada a la crítica y a la historia del arte y, estas tres en su conjunto, al campo artístico que las engendra. Como se deduce en esta metodología, el campo artístico cultural es la trama artística interatlántica: por tanto, el resultado de esta investigación será su dibujo y la identificación de su arista estética, teorizada por los modernistas latinoamericanos. Le interesa al sistema la deducción de la situación semiótica de la crítica y de la estética. La estética del Modernismo latinoamericano será una estética intercultural que se hace relevante no sólo para los latinoamericanos, sino para cualquier sistema de diálogo-cultural pues ofrece un modelo de construcción y deducción del pensamiento simbólico en el sistema de interacción de las culturas.

El cartógrafo construye cartas de navegación en la acepción primera del término. Navegar es transitar en medio de un espacio que generalmente es desconocido en donde los referentes no son familiares. Los viajeros toman nombres diferentes según los espacios de navegación: el marinero, el aeronauta, el astronauta. El navegante de los textos es el lector y el cartógrafo del espacio textual es el escritor. El cartógrafo, primero nauta, es quien conoce el camino y puede representarlo como

grafía en una carta. La finalidad de la carta consiste en guiar a los viajeros que no tienen tanta experiencia en los espacios de navegación: informarles de los caminos, de los peligros, de los placeres, de las jornadas, de las distancias. El cartógrafo espacializa la experiencia. La cartografía contemporánea funciona como una radícula. El cartógrafo es radiculador y su carta se dibuja como un diagrama inteligente. Un mapa contemporáneo tiene organizado en cada nivel de información, *layer*, un fenómeno que genera un tipo de geometría en el paisaje con una lógica particular: cada *layer* genera su propia topología. El Sistema de Información Geográfica (SIG) construye una lógica espacio-temporal para comprender el fenómeno en cuestión que es el resultado de una combinatoria de condiciones fenoménicas. La red topológica es el espacio-métrico que construye el SIG a través del cruce de información de cada uno de los *layers*. Para ello se debe transitar del sistema de referencia global al sistema-métrico de cada relación, con el fin de comprender un fenómeno en tiempo real y en un espacio concreto. El método cartográfico es pertinente para comprender problemas espacio-temporales. La ubicación en un texto significa la ubicación en un espacio-tiempo textual, territorio que se puede comprender como una trama, como texto. La teoría de intertextualidad, como se apuntó con Lotman y Perrone avala esta concepción. Leer es introducirse en ese territorio. Cuando se tiene un territorio compuesto por una diversidad de textos con espacio-tiempos distintos se puede pensar que estos conforman un espacio topológico indefinido, en donde los riesgos de perderse son grandes. Dicho contexto hace necesaria la figura del cartógrafo que traza rutas entre los textos. Como cada texto crea un espacio-tiempo distinto, no es recomendable trasladar los textos a un espacio-tiempo ideal. Un adecuado método es la creación de una red topológica o que cada relación textual, constituirá una forma particular de medirse y valorarse. Cada relación tendrá una topología particular; no existirá una topología global. Tampoco existirá un centro absoluto, cada relación escogerá su centro. Existirán centros relativos ya que existen afinidades temáticas entre los textos, pero no un centro total. Estas nodulaciones o cúmulos relacionales se convertirán en los sub-temas problemas de la investigación. La trama de relaciones se orienta con el tema-problema de la investigación general: identificar los tópicos estéticos del Modernismo latinoamericano presente en una textualidad concreta: la crítica artística inmersa en el periodismo cultural. Dicha estética explica tres grandes conjuntos de relaciones: la teoría de la producción artística; la teoría de la recepción artística; y, la relación de la estética en el conjunto vital de conocimiento de cada cultura que se puede resumir como la relación ser humano-naturaleza a partir de su mediación simbólica.

El método cartográfico espacio-temporaliza una discusión pues la dota de un contexto, territorio-

histórico construido, tanto interno como externo. Entiende un escrito como el rastro de un texto; el texto como el entramado de relaciones que entabla el autor, en un momento histórico, en donde hilvana una discursividad con las experiencias textuales que ha construido a través de la experiencia. El escrito no es el texto, es solo un rastro del él. El objetivo del cartógrafo es reconstruir el texto. Para ello debe estudiar los niveles de relación interna y externa: intratextualidad e intertextualidad. El investigador debe modificar sus parámetros investigativos en la medida que construye el texto. El método cartográfico apunta a realizar un panorama de las relaciones textuales, es decir a generar un horizonte textual y comprender un contexto. También, a identificar los nodos relacionales con el fin de entrar en una discusión y un desarrollo. La carta debe ubicar con facilidad un tema–problema de otro contexto en relación con el contexto construido o promover la transdisciplinariedad sin caer en el eclecticismo y brindar la articulación de los sistemas topológicos para constituir una trama en donde se pueda identificar una ‘teoría comparada’.

La carta está abierta a interpretaciones y desarrollos: se pueden incluir otros autores y textos en el sistema y realizar ejercicios interpretativos particulares en cada nodulación. La carta de navegación permitirá discutir un problema histórico–conceptual. El cartógrafo no termina su carta ya que reconoce su naturaleza multiescalar, multitemporal, multitemática: aceptará los nuevos estudios y materiales de archivo permitiendo su actualización. El método cartográfico exhibe ciertos riesgos: el primero, quedarse en el panorama o no entrar a profundizar; el segundo, querer completar el ejercicio o intentar cerrarlo; el tercero, tener en cuenta que generar el panorama es un ejercicio extenso. Sin embargo, se pueden profundizar en ciertos nodos temáticos sin desconocer cuales se están dejando a un lado: el autor puede escoger lo que desea profundizar. La carta indicará cuales son los nodos principales, por tanto, se puede entablar un sistema de prioridades.

Las labores se puede enumerar programáticamente: primero, identificar los autores que hicieron parte del Modernismo Latinoamericano para reconocer su historicidad y jerarquía, así como sus niveles de participación en el movimiento y campos de desempeño; segundo, evaluar la obra crítica de los Modernistas Latinoamericanos e identificar a los autores que realizaron crítica de las artes con una producción considerable; tercero, seleccionar la crítica de arte dentro de su obra periodística cultural: este punto implica la revisión archivística y las ediciones de las obras completas de los autores seleccionados así como los medios impresos que fundaron y que tuvieron vocación cultural; cuarto, recopilar las críticas y organizarlas cronológicamente. El orden en que serán estudiadas tiene como criterio la temporalidad y no la autoría, porque se desean indagar los tópicos estéticos y estos deben aparecer con claridad en la línea de tiempo; quinto, acopiar información

sobre las mismas: autor, fecha, lugar de redacción, medio y lugar de divulgación para nombrar cada crítica en un nuevo sistema de referencia con el fin de conocer las circunstancias discursivas de su particular escritura; sexto, realizar un análisis teórico–conceptual del discurso crítico; séptimo, el resultado del análisis teórico–conceptual del discurso crítico mostrará los tópicos conceptuales más discutidos. Sólo clasificando dichos conceptos en constructos estéticos se puede analizar la movilidad del concepto. El análisis dinámico del concepto entre varias críticas organizará los argumentos que serán el material nodal de la estética. Al reunir dichos argumentos es posible tejer una narrativa que muestre similitudes, diferencias, convergencias y divergencias sobre los nodos propuestos. La primera narrativa permitirá jerarquizar los tópicos, mostrando los temas que con mayor énfasis trató la estética en caracterización; octavo, al reconocer y seleccionar los tópicos más representativos es posible solucionar el problema de la estructura intra–capitular. La estética trata tres grupos tópicos que son las divisiones principales del trabajo: teoría de la producción artística; teoría de la recepción artística y teoría de la cultura; el octavo punto permite constituir los capítulos que conformen esas tres divisiones; noveno, articular la relación intra–tópica por medio de un ejercicio hermenéutico del tópico que dará como resultado la escritura de cada sub–capítulo. El subcapítulo respetará la jerarquía temporal pues desea reconocer quién introduce el concepto en la discusión; pero también privilegiará la narrativa en cuánto permitan tejer una discusión argumental que convierta la colección de deducciones de los componentes conceptuales de la crítica en argumentos estéticos; décimo, articular la relación inter–tópica sugerida por los mismos textos. Una vez completada la escritura de cada uno de los subcapítulos es necesario analizar los goznes entre los subcapítulos. Estos serán el resultado de la sucesividad e interrelación de los tópicos y se ordenarán para construir el sentido entre cada subdivisión; undécimo, analizar la relación entre los tres capítulos —producción artística, recepción artística y teoría de la cultura— los cuales, según sus distintas relaciones, solucionarán el problema teleológico de la estética: mostrarán su propósito y su significado en el contexto de estudio.

Capítulo II: Corografía peripatética o divisar un espacio gnóstico

Previo a caracterizar un entramado estético, es necesario situar los tópicos sustanciales y culturales que conforman el contexto decimonónico de finales del siglo para Nuestra América: entre ellos se enuncia su naturaleza, como un elemento recipiendario de la cultura; una versión particular y autónoma de la prehistoria, historia colonial e historia emancipada; una autoconciencia de la unidad cultural nuestramericana, así como de sus cercanas amenazas; y, como conclusión, la persecución del conocimiento americano al cual se suscribe la estética modernista.

Para el americano la naturaleza fue su sedimento distintivo. Bien por lo grande, lo magnánima, lo inabarcable, lo profusa, lo desconocida y en muchos sentidos por su característica indescifrable. El modernista bien en Europa, Norteamérica o explorando el mismo continente la tendrá como referente inmediato, configurando no sólo la característica cultural más preponderante, sino el órgano que explica e infiere en las demás características. El Modernista fue un artista e intelectual explorador que reconoció que en el conocimiento de la naturaleza estaba la clave para proponer una organización vital que le permitiera vivir en conformidad y armonía con la naturaleza. La naturaleza en América es principio de conocimiento y finalidad de la vida, aspecto que reafirma su característica cíclica y la persistencia de un vitalismo exaltado en sus diversas manifestaciones.

Hostos describe en «Armonías», dedicado al poemario de Ventura Ruiz de Aguilera, —*La Democracia* de Madrid, 30 de junio de 1865—, el concepto de naturaleza en relación con la obra de arte. Para Hostos, la naturaleza posee un conocimiento que el artista, en su diálogo sensible, puede en diferentes grados aprehender. Plantea un conocimiento humano que se construye por medios y métodos diferentes al conocimiento de la naturaleza. El poeta conoce por medio de la contemplación que le permite realizar una re-nominación en donde los elementos de la Naturaleza aparecen desde otra perspectiva. El conocimiento del mundo que ha construido el humano no es autónomo y aún tiene necesidades bien sea epistémicas, sensibles o psicológicas. Ventura parte de la necesidad de encontrar un escucha en el orden moral:

Con efecto, el hombre sólo sale de sí mismo a la Naturaleza cuando necesita buscar un confidente, encontrar un consuelo silencioso... [...] Al interrogar a la Naturaleza, aun no expresándolo, el poeta expresa que, fatigado de sus luchas sordas, de la esterilidad de sufrimiento inmóvil, busca un progreso de su propio ser en su conocimiento con el mundo que objetiva al Ser más alto. (Hostos: [1865 ▲ 2], p.: 577)

Esta visión de la naturaleza dista del pensamiento ilustrado quien no reconoce el conocimiento potente de la naturaleza, su plano maravilloso y se acerca a una naturaleza que puede brindar un conocimiento objetivo. Hostos en este momento de su pensamiento no es ni ilustrado ni positivista. Para él, la naturaleza resguarda mucho más que un conocimiento físico. El método para encontrar

el conocimiento moral de la Naturaleza es a través de estética, por medio de la contemplación del poeta. El poeta busca un conocimiento de causas primeras en la Naturaleza, pues esta lo objetiva. Pero este conocimiento se le comunica a través de los mecanismos estéticos. La visión de Hostos sobre la Naturaleza es de orden panteísta: en cada miembro de la naturaleza, como en su conjunto, reside lo potente o lo creativo que espera una mirada que pueda contemplar y desplegar dicho plano. Su visión no es la cristiana tradicional que opone materia/espíritu, sino que insiste en que en la naturaleza reside lo potente, lo sagrado.

Las «Armonías» son cinco: dos, trasladadas al lenguaje humano divino, la Naturaleza; otra, producto de la melancolía que llena nuestra alma cuando en presencia de la Naturaleza perdurable, contemplamos lo perecedero del trabajo humano; la tercera, producto de ese inofensivo panteísmo con que instintivamente adoramos a Dios en su Creación, se resuelve en la oración cristiana... (Hostos: [1865 ▲2], p.: 579)

Hostos cualifica a ese tipo de conocimiento, propio de las cosas de la Naturaleza, como aprehensible gracias a la vía estética, a su experiencia sensible. El conocimiento de que habla Hostos es el divino, de orden teleológico que puede resolver los problemas de “sentido” de la vida. La tesis se confirma al evaluar “Ruinas” de *Armonías*, a partir del cual concluye⁴⁷:

Abren tanto los ojos del espíritu las obras del Creador, que contemplándolas se elevan involuntariamente a la primera causa. La armonía de los mundos, el resplandor de esa luz inextinguible, el sublime terror que infunde el mar, el júbilo que expira las mañanas, la augusta emoción de que nos llenan las sombras de la noche, todo, todo lo que vemos no revela tan enérgicamente al Dios de todo, que, aun profesando creencias más dignas del espíritu, somos panteístas. (Hostos: [1865 ▲2], p.: 583)

La forma de enunciación revela una confesión: aunque la metafísica de su momento exploró los terrenos gnoseológicos amparada en la división sustancia–esencia y/o alma–cuerpo, y la metafísica se concentrara únicamente en el alma, Hostos gira el argumento y prueba que en la naturaleza se encuentra la fuente del conocimiento divino. Su aproximación no es idealista, sino que la sensibilidad se convierte en la aptitud humana para llegar al conocimiento que parte de reconocer lo potente en la naturaleza. Es una naturaleza que se autogenera: para Hostos la tesis emerge con esperanza, a diferencia de los románticos en donde se da el reconocimiento de lo potente en la naturaleza, pero, simultáneamente, la imposibilidad de asirlo al encontrar fracturada la posibilidad de un diálogo estético. En los románticos europeos este tópico es aspiración, ideal, mientras que en los americanos es hábito, cotidianidad. Hostos sostiene: «...en lo que podemos llamar desarrollo de la

⁴⁷ El panteísmo de Ventura Ruiz aflora en “La oración”: «...himnos son, oraciones inefables. /Y es oración el canto /sencillo de las aves, /el rumor de la fuente, /el susurro del aura entre el follaje: /oración el perfume /que de las flores sale, /la armonía del cielo, /del irritable mar la voz gigante. /Y es oración el grito /del pueblo libre y grande, /que, por su independencia, /en inmenso tropel vuela al combate. /Escúchate el desierto; /la ciudad te da altares; /tú fuiste la primera /palabra de los días patriarcales; /tú el pan del cenobita /en su gruta salvaje; /tú en el Circo de Roma, /el valor inflamabas de los mártires; /tú, de los mundos eres /el eco perdurable; /sonarás en los cielos /hasta el oscuro fin de las edades. /¡Oh, santas oraciones /que aprendí de mis padres, /y que apenas (¡ay triste!), /la torpe lengua pronunciar ya sabe! /¡Tocad, tocad mi labio, /y en amor abrasadle, /para qué eternamente/ bendiga hasta el dolor que me anonade!» (Ruiz, 1865, p.: 33–35).

armonía, hay unas notas admirables, acordes seductores, inspirados por esa santa idea que todo lo que existe revela a Dios y hacia él se elevan las bendiciones y la adoración de todo lo que existe» (Hostos: [1865 ▲ 2], p.: 583–584).

La visión de la naturaleza se enmarca en el himno cristiano, pero existen unas líneas en donde el poeta encuentra la presencia de lo potente en la naturaleza; aunque para Ruiz Aguilera esto signifique melancolía, para Hostos es posibilidad. Ventura siente el paso de los tiempos y su vida adquiere el significado de lo sublime ante la inmensidad de la historia: Hostos selecciona sólo la parte de la oda a la naturaleza y observa en ese conocimiento no la inexorabilidad frente a la historia sino la posibilidad de aprender el conocimiento natural, para salir de su “circunstancia”: para el americano la naturaleza es posibilidad, no clausura; es potencia, no ruina energética; es felicidad, no nostalgia. Para comprender lo que el poeta salmantino escribe Hostos viaja a la referencia de su natal Puerto Rico y cambia la orientación hermenéutica del poema:

Las circunstancias eran las mismas que rodeaban al poeta, pero yo estaba en un escenario más hermoso: era una de esas comarcas de la isla de Puerto Rico... [...] Púsose el sol; el campo quedó solitario; todo ruido procedente de los hombres apagó, y al mismo tiempo, solemne, elocuente, majestuosa, inmensa, brotó de la tierra, del aire, del agua, del pantano, la voz del universo; una palabra proferida entonces hubiera ido resonando por el aire hasta perderse quién sabe dónde; pero no hubiera interrumpido aquel silencio augusto. Yo abrí los oídos de mi alma, escuché ansiosamente, bendije, me postre y comprendí “El silencio”. (Hostos: [1865 ▲ 2], p.: 584)

Hostos replantea el concepto de silencio a tenor de su experiencia con la naturaleza americana. Silencio no es ausencia de sonidos, sino el sonido de la naturaleza. En la noche, cuando se acalla el ruido humano, si el paisaje está viviente, emerge su sonido. Lo que el artista debe recrear en sus obras es el sonido de la naturaleza, que equivale a su silencio. Se trata de un re–originar, devolver al principio de las cosas para gestarlas de nuevo y hacerlas significativas. Cuando Ventura grita el ruido humano encuentra el vacío. Cuando Hostos realiza la misma operación encuentra el sonido del universo. ¿Será simplemente un cambio de noción o que materialmente existen diferencias entre el paisaje ibérico y el puertorriqueño? El paisaje americano para el siglo XIX sigue gobernado por las leyes de la naturaleza y allí aún se puede escuchar el sonido de las cosas. Si se analiza la triada naturaleza–humano–cultura en el europeo y en el americano del siglo XIX es posible sostener que la naturaleza es una categoría ontológica radical. Si la naturaleza, no sólo su concepto, sino su realidad, a ambos lados del Atlántico es diferente y como es una condición de base para las categorías de cultura, se puede decir que productos culturales similares, tienen significados diferentes. Las categorías de cultura a favor del factor naturaleza suelen resultar distintivas; así como las obras adquieren distintos valores y significados, también en el plano de las sensaciones y sentimientos acontece del mismo modo. La estética es diferente. Gracias al concepto de naturaleza de

Hostos, el silencio de Ventura no adquiere una connotación negativa. Para Hostos el sentimiento de la naturaleza es uno de los criterios valorativos de las obras de mayor peso: garantiza el contenido de verdad, el conocimiento de las obras que se puede transmitir a los receptores y suele afianzar el orden de lo sagrado. Ese sentimiento se muestra cuando el artista recrea la naturaleza. El sentimiento de la naturaleza traduce su experiencia al espectador. La noción de naturaleza plantea una diferencia con la producción artística como representación y creación. El 25 de mayo de 1867, Hostos escribe para *Las Antillas*, «Los conciertos–Barbieri». Al analizar la *Sinfonía pastoral* de Beethoven, plantea:

La naturaleza es enemiga del desorden: prevalece un momento, quizá con el único objeto de hacer resplandecer la armonía inmutable, y cuando ésta por degradaciones insensibles, recupera su imperio, con la misma rapidez con que momentos antes se conjuraban contra ellas las fuerzas desordenadas, ordena, reestablece, reorganiza, y las nubes se rasgan y retiran, y los truenos se alejan, y el cielo se sonríe, y el sol se difunde y se prodiga, y las planta realzan su abatido tallo, y los pájaros recobran sus acentos, y la vida su centro, y el hombre su confianza. (Hostos: [1867▲1], p.: 47)

La naturaleza aparece como una entidad rectora en el ámbito de la vida, como una auto–consciencia poseedora de un saber propio. La naturaleza posee ciclos de muerte y resurrección, así como la capacidad de crearse y regenerarse. Las leyes de la naturaleza se convierten en un propósito: su conocimiento le permitirá al americano una adecuada habitación y convivencia en el mundo. Del desciframiento del orden oculto de la naturaleza, dependerá la relación y el tipo de relación que entable el humano con su condición.

...en la *Pastoral*, el fulgor y la tiniebla, el vendaval y el trueno, las discordancias y contrastes, el choque y el estallido, la ruina y el estrago son de la naturaleza externa; el hombre no ha puesto nada allí. [...] ...el relámpago que escolta a la centella, el ruido silencioso con que el cielo y la tierra silenciosos se quejan del estrago, son en la sinfonía los mismos fenómenos que en una eminencia solitaria, lejos de los hombres, a solas con la tempestad, puede contemplar un observador atento. [...] El ingenio copia, mantando lo que copia; el genio imita, *re–creando* lo que imita. (Hostos: [1867▲1], p.: 48)

La naturaleza para Hostos no aparece desde la mirada de la arqueología: su crítica posibilita el encuentro con la naturaleza física suprapotente que no se encuentra en la Arcadia, o en la Grecia clásica, sino en su Latinoamérica presente. La tempestad que en Beethoven se expone como un correlato vital y nostálgico de los tiempos perdidos, en Hostos no suscita distancia histórica: basta uno de sus habituales viajes a La Habana, Puerto Rico o Santo Domingo, para encontrarse con las fuerzas indómita del huracán caribeño. Esa idea de naturaleza potente, genitiva le sirve para reevaluar el concepto griego de mimesis y proponerlo como ideal artístico. Si la naturaleza fuese mera materialidad, objeto desacralizado, el arte que sea producto de la mimesis, será copia, materialidad no signada y objeto vacuo. Pero, si la naturaleza es autocognoscente, autogenitiva y potente, la mimesis ya no será copia sino recreación, puesta en actividad de las fuerzas vitales y el conoci-

miento que de esta actividad se deriva será vital y se puede entender como intermediación simbólica entre el humano y la naturaleza. La mimesis, cuando la naturaleza es potente se convierte en un método de conocimiento. Lo que busca un artista como sumo logro es la indistinción, o recrear la naturaleza al punto que se borren las diferencias entre lo creado y lo recreado. El arte crea una realidad poderosa en consonancia con la naturaleza que indistingue sus límites creando una sobrenaturaleza. Se replantea el problema entre lo que se representa y lo representado que se activa si la naturaleza es potente y el artista participa de su potencia en el círculo de la creación y la recreación: es una misma vivencia y el arte cumpliría con los principios ontológicos de la naturaleza. Aunque se realiza en pocas obras se muestra como el objeto a seguir.

El concepto mimético del arte como recreación se puede observar en el drama de Shakespeare. Hostos, escribe para *Las Antillas*, el 25 de agosto de 1867, «Romeo y Julieta». *Romeo y Julieta*, parte de un hecho histórico y su finalidad no es divulgar la historia de los amantes de Verona, sino recrear el evento de nacimiento y de la muerte, así como la tensión definitiva que nace con el amor y termina en la muerte. La dialéctica del fuego amoroso es el tema, pero la historia sirve como pretexto que pone en movimiento las energías que desatan y protagonizan el juego de transformaciones. Para Hostos la clave hermenéutica se encuentra en una de las voces de los personajes del drama. Esta clave es un concepto de naturaleza: «¿Destino, fatalidad o providencia? —Fray Lorenzo... tiene para esa pregunta esta respuesta: “La tierra es la madre y la tumba de la naturaleza. Vemos brotar de su seno una multitud de producciones diversas, hijas numerosas de su fecundidad”» (Hostos: [1867 ▲ 2], p.: 121).

La noción de naturaleza está guiada por la noción de necesidad. Mientras en la naturaleza las cosas sean necesarias, mantendrán su razón de ser, su funcionalidad. Pero si estas se hacen innecesarias, devienen en excesos. Hostos expone unos principios de interrelación sistémica que asocian, en una versión de funcionalismo, la utilidad con la bondad y la inutilidad con el vicio. El análisis estructural de la obra de Shakespeare le permite concluir que no es cuestión del destino, ni de casualidad, como en la tragedia de Sófocles, sino que lee en su obra un conocimiento del orden natural que le dice que si un carácter dubitativo como el de Romeo, se encuentra con uno determinado y caprichoso como el de Julieta, los conducirá a la muerte: que es ley natural, no destino. Antes de ser una tautología moralizante, Shakespeare realiza una recreación provocando una experiencia de orden vital en el espectador que permite analizar, a través del dispositivo sensible, los tránsitos de vitalidad y muerte en el espectador. El concepto de naturaleza, de un tipo de conocimiento deducido de ella, cambia la valoración de la obra.

La gnosis natural se asienta en la reflexión sobre las enfermedades “morales” haciendo vivir una experiencia simulada. La gnosis natural posee un equilibrio obtenido cuando se encuentra el lugar del individuo en su sociedad y el de la sociedad en el mundo: si este engranaje funciona, el individuo se mantiene en buen cauce y prosperará. Vivir en conformidad con la naturaleza significa vivir como parte activa y útil en ella. La función del arte consiste en estimular el conocimiento sensible que regule y autorregule las pasiones por medio de experiencias estéticas de orden supremo. La sobrenaturaleza creada por el arte guiará al ser humano en su nuevo comportamiento en la sociedad: no es un asunto ejemplificable; para que surta efecto y cure la enfermedad de los Romeos debe ser experienciable. La idea de naturaleza en Hostos permite abogar por un arte que persiga la recreación vital para que el espectador participe de esa experiencia sensible, adquiera el conocimiento de sus sensaciones, el conocimiento moral a través de la experiencia y lo emplee para vivir en conformidad con la naturaleza, como una parte útil de la danza de la vida.

El 19 de junio de 1867 luego de la caída del Imperio, Altamirano se reúne con Ignacio Ramírez (Nigromante) y Guillermo Prieto para fundar *El Correo de México*. Dos años más tarde, en 1869, fundan *El Renacimiento*, en donde se observa un resurgimiento de las letras mexicanas. El 13 de noviembre de 1867 se evidencia la relevancia que tiene la naturaleza sobre los sentimientos del americano. En su «Revista de la quincena», en el *Correo de México*, es posible analizar el cambio de ánimo que tiene el escritor con la transformación de la naturaleza gracias al advenimiento de la estación invernal: el paso de la vida exterior a la introspección:

...la vegetación que se marchita, las rosas que palidecen, el frío que comienza a hacernos sufrir, todo indica que el invierno se acerca, y por esa lógica del instinto que nos hace pasar siempre de la contemplación de la naturaleza al examen de nuestros sentimientos, tal vez porque las cosas exteriores reflejan en nuestra alma, nosotros, que ayer podíamos fingir una primavera en medio de los árboles desnudos, hoy, al ver las hojas marchitas. (Altamirano: [1867▲6], p.: 27–28)

Altamirano confirma la conexión del americano con su naturaleza: no sólo usa el tópico de una vida interior de acuerdo con la vida exterior de la naturaleza, es decir, un estado de ánimo de acuerdo con las estaciones, sino una alternancia: en la primavera y verano la vida debe ser exterior: el disfrute del cuerpo y las actividades, el amor, la vida en comunión; en invierno y en otoño, llega el período de la introspección, el fin del año y el tiempo reflexivo. Aunque para Altamirano el fin del año parece un motivo triste, no significa que el período de la introspección sea necesariamente amargo. Él envidia la sabiduría de los abuelos que cerca de la muerte recuerdan la vida con felicidad. Para él la naturaleza americana tiene esa potencia que, con sus ciclos naturales de resurrección y muerte hace cambiar el ánimo, los sentimientos y produce procesos de muerte y resurrección

anímica en la sociedad que en su seno habita. La afección del ser humano en el cambio de la naturaleza es un indicio de su conexión cósmica. No es un tópico tomado del Romanticismo alemán o francés, sino una genuina conexión con el espacio–tiempo natural.

La naturaleza y el concepto de naturaleza tiene en América Latina connotaciones distintas a la naturaleza europea. No sólo en América existe la presencia de una población indígena que se encuentra emparentada artística y culturalmente a ella, sino también, por industrializado y productivo que sea el ciudadano, la naturaleza en él es un elemento distintivo. El Modernismo observa a la naturaleza como un elemento providente, lleno de recursos que correctamente utilizados pueden servir para emancipar económicamente al continente. Martí, luego de una temporada en España en donde se forma con los krausistas, viene a tierra firme americana. A finales de 1875 tiene lugar la Exposición Nacional de México, en la que cada estado muestra su producción industrial, comercial, artística y artesanal. Martí escribió «Una ojeada a la Exposición», en donde la naturaleza se convierte en un elemento recurrente por la oferta y calidad de recursos que se exhiben. Sobre el mármol poblano expone:

...todos los caprichos de las nubes extendidos en losas transparentes, todas las fantasías del espacio coloreadas en la arcilla; el ópalo y el rubí, la esmeralda y el topacio, la coralina y el ágata, todo lo tenue y delicado, todos los cambiantes del cielo reproducidos en el seno de la tierra. [...] Ora es un *block* hermoso, de dos pulgadas de grueso, de dos metros y medio de largo, especie de nube cuadrada que ostenta todos los desvanecimientos y todos los misterios del color; [...] allí está el durazno fabricado por indígenas, cuyas hojas conservan los tegumentos y ramificaciones naturales; allí está la losa de la mancha verde, trozo de ópalo clarísimo que ostenta en su seno un arranque brusco del color, piedra tan bella que parece viva y animada. (Martí: [1875 ▼28], p.: 220)

Martí no sólo reconoce en el mármol poblano⁴⁸ un potencial económico sino una belleza inenarrable en la cual conecta las imágenes del centro de la tierra con las del espacio sideral. Este tipo de conexión cosmológica, analógica es sólo posible porque se circunscribe en la naturaleza americana. En la naturaleza no sólo se observa en una riqueza mineral sin par, sino que resguarda un plutonismo vegetal. La diversidad la cita Martí gracias al comentario de Manuel Morán sobre los árboles del Estado de Morelos:

...nos hacía ver sendos trozos de maderas finas. —Este es tapincerán, este es caoba. Aquí tenemos huaje, decía Morán, enseñándonos un trozo colosal. Confesamos que nunca habíamos visto un huaje de aquel tamaño. —Este es tepemezquite, este es tepemotatl, ese tepehuaje; aquel tejote; aquel, matapiojo. [...]. Ahora debe venir Payno con azúcar de San Carlos. (Martí: [1875 ▼28], p.: 224)

Estos ejemplos muestran los numerosos recursos naturales, aún no aprovechados y una macro–

⁴⁸ Martí en «Mármol mexicano» en la *Revista Universal* el 29 de septiembre de 1875, se refirió a los mármoles de Puebla que, además de ser un recurso natural, le impresionan por su belleza y signo abundancia, grandeza y variedad de la naturaleza americana: «*Hay allí en mármoles cuantas nebulosidades y confusiones vagas sabe acumular la fantasía: copias del ópalo del cielo, y de las ondas verdosas de los mares; y rojas vetas atrevidas, y rosado delicado y tenue. Vende mucho esta exposición constante de los mármoles de Puebla*» (Martí: [1875 ▼83], p.: 190).

flora de las grandes selvas, las cuales conservan sus denominaciones en náhuatl. La naturaleza americana es prodigiosa y Martí da cuenta de un gran árbol, una secoya de la cual los norteamericanos quieren dar una muestra para la Exposición Universal de Filadelfia en 1876. El 15 de agosto de 1876 Martí, en un «Árbol gigante» refiere la conífera prodigiosa en la *Revista Universal*. Es no sólo otra prueba de la providencia de la naturaleza americana, sino de su edad ya que las coníferas superan los 2000 años de longevidad: «*Tal árbol hay en los Estados Unidos que bien puede dar celos a todos estos hijos homéricos de nuestra vegetación americana. [...] El diámetro de este coloso de los vegetales es cosa de cuarenta y seis pies*» (Martí: [1876 ▼ 36], p.: 306). La magnitud de los árboles californianos, los cuales compiten entre ellos por ser el árbol más grande del mundo, demuestra las condiciones medioambientales y los suelos nutritivos, con ingredientes minerales y acumulaciones volcánicas que hacen que los productos naturales tengan un superávit vital⁴⁹.

Martí en *Guatemala* describe los productos que puede derivar en exportaciones que le dé réditos al país como el chocolate. Tanto el café, de origen árabe, pero de magna producción en América como el chocolate, oriundo de esas tierras, constituyen bebidas estimulantes que serán consumidas masivamente a nivel mundial en el siglo XX. Considera que el chocolate se puede convertir en un alimento esencial en la dieta europea:

Destronado el té tibio, padre oscuro del amargo *spleen* de los ingleses, y del cobarde laxamiento de los chinos, pierde también corona y cetro el alimentoso chocolate, tan gustado de los españoles y los clérigos, sin que falten humildes seglares, y de todas tierras, que a la sabrosa *bavaroise* parisiense, de aquel lindo café que asoma muy cerca de los Bufos, prefieran una taza de Tabasco, o una de buen cacao guatemalteco. (Martí: [1878 ▼ 3], p.: 263–264)

La *Revista Guatemalteca*, fue un proyecto que Martí no desarrolló debido a las hostilidades políticas. Aunque salió del país en junio de 1878, alcanzó a publicar los anuncios en *El Progreso*, el 5 de abril de 1878, en «Revista guatemalteca», en donde traza dos objetivos: reconocer el territorio, sus regiones y productos; tener los elementos de las otras culturas del continente a la mano con el fin de constituir elementos de juicio para el desarrollo nacional. Martí considera que Guatemala tiene una naturaleza superlativa que se deriva en productos naturales, flora, fauna, minerales y la diversidad cultural que allí se anidó. Señala que si Europa tiene algo que aportar a América son sus industrias y lo que él llama el elemento civilizatorio; pero lo que América le puede aportar los productos de la naturaleza y sus derivados:

⁴⁹ El 21 de octubre de 1876 escribe «¡Oh! Pepe Franco», en la *Revista Universal*, en donde la noticia es que el café de Uruapan acaba de ser premiado en la Exposición Universal de Filadelfia. El café es uno de estos productos foráneos que, al migrar a los suelos americanos, mejora su productividad, sabor, magnitud porque adquiere mejores condiciones vitales: «*El café de Uruapan ha obtenido el primer premio en la Exposición de Philadelphia. Sobre el de Colima, que obtuvo el segundo, y sobre el de Moka, que consiguió el tercero*» (Martí: [1876 ▼ 40], p.: 338).

Nuestras entrañas son de oro; es preciso que nuestros brazos sean de hierro. Sepan que valemos, vengan los que sepan. Aplíquese el trabajo inteligente a la tierra dócil y rica, es forzoso presentarlo en todas partes, no como una leyenda oscura, no como una india hermosa y descalza, sino como un terreno fértil e impaciente, rico en inteligencias, belleza y productos. Es necesario que nadie pueda afectar desdén, por este cúmulo de incorrectas y bulliciosas concepciones de los cerebros americanos, cerebros de héroes y de locos, de niños y gigantes a la vez. Es necesario que América sea en todas partes, no una esperanza avariciosa de granjerías sino una amante respuesta a la solicitud laboriosa de los hombres de todas las razas y países. (Martí: [1878 ▼4], p.: 292–293)

Genaro Balderrama describe el potencial biológico de Colombia en relación con su posibilidad productiva y cultural. El 15 de enero de 1882, publica «*Mauritia flexuosa*», planta de utilidad en los llanos colombianos y a la cual se asocia la existencia de comunidades indígenas que habitan gracias a lo que la planta provee: tejidos de sus fibras, alimentos y resinas de sus frutos. A tenor de este texto decide caracterizar otras especies endémicas de palmas colombianas que pueden ser de utilidad para el progreso industrial del país. En el *Papel Periódico Ilustrado*, el 1° de marzo de 1882, estudia la *Alfonsina Oleífera*, conocida como Corozo popularmente o *Eleasis oleífera*: una palma aceitera americana endémica de la zona ecuatorial y tórrida, presente desde México hasta el Brasil. Puede llegar a 100 años y alcanzar 40 metros de altura. Su aceite es de alta calidad y comparte propiedades con el aceite de oliva. Su cultivo es restringido debido a la expansión del monocultivo de la palma africana, *Eleasis guineensis*, que actualmente invade grandes áreas del planeta ya que su aceite es utilizado para fritar alimentos empaquetados y como biocombustible. Balderrama exalta las propiedades de la palma americana: «*Esta lana fina, lustrosa, flexible y sumamente resistente puede ser empleada en la fabricación de tejidos superiores a los de lino, por no tener los inconvenientes de la frialdad de estos*» (Balderrama: [1882♦10], p.: 178). Balderrama se indigna por la indiferencia con la que el Gobierno ha visto esta palma. Destaca su fibra la cual puede ofrecer un beneficio al país al convertirse en insumo textil que a la vez impulse las manufacturas⁵⁰. La palma puede ser cultivada en varios departamentos ya que en ellos se encuentra de manera espontánea: no necesita trabajos de ambientación y aclimatación. Al analizar los beneficios comparativos que produce la *Alfonsina* frente al lino, y a pesar del escaso conocimiento que se tenía sobre su aceite, reconoce el provecho que puede ofrecer al territorio. Es un proceso de seducción

⁵⁰ Balderrama seguidamente describe la palma Cumare, *Astrocaryum aculeatum* de la cual destaca sus poderosas fibras más resistentes y livianas que el cáñamo. Cita al explorador francés Eduardo André, quien en 1876 recomendó al Gobierno colombiano que cultive y ofrezca los productos de dicha palma, la cual constituye una oportunidad industrial para Colombia: «...si los filamentos del Cumare son más resistentes que los del cáñamo, pueden reemplazar a este ventajosamente en la fabricación de cables, porque mientras menos sea el volumen de estos, tanto más apreciados tiene que ser, pues como se sabe el grueso volumen de los cables de cáñamo que se emplean en los buques es un inconveniente para la prontitud de las maniobras que en ellos tienen que ejecutarse. Si un cable de cáñamo necesita 4 centímetros de espesor, uno de Cumare sólo necesitará de 2 y dará una resistencia mayor todavía que la del cáñamo, y tendría mayor duración por la calidad de sus filamentos» (Balderrama: [1882♦10], p.: 179).

en donde el humano piensa que la naturaleza está hecha a sus necesidades, necesidades que invitan a su reconocimiento. Piénsese entonces que el espacio gnóstico lezamiano está ligado con la característica providente de la naturaleza americana: «...*la naturaleza sabia y previsora ha dotado a un gran número de vegetales con todos aquellos productos que puedan satisfacer completamente las necesidades del hombre*» (Balderrama: [1882♦10], p.: 179).

En abril de 1884 Martí publica en *La América* de Nueva York «El té de Bogotá». Una parte de los bogotanos desconoce esta planta endémica utilizada con regularidad por los indígenas que habitaron el altiplano cundiboyacense, sin que se nominara como té hasta que Antonio Caballero y Góngora, a finales del siglo XVIII, envió muestras a España y José Celestino Mutis reiteró que se trata de un té endémico. Martí reconoce en el té una de las mayores industrias coloniales inglesas y lo clasifica entre las bebidas espirituosas que se consumen libremente en un abundante mercado. Este “descubrimiento” muestra que los árboles de té no son propios sólo del Asia intertropical, sino que especies diferentes están presentes en la variedad ecológica que permite los pisos térmicos en las regiones tropicales americanas. Existen especies de palmas, té, frutales, al lado y lado del Atlántico con variaciones significativas que, a científicos como Mutis, Humboldt, Bonpland, Triana y Holmberg, les permitió mejorar la taxonomía botánica, desarrollar y definir géneros y especies con mayor precisión. El aporte gnoseológico de la naturaleza americana al conocimiento general es invaluable porque permite ampliar y comprender, gracias al paralelismo y la comparación, alternativas de desarrollo que obligaron a repensar las teorías de la vida. El té bogotano tiene ventajas comparativas como su sabor, y otras como su edad, ya que se goza de árboles longevos que garantizan la madurez de sus hojas, tallos y cortezas. Martí reconoce el potencial de esta bebida e incita a los colombianos a que siembren, cultiven y produzcan el té de Bogotá, que además es endémico o un cultivo arbóreo al cual están adaptadas las especies bogotanas, sus suelos y que puede tener larga y sostenible productividad:

Son nuestras tierras de América como tesoros escondidos, que en el día en que se hallan, enriquecen de súbito a sus descubridores. [...] Una de las más notables riquezas naturales de América es el té bogotano [...] —Por viejo es bueno el té, y el japonés y el chino valen más cuando son de árbol de 300 a 500 años: la majestuosa fronda de los llanos donde se cría el té de Bogotá revela a las claras que allí pueden encontrarse plantas mucho más viejas. De modo que resulta que no sólo es el té de Bogotá un té agradable y sano, sino que no le hay mejor; pues entre los mismos de Asia, sólo el té imperial, reservado a emperadores y mandarines, tiene las condiciones que el té común de Bogotá posee. (Martí: [1884♦1], p.: 162)

La Naturaleza americana es referida en el artículo del 10 de septiembre de 1876 dedicado a la Exposición Nacional del año anterior. Martí sostiene que la naturaleza del continente es opulenta y fastuosa, y que cualquier intento por ser más opulento y fastuoso nacerá desdibujado. Dicha condición no hace de ella, como si en las obras de arte concebidas en Europa bajo la égida de la

autonomía, es decir, modificadas por la filosofía de Hegel, que su inutilidad sea condición para su belleza. La naturaleza americana es una refutación contundente: es bella y es útil. Martí no escatima adjetivos para caracterizar la fertilidad del estado de Hidalgo apto para el cultivo del maguey. El maguey y la palma cubana serán plantas signadas por la cultura de ambos territorios que por su condición endémica y utilitaria cohesionan comunidades de agricultores y artesanos. Son plantas en la que la relación humano/naturaleza, devienen en cultura material, o como intermediador entre los lazos comunales y los vínculos con el entorno: «*La naturaleza no favoreció solamente a Hidalgo llenando de metales sus montañas; lo dotó también de una tierra fértil, apta para producir a la menor solicitud del labrador abundante cantidad de varios frutos. El maguey constituye una de sus principales riquezas*» (Martí: [1876 ▼ 1], p.: 249).

La prolijidad natural de México configura direcciones conceptuales en el pensamiento de Justo Sierra que explica sus simpatías teóricas. Una de ellas se rastrea en nota necrológica a Edgar Quinet (1803–1875), que estudia por estos años y funda directrices en la obra de Sierra. El estudio de Quinet coincide con la muerte del filósofo e historiador francés, discípulo de Herder (1744–1803). A los tres los enlazan las visiones gloriosas de la naturaleza y la conciben como la clave para la comprensión de la historia, como la fuente de la poesía y del entendimiento para el progreso humano. En «Edgar Quinet», *El Federalista*, 3 de abril de 1875, expone la dimensión de la Naturaleza en su obra. Para Quinet la naturaleza puede revelar el misterio de la creación. El conocimiento creativo es un tipo de gnosis que reúne al artista y al científico y los conjuga en un nuevo dogma: para crear hay necesariamente que creer, pero ahora no en el Dios sino en la naturaleza que ocupa el nuevo lugar de lo sagrado. Algunas vertientes del cristianismo van a vivir una naturalización, por ejemplo, el Krausismo y los momentos tardíos del Romanticismo. La diferencia más plausible entre el pensamiento europeo sobre la naturaleza y el americano es que allá se sigue concibiendo bajo el visor de la nostalgia, pues esa naturaleza creadora y creativa está dominada por los procesos de industrialización; en América, la naturaleza es presencia, potencia creadora y misterio innominado. Sierra admira tanto de Quinet como de Herder, que en su obra no existe esa supervaloración del hombre sobre la naturaleza: entiende a la historia humana como parte de la misma historia natural. Esta posición ontológica lo aleja de la soberbia del evolucionismo y traza fronteras frente al Positivismo. Sierra no es antipático con el Positivismo, sino con el principio de organización vital de que el hombre esté por encima de la naturaleza. Este ahora es entendido como la condición actual de la sociedad la cual desea vivir de conformidad con la naturaleza.

Quinet había descubierto en la naturaleza el secreto de la historia (*La Création*, 1869). En la obra capital

de su vida admirable, delinea los soberbios perfiles del gran edificio de la unidad del mundo, muestra al hombre como el coronamiento actual de ese edificio sobre la tierra, formando parte del mismo plan regular, acorde, sujeto a la ley de la armonía universal, ser que lleva en la conciencia una estrella, planeta luminoso del sol del ideal. Muestra cómo la historia del hombre es como la historia de la flora y de la fauna, y cómo el que quiera comprenderla debe pedir a la ciencia la clave de las revoluciones y de las reacciones, de las migraciones perpetuas, de las decadencias incurables. (Sierra: [1875 ▼ 36], p.: 240)

La imagen de naturaleza que aparece como sustrato en las obras artísticas tiene un punto de enunciación claro en los comentarios críticos martianos. En el «Boletín», de la *Revista Universal* del 2 de septiembre de 1875, se puede inferir la idea del paisaje interiorizado y evocado en la patria ajena. Martí vivió un tránsito interatlántico, un desplazamiento de la imagen: llegó por Veracruz a Ciudad de México. El viaje lo obliga a interiorizar el paisaje en donde se proyectaban sus anhelos. Martí lee con fuerza ese intertexto en los versos de Antenor Lescano. La vida de Lescano es entendida por Martí en el ir y venir de manera dramática a su tierra: de salir por ciencia, volver por nostalgia y huir por libertad. El marco natural emerge con claridad pues lo que construye el poeta es la atmósfera que en los desplazamientos se pierde. La relación poeta–paisaje es casi simbiótica. La lectura de la obra de Lescano difiere considerablemente de su imagen de *dandy* que ostentaba en México. El apóstol percibe su arista horaciana, su cercanía a la *Silva a la agricultura* de Bello, y a la inclusión de la naturaleza americana en el canon mayor. Para Martí una de las condiciones de lo clásico es la manera de describir las cosas locales que son engendradas en el seno de la naturaleza. Al comparar las poesías de Horacio, Lescano y Bello, emerge un paisaje que, aunque diferente, tiene la potente presencia de la naturaleza:

...el amor, a la manera de las plantas se desarrolla con la atmósfera; y allá en las tierras frías, muérense sin ella los pobres corazones tropicales [...]...recuerda a Horacio, Lescano, en la manera puramente clásica con que ha sabido describir cosas de hoy y muy locales. ¿Quién había de sospechar en un poeta americano galas académicas que envuelven la pintura de las cañas de azúcar? Lea el que guste de saborear la bella forma una composición del libro de Antenor que se llama «Debajo del sicomoro»: lea otra en igual metro que se llama «Consejo a Haydée»: véase y estímesese cómo supo realizar en la primera la obra de Andrés Bello, con más vigor de expresión y menos esmerada pulcritud que el hablista de la República de América (Martí: [1875 ▼ 62], p.: 107–108)

En «Una visita a la Exposición de Bellas Artes», en la *Revista Universal* el 28 de diciembre de 1875, Martí estudia *El valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, de José María Velasco (1840–1912), que muestra un paisaje con profundidad y perspectiva. Velasco entabla una relación entre paisaje mexicano y espacio pictórico, en el cual se resaltan las vistas aéreas y flotantes:

...admiremos ese notabilísimo paisaje, tan bello como la naturaleza, espléndido como nuestro cielo, vigoroso como nuestros árboles, puro como las aguas apacibles de nuestra majestuosa laguna de Texcoco. Esas nubes son el bello cielo: se extienden, se transforman, están allá a lo lejos y, sin embargo, están delante de nosotros... (Martí: [1875 ▼ 66], p.: 136–137)

En Velasco la obra está a la altura de su paisaje: es una construcción topológica en donde el espectador se ubica desde una perspectiva en donde puede ver en un solo cuadro el primer y el

último plano del Valle, elementos próximos y lejanos con cierta proximidad. La proximidad habla de una tregua entre naturaleza y visión. Velasco muestra el Valle como un edén que se descubre con la promesa de la felicidad paradisiaca recobrada. Por allí ingresa la colonia cortesana al Valle de México, pero Velasco lo redescubre virginal, como si el tiempo volviera a comenzar y fuera otra la oportunidad para el mexicano, para ser feliz y libre en su territorio. El paisaje, como lo enuncia Martí, exige un tipo de perspectiva amplia que sea capaz de demostrar su titanismo desde una mirada cálida y próxima, una conciliación entre lo magnánimo y lo delicado que estéticamente parece imposible, pero que gracias a la perspectiva aérea se consigue. El Valle de México es una obra maestra del paisajismo continental y Martí lee con rapidez la majestuosidad que nace de la contemplación y del estudio geométrico, lumínico y sensible de la naturaleza. Lo que hay en lo profundo de Velasco es lo que Lezama llama la posibilidad cultural del paisaje americano. Ese paisaje requiere una nueva perspectiva que descifra Velasco y la ofrece como posibilidad prospectiva, como horizonte. Hablar del destino en América es análogo a hablar de naturaleza, porque en ella se encuentra cifrada la causalidad del paisaje⁵¹. En *Valle de México*, el paisajista apela a lo profundo de la sensibilidad mexicana, el regazo material, la materia, la tierra que se advierte resplandeciente en la pintura que la magnifica, pero en realidad sólo la dimensiona. El mexicano que ve ese cuadro contempla el origen y la esperanza en una imagen fija, directa, pero con una movilidad simbólica y evocadora única. *El Valle de México* moviliza esa doble temporalidad: el origen de la materia y la epifanía o el futuro, el aire que se puede palpar. Persigue la constancia de las grandes montañas con dos volcanes en el fondo que perduran en el tiempo como directrices topológicas evocadora de la grandeza de sus habitantes. López en «Exposición de la Academia Nacional de San Carlos», en *El Federalista*, el 10 de enero de 1876, sostiene: «*Dejemos que el alma de cada espectador, esparciéndose por la llanura, lagos y bellas montañas que ciñen la ciudad de su horizonte, poetice su manera, e ilumine su imaginación con la luz resplandeciente de ese hermoso cielo y los reflejos de plata de aquellos inmensos volcanes*» (López: [1876 ▼ 64], p.: 354).

⁵¹ Xavier Villaurrutia (1903–1950), en «José María Velasco, pintor del Valle de México», describe el Valle e indistingue la naturaleza de la pintura: «...el Valle del Anáhuac tiene tal armonía y proporción que el hombre no llega a sentirse pequeño dentro del círculo inmenso. Con ser monumental la muralla que lo rodea y con ser vasto el mar de su cielo, el aire transparente pone de tan clásico modo las cosas más distantes al alcance de la mano, que el hombre siente que todo cuanto mira y toca con los ojos está hecho a su escala. Nada embriaga, nada turba ni fatiga ni adormece en este paisaje que regala la serenidad y contagia vida y desvelo alerta. El azul del cielo del valle tiene una pureza de esmalte. [...] La transparencia del aire las aproxima, pero, a medida que a ellas nos acercamos, mantienen, en un modo de miraje, su orgullosa distancia. Son de un azul intenso y mate. A veces, toman una coloración violeta» (Villaurrutia, 1953, p.: 496). Velasco, joven de la Academia de San Carlos, tuvo como maestros a Eugenio Landesio y a Pelegrín Clavé. Landesio publicó en México, *Cimientos del artista, dibujante y pintor, compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción, con las nociones necesarias de geometría*, dedicado a la Academia Imperial de San Carlos en 1866.

Las técnicas pictóricas en *El Valle de México* son aprendizajes de Eugenio Landesio, maestro italiano, pero hay características americanas y unas particularmente mexicanas, como la grandeza, tanto de visión como la escala de realización: México es sinónimo de titanismo, de inmensidad y esto es comprobable desde la imaginación escultórica olmeca, pasando por el gigantismo teotihuacano, hasta el urbanismo mexicana en Tenochtitlan. Las características latinoamericanas son la paleta de color que tienen los tonos de la naturaleza continental y la altiplanicie americana. Para la exposición de San Carlos Velasco realiza otra versión del *Valle de México*, desde otra perspectiva. Ningún crítico que escriba sobre la Exposición de 1878 deja de notar el avance de Velasco, algo inesperado ya que en los ejercicios anteriores eran culminantes y habían sido, como menciona Felipe Santiago Gutiérrez, premiados en certámenes internacionales, como la reciente Exposición de Filadelfia. En Velasco la insistencia sobre el tema se convierte en una profundización formal: su perspectiva se refuerza con trabajos de conocimiento de la botánica endémica, de la composición, conjunto y su excelencia en la transparencia. Para Gutiérrez en la «Revista de la Exposición de San Carlos», en *La Libertad*, el 3 de febrero de 1878, los paisajes de Velasco sólo rivalizan con los de la escuela holandesa. La excelencia es resultado de ser un magnífico estudiante de Landesio que pudo incorporar lo que ofrece la naturaleza americana como un aporte a la visión de la paisajística internacional (Gutiérrez: [1878 ▼ 19], p.: 440).



Ilustración 1: *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*. José María Velasco. México: 1875. 137*226 cm.

En la *Revista Universal*, el 14 de abril de 1875, Martí en la visita del hijo de Longfellow, dedica unas líneas a su padre, en las que destaca la autenticidad e interrelación entre su obra y la naturaleza americana: «*Longfellow es hijo de la naturaleza americana; canta con sus árboles, y sus versos*

frescos y robustos suenan como las ondas de nuestros ríos» (Martí: [1875 ▼73], p.: 134). Aunque Martí reconoce las diferencias culturales entre Norteamérica y América Latina, que se deben a las diferencias de los métodos de colonización, reconoce el estrato natural que es común a ambas Américas, esa naturaleza que tiene la capacidad de revivir la cultura. Martí admira al Longfellow de la naturaleza y es allí en donde encuentra su empatía como americano. En suelto homónimo en la *Revista Universal* el 29 de septiembre de 1875, aclara que el pensamiento de Longfellow es encomiable gracias a una diferencia con su cultura, la cual lo hace resguardarse en la naturaleza: «*Por eso es quizá tan notable: por la diferencia esencial entre él y el pueblo en que vive»* (Martí: [1875 ▼84], p.: 191).

En el «Prólogo a *Los Versos* de Ramón Rodríguez Rivera», Altamirano entiende el papel de la naturaleza americana en relación con la creación artística. Los métodos de innovación en Europa a finales del siglo XIX se configuraron a partir de la tradición artística y se constituyó una definición de la obra de arte que se relacionó con la novedad: se llegará décadas más adelante a pensar que si una pieza es “nueva” adquiere la categoría de arte. En el Romanticismo la naturaleza no se ve como oportunidad de innovación sino como refugio a un mundo que cada vez va más rápido, un refugio perdido y distante del cual el sujeto moderno se ha auto-exiliado, como si se invirtiera el mito adánico. En América Latina no es posible pensar en la naturaleza elidida, perdida, sino presente. Altamirano, al describir las fuentes de la poesía de Rodríguez Rivera enumera sus condiciones: la educación liberal; el espíritu de cambio que comparte con la juventud europea; y su naturaleza:

El joven poeta nació en una tierra de fuego, en un país en el que la terrible belleza del trópico arrulla, como una pitonisa apasionada, a sus hijos, y los hace sentir con las armonías del espacio inundado de luz, con el aroma de las auras saturadas en las selvas vírgenes y exuberantes, con el espectáculo de una naturaleza siempre fecunda y nueva, les hace sentir, repito, una inclinación irresistible a la poesía, los dota, como con un privilegio, con un amor a lo bello y a lo grande. (Altamirano: [1875 ▼105], p.: 174)

El americano necesita de condiciones para reconocer en la naturaleza la fuente de la creación. La naturaleza americana es organismo vivo que se regenera y crea continuamente la vida y nuevas formas de vida en su interior. Es un sistema creador. Cuando el americano reconoce esta cualidad necesita construir formas nuevas para nombrarla, observarla, cantarla, etc., en un trabajo que es inacabable al ser la veta interminable. Para Altamirano la naturaleza inclina a los espíritus sensibles a la poesía, a desarrollar la imaginación creadora que pueda, con una imagen análoga, nombrar ese inconmensurable. De esta manera recomienda que en la relación innovación–naturaleza americana, el poeta continúe sus trabajos en cuanto al género descriptivo en poesía, es decir, como un género que se interese por comprender y captar la naturaleza en su complejidad o el interés del poeta por ir a la fuente nutricia del conocimiento. (Altamirano: [1875 ▼105], p.: 176).

La naturaleza americana es fuerza presente no lejos de los cascos urbanos. Altamirano dedica un texto a la historia del bosque de Chapultepec que cambió de usos a lo largo de la historia, siendo refugio y bastión de batallas en el período Mexica, Alcázar Real en la Colonia, Castillo durante el Imperio y fuente hídrica en la República. Se puede leer en «Chapultepec» —*Revista Universal Ilustrada*, 2 de agosto de 1875:

La naturaleza ha reunido aquí todos sus encantos para dar atractivo al lugar. Éstos árboles colosales y majestuosos que formando un bosque sombrío circuyen con una enorme guirnalda la colina, que semejante a una fortaleza vela cerca de la gran ciudad, el panorama bellissimo que se extiende por todas partes y que asombra por su admirable conjunto al viajero; la amenidad, la frescura, el silencio que halagan los sentidos, el aspecto risueño de los manantiales, la suavidad del aire embalsamado con el aroma de las plantas y de las flores, todo debe hacer de Chapultepec el asilo predilecto de los mexicanos, el oasis donde los fatigados viajeros de la vida urbana deben venir en busca de los tres grandes goces que se anhelan en medio del bullicio y el trabajo, a saber: el reposo, el silencio y el aire puro. (Altamirano: [1875 ▼ 106], p.: 159)

La experiencia con la naturaleza le devuelve su ser en el mundo al americano: le da sosiego, calma y lo nutre de lo necesario para su existencia. En el texto se siente ese distanciamiento de la naturaleza el cual es menor que el proceso de desmitificación y explotación que ha tenido lugar en Europa. Es un efecto que se da por la continuidad de la vida citadina, mas no es un rasgo característico en otras regiones de México. En «Emociones de viaje», en *El Federalista* el 13 y 16 de octubre y el 13 de noviembre de 1875, la naturaleza alcanza dimensiones himnicas y es difícil desvincularla del ámbito de lo sagrado:

En Jalapa todo se convierte en flor; la arenilla que empuja el céfiro jugueteón sobre una ventana, el vellón de bruma que se prende de una almena, el rayo de sol que penetra en una gruta, y el corazón que se abre en el cuerpo de una mujer. Privilegiado, como ninguno, es el sitio en que se asienta Jalapa. (Altamirano: [1875 ▼ 107], p.: 170–171)

Los desplazamientos que realiza Martí durante 1877, al entablar un viaje por mar realizando paradas en varias islas del Caribe, con destino a Guatemala, le permite tener visión y autoconciencia de la naturaleza americana. El 1º de enero de 1877 dirige una «Carta a Manuel Mercado», desde Veracruz, en la que se lamenta de no ser pintor para poder tener una mejor herramienta que la palabra en la aprensión de la magnificencia de la naturaleza americana. Explica que este viaje sería más nutrido con la colaboración de Manuel Ocaranza:

El hombre se hace inmenso contemplando la inmensidad. Jamás vi espectáculo más bello. Coronaban montañas fastuosas el pedregoso escirro y sombrío niblo; circundaban las nubes crestas rojas y se mecían como ópalos movibles; había en el cielo esmeraldas vastísimas azules, montes turquinos, rosados carmíneos, arranques bruscos de plata, desborde de los senos del color; sobre montes oscuros, cielos claros, y sobre cuevas tapizadas de violetas, arrebatadas ráfagas de oro. [...] El ópalo es más bello que el brillante. [...] Las grandes cosas son análogas. (Martí: [1877 ▼ 1], p.: 14–15)

Nombrar la naturaleza americana exige a la lengua hispana avanzar sobre territorios textuales nuevos. Es una empresa análoga al Misticismo en donde se quiere nombrar lo inefable. La diferencia es que lo inefable ya no es producto de una experiencia espiritual, pero sí de una experiencia

límite, de éxtasis que vive el ser humano al visionar la naturaleza del continente. Martí se queja de no tener palabras para describir las arboladas y las puestas del sol. Ve en los cielos los colores de las más bellas piedras preciosas. Lejos de ser el sentimiento romántico de lo sublime, de la grandeza que apabulla y atormenta, es una visión beatífica y providencial en donde la belleza aún no ha sido bautizada ni descrita, pues cada observador parece que la viese por primera vez. Es una belleza originaria. La descripción de Martí de la naturaleza americana, en 1877, se hace con imágenes que luego se bautizan como modernistas. A partir de esos textos se puede pensar que el preciosismo del Modernismo es un procedimiento análogo al Impresionismo pictórico, pero en un paisaje inominado y paradisiaco: nace de una expansión verbal para nombrar la belleza sagrada de la naturaleza. El color le permite homologar el mundo mineral y el mundo aéreo. En las entrañas de la tierra se ven las bellezas de los cielos paradisiacos: no es una imagen romántica que es por definición jerárquica, sino analógica. En «Apuntes de viaje de La Habana a Progreso» (1877), Martí expone la visión de éxtasis del paisaje americano, adquiriendo nueva conciencia de la navegación por el mar Caribe; inicia un juego de indistinciones entre humano y naturaleza que hacen que los adjetivos del delirio natural se reflejen en el humano y los del humano en el paisaje. Martí da pasos claros hacia una poética de la indistinción humano–naturaleza, hacia una completud mayor reconocible. No se trata de un procedimiento gnoseológico de análisis y de síntesis, sino de analogías, metáforas hasta llegar a la metamorfosis de la indiferenciación con la potencia y el reconocimiento del humano como potencia natural. En Martí el éxtasis de indistinción con la naturaleza americana será una de las notas distintivas en su revolución modernista:

Después del mar, lo más admirable de la creación es un hombre. Él nace como arroyo murmurante; crece airoso y gallardo como abierto río, y luego: —¡genio espléndido de veras, que sacude sobre los hombros tan regio manto azul, que hunde los pies monstruosos en rocas transparentes y corales!; ¡genio híbrido y extraño que cuando se mueve se llama tormenta, y cuando reposa, noche de luna en el océano, lluvia de plata, y plática de estrellas sobre el mar! —Aquí sobre esta arena menudísima, tormento de los pies y blanca muerte de las olas, tapizada de conchas quebradizas, salpicada de bohíos de lindo techo de trenzadas pencas, esmaltada de indígenas robustas, aquí entre estos hombres descuidados, entre estas calles informes, sobre esta arena agradecida que no sofoca con su ardor al extranjero que la pisa, aquí reposa mi alma... (Martí: [1877 ▼ 3], p.:34)

En «Apuntes y fragmentos sobre filosofía» el escritor cubano plantea, en medio de su teoría gnoseológica para las américas, una definición de naturaleza que incluye el mundo físico y una reubicación metafísica. Para Martí la naturaleza es todo, lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible, lo físico y lo “espiritual”. La metafísica no es superación del plano físico, sino un mundo vinculado al físico que hace parte de la naturaleza.

Naturaleza es todo lo que existe, en toda forma, —espíritus y cuerpos; corrientes esclavas en su cauce; raíces esclavas en la tierra; pies, esclavos como las raíces; almas, menos esclavas que los pies. El misterioso mundo íntimo, el maravilloso mundo externo, cuanto es, deforme o formado, luminoso u oscuro,

cercano o lejano, vasto o raquíto, licuoso o terroso, regular todo, medido todo menos el cielo y el alma de los hombres —la virtud es Naturaleza. (Martí: [1877 ▼ 10], p.: 209–210)

La naturaleza fértil y providente del continente americano se convierte en un argumento directriz en *Guatemala* (1878): de esta emergen las posibilidades de desarrollo del país, de su crecimiento cultural. La prédica martiana sostiene que el conocimiento del paisaje americano es un proceso largo y que a pesar de los años coloniales son vastos los territorios sin conocer. No se trata solamente de la exploración de un espacio que se considera desconocido, sino de espacios que ofrecen elementos para el conocimiento de la flora, fauna, ecosistemas, espacios bióticos, etc. El maestro y poeta aparece como profeta de la naturaleza americana. Es preciso recordar que una enumeración creó al mundo, como dice el Génesis: en vez de una estirpe de familias que dan inicio al Génesis bíblico, en Martí es una sucesión de plantas las que configuran la visión paradisiaca de la naturaleza. En el trópico americano se producen los mejores frutos de la faz de la tierra y otros granos que, aunque foráneos, encuentran en sus suelos condiciones vitales que los hacen más grandes, fuertes y nutritivos. Es una tierra que invita la siembra y a la arborescencia, en donde brota y reverdece la vida. Martí al describir la ciudad de Antigua, observa sus poderosas montañas que compara con la cultura egipcia: las pirámides tenían como función acercar el difunto al cielo. En el valle del Nilo no hay montañas lo cual hace que las pirámides sean la única escalera al cielo. Las vistas de las pirámides americanas coinciden con el perfil de las montañas. Así sentencia el apóstol: «*Toda muerte es principio de una vida*». (Martí: [1878 ▼ 3], p.: 251).

En Martí existe una posición vitalista que se acerca a una visión homeopática de la existencia en cuanto se concibe la vida como un proceso perteneciente al ciclo mayor, cosmogónico: se reconoce la muerte no como el umbral de una trascendencia hacia lo paradisiaco, sino como una reintegración con la naturaleza. Su posición se acerca al ser para la resurrección de Lezama Lima, y no al ser para la muerte de Heidegger. Ve en los troncos agrietados, ya inertes, una nueva vida que de las enredaderas nace; las plantas parasitarias que se adhieren a las rocas. Sus ojos yacen fascinados en Antigua, una ciudad en ruinas que la naturaleza integra al estado mítico–originario. Es así la ciudad no un culmen civilizatorio, sino un lapso de la mano del hombre nacido de la naturaleza que antecede su llamado y se reintegra en su seno como sustrato de piedra. El azul, con sentido simbólico, brota de manera vegetal entre las fisuras de Antigua. Las imágenes de la vida azul, la flor azul como símbolo de la resurrección de la ciudad vienen como naturaleza reincorporada. El azul simboliza la reincorporación de lo artificial, de la naturaleza modificada por el humano en la naturaleza. Se trata del retorno de la cultura a la naturaleza: la del humano al animal. Con dos frases Martí describe el periplo:

Largas calles antes pobladas, hoy son series larguísimas de muros; sobre el alto cimborrio verde oscuro, ha echado otro la yedra; la frondosa alameda, amplia, serena y grave, llora sobre las ruinas. Pero hay aún mucha vida en aquella muerte. [...] Se va a la Antigua pisando flores. Se viene de la Antigua brindando vida. [...] Y en cada flor azul que crece por entre las grietas de las torres, en cada alba paloma que se posa sobre los trozos de las naves, en cada mujer bella, aseada y fragante, que cruza por aquellas calles tan limpias, tan simpáticas, tan rectas, toma el pincel múltiples tintes, hallan las liras amorosos sonos. Y cantando a la vieja ciudad, —¡tan amarillo es el musgo! ¡tan rumorosa es la alameda! —hallarán los bardos novísima poesía. Qué para hacer poesía hermosa, no hay como volver los ojos fuera —a la Naturaleza; y dentro— al alma. (Martí: [1878 ▼ 3], p.: 252)

En carta «A Miguel F. Viondi», el 24 de abril de 1880, enuncia la intención de escribir la obra filosófica *El concepto de la vida*, que no concreta, pero realizar avances en su *Cuaderno de apuntes número 8*. La propuesta filosófica consiste en cuestionar las convenciones humanas, artificiales, en contraste con la naturaleza humana, para cotejar que es lo accesorio y confirmar lo necesario. Su intención es recorrer el puente naturaleza–cultura en sentido inverso con el ánimo de retornar ontológicamente la existencia humana a lo necesario que, para Martí, es lo natural, siguiendo el precepto de la sabiduría griega de «vivir en conformidad con la naturaleza» y teniendo en cuenta los conceptos diferenciados de naturaleza griega y americana: «Examinaré en él esa vida falsa que las convenciones humanas ponen en frente de nuestra verdadera naturaleza, torciéndola y afeándola, —y ese cortejo de ansias y pasiones, vientos del alma» (Martí: [1880 ▼ 3], p.: 204).

El 21 de junio de 1881, en el discurso para el Club del Comercio de Caracas, expone que las naciones latinoamericanas poseen de común su mestizaje en una naturaleza prodigiosa y esa condición impide imitar modos de vida, costumbres, formas de gobierno y organización social foráneas, sino que éstas deben buscar sus propias maneras de vivir y organizarse. Comprende la naturaleza americana como fuente providente de amor, de vitalidad, más cuando llega de Nueva York a la selva venezolana. Martí la describe como una experiencia poética con el eros cognoscente de la naturaleza (Martí: [1881 ▼ 14], p.: 30).

Hostos en «La reforma de la educación», explica que conocer depende de un sujeto de conocimiento —el individuo que en América latina es mestizo—, y un objeto de conocimiento, que debe ser la naturaleza. Hostos considera que América Latina no ha podido desarrollarse y aprovechar su espacio de conocimiento debido a que fue colonizado por un sujeto de conocimiento fanático, dirigido por la imaginación de la Contrarreforma y de la Inquisición. Hostos reconoce que el espacio de conocimiento americano es potente e invita a conocer:

En América, el medio geográfico era aún más incitante para el entendimiento: la porción del continente más benigna, más fecunda y más grandiosa; los dos relieves de montañas más majestuosos en su portentosa unidad el uno, en su diversidad el otro; ríos–mares; caminos ondulantes en todo el Continente por la corriente de esos ríos; combinación la más encantadora de alturas y llanuras que conoce el mundo. [...] Y por encima de todos los horizontes más risueños para la vista, los horizontes más incitantes para la razón, los horizontes más serenos para la conciencia. No sólo era este mundo geográfico un mundo

nuevo; era también un mundo nuevo. (Hostos: [1881 ▼28], p.: 114–115)

El “Prólogo” a «*El poema del Niágara*» de Juan Antonio Pérez Bonalde», es una constatación de la vida nueva y la exigencia de una poesía nueva que le ayude al ser humano a reorientar su camino, a darle fortaleza y horizonte en su sacralidad. Tal dirección sólo la encontrará en el desciframiento poético de la naturaleza: «*¡El poema está en la naturaleza, madre de senos pródigos, esposa que jamás desama, oráculo que siempre responde, poeta de mil lenguas, maga que hace entender lo que no dice, consoladora que fortifica y embalsama!*» (Martí: [1882♦30], p.: 151).

El 27 de abril de 1882 muere Ralph Waldo Emerson. Martí, que muestra afinidad sobre su obra y los tópicos que ella trata, se solidariza y escribe un obituario el 19 de mayo de 1881 en la *Opinión Nacional* de Caracas. La descripción que realiza Martí de Emerson pronostica la propuesta y filiación filosófica: un ser humano que nace en las entrañas de la naturaleza, la cual reconoce como sagrada, como el origen verdadero y como rectora y finalidad de la existencia humana. En Emerson, como en Martí, no sólo no hay indistinción entre el ser humano y la naturaleza sino un deseo por indistinguir, pues para ellos la cultura moderna y su pensamiento han dividido al ser humano de su naturaleza. La labor tanto de Emerson como de Martí es retirar este velo de falso conocimiento y proponer un retorno a la naturaleza como horizonte vital. Como los autores griegos que postularon que el objeto de la filosofía era «el de vivir en conformidad con la naturaleza»:

...vivió faz a faz con la naturaleza, como si toda la tierra fuese su hogar; y el sol su propio sol, y él patriarca. Fue uno de aquellos a quienes la naturaleza se revela, y se abre, y extiende los múltiples brazos, como para cubrir con ellos el cuerpo todo de su hijo. Fue de aquellos a quienes es dada la ciencia suma, la calma suma, el goce sumo. Toda la naturaleza palpataba ante él, como una desposada. (Martí: [1882♦34], p.: 311–313)

Emerson, como Martí, tienen maduras ideas que luego filósofos como Heidegger esbozan al final de su carrera filosófica: su concepto de habitar poéticamente el mundo. No se trata de ser, que se puede leer como una abstracción, un desvincularse de la naturaleza, sino de estar que se traduce en la poética de la habitación humana. En Lezama Lima esta idea logra su cúspide pues sostiene que la finalidad del conocimiento poético es que el humano recupere la habitabilidad del paraíso que está en la tierra y más concretamente es la naturaleza: «*Las generaciones anteriores contemplaron a Dios y a la naturaleza cara a cara; nosotros lo hacemos a través de sus ojos. ¿Por qué nosotros no podemos también gozar de una relación original con el universo?*» (Emerson, 1903–1904, p.: 5). Para Emerson la Naturaleza es una supra–alma, una sobrenaturaleza en la cual habita el conjunto de la vida y en ella tiene lugar el ser humano. De su conocimiento nace el conocimiento tanto de lo físico, como de lo moral que deben ser indistintos. La naturaleza es la fuente de conocimiento tanto natural, como físico y la estética es una de las vías de ese conocimiento. Emerson

parte de la premisa de que el conocimiento humano debe replantearse con sus fuentes naturales: ir a la fuente primigenia que para los europeos consiste en el tópico romántico e idealista de volver hacia atrás, pero para el americano tanto del norte como del sur consiste en estudiar el entorno. En Emerson no es plausible crear un sistema filosófico sino tumbar los existentes que alejan al humano de la naturaleza y más bien deducir el conocimiento de la experiencia directa:

...ni obedeció a ningún sistema, lo que le parecía acto de ciego y de siervo; ni creó ninguno, lo que le parecía acto de mente flaca, baja y envidiosa. Se sumergió en la naturaleza, y surgió de ella radiante. Se sintió hombre, y Dios por serlo. Dijo lo que vio; y donde no pudo ver, no dijo. Reveló lo que percibió, y veneró lo que no podía percibir. Miró con ojos propios en el Universo, y habló un lenguaje propio. Fue creador, por no querer serlo. Sintió gozos divinos, y vivió en comercios deleitosos y celestiales. Conoció la dulzura inefable del éxtasis. (Martí: [1882♦34], p.: 318–319)

Para Emerson la división de lo visible y lo invisible no es la división física/metafísica. Como lo divino hace parte de la naturaleza y la sobrenaturaleza es la relación de todo lo potente, la vía para ingresar a los estadios sobrenaturales, lo invisible, es la vía física y luego la deducción, según las mismas observaciones. Como en la física epicúrea se trata de un camino de conocimiento que va de lo visible a lo invisible, un continuo en el mundo entre dos regiones que reclaman un espectro amplio de visión para la comprensión. La primera guía será la naturaleza y su método será el estético para sentir y ampliar los sentidos, para acrecentar el conocimiento de la vida y del ser humano. En Emerson retornar a los orígenes del conocimiento significa un acto de emancipación, con resonancias en Henry David Thoreau y Walt Whitman, pero de absoluta complicidad en Martí:

Lo que le enseña la naturaleza le parece preferible a lo que le enseña el hombre. Para él un árbol sabe más que un libro; y una estrella enseña más que una universidad; y una hacienda es un evangelio; y un niño de la hacienda está más cerca de la verdad universal que un anticuario. Para él no hay cirios como los astros, ni altares como los montes, ni predicadores como las noches palpitantes y profundas. [...] La posesión de la verdad no es más que la lucha entre las revelaciones directas de la naturaleza, y las revelaciones impuestas de los hombres. (Martí: [1882♦34], p.: 324)

Emerson combina de una forma particular la teoría del conocimiento con la estética: los métodos de indagación poética de la naturaleza son los más adecuados para penetrar en sus regiones invisibles. Como se trata de volver a sentir, la poesía ofrece una forma de indagación en lo ultrasensible, en lo que no se entiende exclusivamente por el logos, sino con la combinación de logos e imago en los terrenos del símbolo. Según René Wellek en «Historia de la crítica moderna (1750–1850)»:

Emerson forjó una teoría poética del más radical simbolismo. Por obra suya el arte pasa a interesarse eternamente en una visión monista del mundo, donde funciona a modo de lenguaje cifrado que revela, en fluidas transformaciones, la esencia de la naturaleza divina, bondadosa, luminosamente bella. [...] Su imaginación, fundada en la inspiración y aún en el instinto, se somete con sabia pasividad a las corrientes emanadas de la Superalma y crea así obras de belleza orgánica, sana y bien proporcionada, las cuales reflejan y encarnan la idea central del universo. [...] Identifica belleza, verdad y bondad, así como el ciclo de ver y crear con el de recibir, desaparecen tales distinguos. Pero hay algo que resulta imprescindible: el entramado de símbolos proteicos, la retórica de la metamorfosis que hablan de una naturaleza y un hombre divinos. (Wellek, 1991, p.: 224)

La estética es método gnoseológico para desentrañar el conocimiento de la naturaleza que aporta

una reformulación ontológica de la teoría del conocimiento que no cosifica la naturaleza y en donde física y metafísica son indistintas. La estética va directamente a la naturaleza, y la indaga como a una divinidad; reconoce que las herramientas de conocimiento, tanto el logos como el método científico, son formas incompletas para indagarla. El ser humano debe trabajar en la comunicación actancial y ultrasensible para la comprensión de su mundo. Martí comenta: «*Él no ve más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza: él ve que todo en ella es símbolo del hombre, y todo lo que hay en el hombre lo hay en ella*» (Martí: [1882♦34], p.: 326). Para Emerson la vida es una estación de la naturaleza; la naturaleza tiene dos partes, una visible y otra invisible; la vida tiene como finalidad la virtud que se percibe, aunque no se ve, es decir, está en lo invisible de la naturaleza; la naturaleza conforma el gran espíritu universal, que es igualmente Dios, en donde lo que aparece es la naturaleza visible, allí se reúne y tiene sentido, aunque para el ser humano sea incomprensible:

¿Es Dios la misma tierra? ¿Está sobre la Naturaleza? ¿La Naturaleza es creadora, y el inmenso ser espiritual a cuyo seno el alma humana aspira, no existe? ¿Nació de sí mismo el mundo en que vivimos? ¿Y se moverá como se mueve hoy perpetuamente, o se evaporará, y mecidos por sus vapores, iremos a confundirnos, en compenetración augusta y deleitosa, con un ser de quien la Naturaleza es mera aparición? Y así revuelve este hombre gigantesco la poderosa mente, y busca con los ojos abiertos en la sombra el cerebro divino, y lo halla pródigo, invisible, uniforme y palpitante en la luz, en la tierra, en las aguas, y en sí mismo, y siente que sabe lo que no puede decir, y que el hombre pasará eternamente la vida tocando con sus manos, sin llegar a palparlos jamás, los bordes de las alas del águila de oro, en que al fin ha de sentarse. (Martí: [1882♦34], p.: 332–333)

Una tesis que aporta a estructurar la gnoseología americana es la indistinción entre poesía y ciencia al abordar el paisaje. Son varios los autores que al momento de informar sobre una comisión de reconocimiento geográfico describen el paisaje con criterios estéticos y de paso realizando odas a su grandeza. En «*Escritos diversos*» nombre que le da a su libro Antonio García Cubas (1832–1912), Martí destaca la relación entre la descripción de la naturaleza a partir de la ciencia geográfica y la poesía. El 29 de abril de 1875 se lee: «*La poesía no está vedada a la ciencia [...] Allí están las notas estadísticas al lado de las bellas descripciones; allí tienen los números fraternidades con las flores; allí vive bella y exuberante la tierra caliente al lado de la observación y de los cálculos...*» (Martí: [1875 ▼ 77], p.: 143). No es distinto el elogio martiano que expresa José Rosas en el prólogo de los *Escritos diversos*:

Íntimamente enlazadas están en este libro la poesía y la ciencia, formando el armonioso conjunto que constituye la belleza de la verdad. En los diversos artículos que ocupan estas páginas, los lectores encontrarán, al lado de importantes investigaciones que revelan un grande estudio y una profunda observación, cuadros hermosísimos, copiados de la naturaleza, llenos de vida y de luz. Los cálculos mismos de la estadística pierden aquí parte de su aridez, engalanándose con regiones interesantes y oportunas, expresadas en un lenguaje fácil y correcto. (Rosas, 1874, p: V)

La naturaleza americana responde a una simultánea visión: la invitación a conocerla, ya que es

novedosa frente a los métodos de conocimiento científico; y, a contemplarla, a preservar su dimensión estética no sólo desde el punto de vista de la sublimidad kantiana —el cual implica necesariamente la mirada diferenciada entre humano y naturaleza— sino desde categorías estéticas como lo levitante, lo inmenso, lo arborescente, lo telúrico, etc. Esta doble visión, cuando se encuentra con un observador diestro, tanto en lides artísticas como en las científicas se da cuenta que la invitación del espacio gnóstico americano consiste en una aproximación, de principio estética o con una afectación a través de los sentidos. Lázaro María Girón apuntará que el modo de conocer a la naturaleza americana depende de una consciente afectación por las categorías estéticas que el impela al paisaje, los cuales estructurarán la experiencia de conocimiento; responde a la desacralización de la naturaleza, propuesta desde la Europa ilustrada, concibiendo una forma de conocerla que no implique la diferenciación sujeto/objeto de conocimiento ni la de humano inteligente/naturaleza salvaje, sino la construcción de un método inmersivo de indagación. En «Una antelia en la Sabana», en el *Papel Periódico Ilustrado*, el 5 de mayo de 1883, Girón se impresiona al contemplar la majestuosidad de la naturaleza que lo obliga a redimensionarse. Su providencia no deja de sorprenderlo: se encuentra en un paseo por el suroeste de la Sabana de Bogotá, hacia el sector del Tequendama, con una antelia. Aunque la antelia es un fenómeno natural extraño y goza de una explicación física al igual que el arco iris, Girón muestra su aficción estética sobre la experiencia del fenómeno natural y las condiciones que lo hicieron posible:

¡Cuán majestuoso se presenta este meteoro, que ofrece al espectador atónito la vaporosa forma de una sombra y que se coloca a su frente, e imita todos sus movimientos, y de cuya cabeza brotan resplandores de delicados matices! La transparencia de los tintes que parecen formados con los cortinajes de una aurora boreal; los cambios de la aureola, que ya encienden sus arcos de oro, esmeralda y púrpura, o ya se apaga y casi desaparece; los copos blancos de niebla que lo rodean, y que la luz dora con apreciables rayos, forman un conjunto tan imponente y magnífico, que visto una vez, nunca se olvida, porque ya nada puede borrarlo de la imaginación. (Girón: [1883♦13], p.: 263)

En Girón se observa la especularidad del pensamiento simbólico americano, pues el ingreso a un problema físico se realiza con instrumentos estéticos de juicio como la contemplación, lo sublime y lo maravilloso. No deja de resaltar la belleza del fenómeno, ni siquiera al explicarlo desde la física o con autoridades geográficas. Girón ofrece un mapa en el que invita a los expertos en meteorología a estudiar la antelia de una manera científica. Ante la naturaleza americana es difícil realizar una división entre ciencias naturales y humanas, así como entre física y metafísica. Su pensamiento consiste en una síntesis que se reúne gracias a un paisaje providente que le interpela al estudioso a abordar los fenómenos con una conjugación metodológica. Girón emplea la imagen como herramienta gnoseológica o posibilidad de ampliación de las categorías con que se estudia el

mundo objetivo: como el mundo objetivo no es el mismo en ambos lados del Atlántico, las categorías gnoseológicas no tienen el mismo nivel de actuación ontológica, pues están construidas a partir de otra realidad o sistema topológico de valoración⁵². Se puede leer la misma actitud gnoseológica ya que América suscita el problema de nominar lo innominado y dar cuenta con un lenguaje foráneo la realidad “otra”, ampliar dicho lenguaje, apelar a lo maravilloso europeo para de alguna forma analogarlo con lo real americano. El conocimiento americano se forma, desde Colón, de la tensión entre las herramientas de conocimiento y aprehensión de mundo europeas que, al abordar la naturaleza americana, se fatigan, no alcanzan y fracasan: del esfuerzo, reconfiguración y desajuste se constituye un órgano gnoseológico que no diferencia el nivel simbólico del científico, sino que lo reestructura en otra síntesis generatriz⁵³.

En «Discurso al inaugurar la Exposición de Bellas Artes», publicado el 15 de febrero de 1887 en el *Papel Periódico Ilustrado*, Alberto Urdaneta recorre la historia de las artes que tiene tópicos cuestionables como que se borre el arte antiguo americano de un plumazo y se exponga que el arte griego fue lo más excelso realizado por la humanidad, entre otros aspectos entendibles por el poco conocimiento de la historia del arte antiguo americano, el furor de los estudios clásicos en Europa realizados por Wincklemann y Lessing, y el colonialismo gnoseológico que aún prevalece en el continente. A pesar de esos aspectos es alentador que al revisar el siglo XIX se vincule la historia del arte colombiano con las dos grandes expediciones científicas: la Expedición Botánica de José Celestino Mutis y la Comisión Corográfica liderada por Agustín Codazzi. Ambas tienen como tópico central el estudio de la naturaleza: la primera concentrada en la flora; la segunda, en el mapa,

⁵² En la imaginación que conoce y abarca la realidad se encuentra el germen de lo real-maravilloso americano que explicó Alejo Carpentier en el «Prólogo» a *El reino de este mundo*, en 1949: «Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe» (Carpentier, 2010, p.: 9–10).

⁵³ En «La piedra de Tandil» se evidencia la doble visión sobre el fenómeno natural: lo estético-mítico y lo científico-explicativo. La piedra de Tandil es una excentricidad geológica: esta gran piedra se sostiene en una pequeña base y produce la impresión de que levita y pendula. La descripción deviene en epifanía: Girón apela a las ciencias, a las artes y finalmente a la imaginación: «Al pie, a una profundidad de más de 70 metros, está el verde valle de Tandil, con sus plateadas sierpes de agua, en cuyo centro blanquea su población del mismo nombre, punto de estación para los viajeros que visitan la portentosa maravilla de equilibrio. El cono, de color oscuro, imponente, y rodeado por un paisaje melancólico y agreste, en que se destacan sobre musgosas rocas, los cactus de largos y espinosos brazos, parece como si estuviera pronto a descender con estruendo sobre la próxima llanura hacia la cual se inclina. Así lo temen los supersticiosos gauchos que suponen al demonio interesado en derribarlo, y por eso nunca construyen sus ranchos sino a distancia de la piedra, que entretanto sigue en su lento y majestuoso balanceo como la imagen del destino, veleidosa e inconstante a la vista, pero guardando eterno y matemático equilibrio» (Girón: [1883♦19], p.: 44).

pero también en caracteres humanos, flora y costumbres. En ambas se traza una empresa de conocimiento en la cual las artes juegan un papel predominante pues sirven como representación, registro, indagación visual y obra. Es uno de los casos en donde las fronteras del arte y la ciencia se hacen difusas, gracias a que se investigó un conocimiento cifrado en la naturaleza que exige métodos combinados de conocimiento, ya que su dimensión, escala y novedad es tal, que con los métodos conocidos es imposible abordarla. Las dos expediciones hacen parte paralelamente de la historia de las ciencias, las humanidades y las artes:

La colección consta de más de 6000 dibujos tomados del natural sobre buen papel en folio, “todos sorprendentes por su exactitud y su finura,”[...] Matiz, Hinojosa, buen retratista que vino de Quito, Rizo y los hermanos Cortés, fueron los principales obreros en esa inmensa labor, con que Mutis y Caldas, Lozano y Valenzuela y sus colaboradores honraron a la ciencia. [...] La Comisión Corográfica en que tuvieron ocasión de lucir sus talentos D. Enrique Price, D. Carmelo Fernández y D. Manuel María Paz, dejó como un monumento el precioso álbum de aguadas que posee la Biblioteca Nacional. (Urdaneta: [1887♦7], p.: 225)

La relación entre naturaleza y cultura es uno de los rasgos distintivos de la crítica de Girón. Mientras en la tradición ilustrada europea el camino habitual es el que inicia en la naturaleza y se dirige hacia la cultura, y de la cultura hacia lo metafísico, en Latinoamérica este camino no se encuentra esbozado con la topología de la escalera, del camino de crecimiento vertical y ascendente, o de la imagen dantesca de la montaña como purgatorio. Los latinoamericanos conciben un conocimiento que, en vez de llevarlos a las cumbres abstractas de la metafísica, se conectan con lo potente concreto de su naturaleza. Es característico del intelectual americano la insistencia en el retorno a la naturaleza como el lugar en donde su conocimiento encuentra sentido y posibilidad. El recorrido crítico–intelectual de Girón lo conduce al retorno a la naturaleza entendida como la más grande de las obras que el humano pueda estudiar. En «Un recuerdo de la Comisión Corográfica» publicado en la *Revista Literaria de Bogotá*, en octubre de 1891, muestra el interés científico–artístico–cultural por el paisaje americano. El texto parte del reconocimiento de un volumen que se encuentra en la Biblioteca Nacional, titulado *Comisión Corográfica —antigüedades y costumbres Nacionales*. El juicio de Girón sobre este trabajo es la síntesis de un país que por primera vez puede ser visto en conjunto. Es un libro recipiendario que busca saldar cuentas con la *Expedición* de Mutis, y completar sus vacíos en el área humana, para encaminarse a la producción de una Carta Nacional. Girón sabe que del reconocimiento del territorio depende el desarrollo de la República, por ello se lamenta que sea un trabajo olvidado en un anaquel. El acervo visual de un país requiere de una magnánima⁵⁴ empresa que sólo una interdisciplina como la geografía que conjuga métodos

⁵⁴ Según Efraín Sánchez en *Gobierno y geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada: «Entre*

científicos y ciencias humanas y acude las artes plásticas, puede documentar y estudiar sistemáticamente los territorios explorados⁵⁵. Esta conjunción estaba formulada en el *Atlas geográfico de la República de Venezuela*, de Codazzi. Desde el 22 de febrero de 1849 Codazzi se ocupó de la manufactura de una carta de Bogotá con la información recopilada hasta entonces. Girón enfatiza en esta obra que hace parte del componente de la cultura material que será característico de la Comisión entera: «Era esta Carta que hoy no sabemos en dónde repose, una obra muy laboriosa y limpia» (Girón: [1891♦1], p.: 44). La descripción de la Carta realizada por Codazzi arroja las pistas por las cuales la labor geográfica se hermanó con el desarrollo de las artes plásticas. Girón describe el mapa con el mismo carácter que describe el lienzo, como si a finales del siglo XIX un mapa tuviera el mismo nivel de la elaboración artística que una obra de arte. ¿A qué se debe este guiño de indistinción? Una de las razones es que la labor cartográfica, antes que se desarrollaran los instrumentos para el dibujo de los mapas, era manual y en gran medida requería de un artesano con destreza técnica en la línea. La habilidad manual se sostenía en el aplacado cálculo topográfico. El trabajo gráfico del mapa fue realizado por artistas reconocidos. Allí se sugiere esa hermandad entre la peripatesis y la línea de dibujo, rasgo compartido entre las artes plásticas y la geografía. Esta hermandad será rasgo distintivo de la Comisión Corográfica que se enfrenta a un nuevo paisaje, a lo inhóspito, a través de ejercitarse en las líneas de la práctica peripatética: un estudio de las imágenes y los recorridos realizados por la Comisión puede revelar una causalidad propia del territorio neogranadino. La labor del artista consiste en ilustrar lo que Manuel Ancízar describió. Si Ancízar relató el paisaje, Carmelo ilustró lo pictorial de la descripción de Ancízar y repunta con su interpretación visual. En ese proceso hay un tira y afloje, un toma y daca, entre visión e interpretación. Las láminas se encuentran lejanas al Realismo y al Naturalismo: aunque su método intenta ser el

enero de 1850 y febrero de 1859 el territorio de la Nueva Granada fue sometido, por primera vez, al estudio geográfico sistemático. Durante nueve años, la Comisión Corográfica, dirigida por el geógrafo militar italiano Agustín Codazzi, visitó la mayor parte de las regiones habitadas del País, levando registro de sus características geográficas y topográficas, así como de sus recursos naturales, sus industrias y sus condiciones sociales. Fue ésta una empresa de proporciones heroicas. Codazzi recorrió más de 50 000 kilómetros por un territorio virtualmente desprovisto de caminos y confrontando las formidables dificultades de los Andes colombianos, o los peligros de la selva tropical. [...] En 1860 sólo se tenía ya elaborado, o en proceso de elaborarse el mapa sistemático de 22 países [...] En el continente americano, aparte de Venezuela, cuyo mapa nacional fue obra de Agustín Codazzi, únicamente la Nueva Granada podía sumarse a la anterior lista» (Sánchez, 1999, p.: 18–19).

⁵⁵ Alexander von Humboldt, Agustín Codazzi y Carl Ritter mueren el mismo año; los tres son considerados como padres de la geografía moderna. La geografía como disciplina moderna, sería impensable sin el estudio del territorio americano, llevado a cabo por Humboldt y Codazzi. La necesidad de visionar el globo y tener una idea general y clara de su forma y figura, se debió en gran medida a la necesidad de conocer y dimensionar el Nuevo Continente: subsanar este deseo obligó a la geografía a desarrollar métodos, ámbitos y empréstitos que la configuraron y establecieron como disciplina.

ilustrado, la representación fiel, el proceso de traducción y ajuste entre lenguajes verbales y visuales hacen de estas acuarelas un producto singular que se debe leer junto a los textos de Ancízar.

El Ayudante compilaba el rico acopio de observaciones que dieron lugar, más tarde, al precioso libro intitulado *Peregrinación de Alpha*[...]; el Botánico forma un valioso herbario del cual se conserva restos en la Biblioteca Nacional, y en vista de la naturaleza misma ilustraba su mente para ser después un sabio, digno sucesor de Mutis y gloria de Colombia en Europa; el dibujante, Sr. Fernández, trasladaba al papel, con mano maestra, paisajes bellísimos y tipos diversos. (Girón: [1891♦1], p.: 46)

Es una labor de contrapunto y peripatesis en donde cada cierto tiempo regresan a los trabajos de oficina para organizar y poner en limpio las cartas y los resultados. Luego de explicar las labores metodológicas, las acciones e itinerancia, Girón se enfoca en la parte artística. Escribe sobre Carmelo Fernández, quien recorrió las provincias de Tunja, Tundama, Ocaña, Socorro, Soto y Vélez. Girón se sostiene en una visión topológico–materialista del pensamiento y de la historia: a partir de las condiciones materiales de una cultura se puede inducir las condiciones intelectuales de la misma; pero al mismo tiempo anuda un tipo de pensamiento a un lugar. Dicho valor crítico aflora como órgano metodológico de estudio. El mayor logro de la Comisión no sólo fue la Carta Nacional, sino que se dio a entender que cada lugar de la geografía colombiana tiene condiciones propias que engendran diversidades culturales y de pensamiento, directamente relacionados con su entorno. En otras palabras, cada lugar tiene la posibilidad de generar su propia lógica y pensamiento en los habitantes que negocian a diario con su entorno. El resultado filosófico de la Comisión es algo que Lezama Lima, denomina el *espacio gnóstico*⁵⁶, o la capacidad de un paisaje de engendrar sus criterios de valoración y habitación, de engendrar sus vías y posibilidades de conocimiento. Uno de los métodos más apropiados para llegar al conocimiento del lugar —gnosis topológica— es un método sensible o deducir sus lógicas a partir de las representaciones artísticas que se hacen de ellos. A pesar del intento por representar los tipos y costumbres de cada una de las poblaciones, la presencia de la naturaleza potente se encuentra viva en los cuadros de Carmelo Fernández:

...allí está [...] el higerón colosal con su anchísimo palio de follaje que forma bóvedas frescas y silenciosas, por las cuales bajan hojas amarillas como partículas de oro, o encendidas como la sangre; el tropical cactus de color verde azulado; y el guayabo de dorados frutos y exquisito tronco. [...] Al calificar el género de pintura empleado por este artista en los trabajos que nos ocupamos, creemos más justo tenerlo como miniaturista que como pintor a la aguada, porque fue tal su esmero en los pormenores, particularmente en las facciones humanas, que llegó al extremo de sombrear las caras y las manos por medio de finísimos puntos y líneas imperceptibles de color, colocadas con delicada paciencia. (Girón: [1891♦1], p.: 48–49)

La miniatura caló hondo en la Expedición Corográfica por su valor documental circunscribible a la cultura visual e impresa que podía, con ayuda de los grabados en madera, convertirse con

⁵⁶ Se trata del espacio de conocimiento que brinda un entorno natural, espacio–tiempo definido natural definido y que busca la mirada humana para que este conocimiento sea desplegado.

facilidad en láminas para ser publicadas en libros o periódicos. También, por el carácter peripatético de la Comisión Corográfica que impedía trasladar, cuidar y conservar pliegos grandes de acuarelas, siendo imposible pintar al óleo por sus extensos tiempos de secado y dificultades mobiliarias. Fernández exige la miniatura no a tenor de un deseo de virtuosismo propio, sino teniendo como criterio las exigencias visuales y un paisaje nuevo con tipos étnicos, socio-culturales distintos a la tradición académica. En la miniatura de Carmelo el género se exige hasta llegar a su metamorfosis que particularizarán su factura visual. Ciertos objetos pintados por Fernández no corresponden con el canon visual de la pintura académica. Su no correspondencia se debe a que el género de la miniatura se inserta en otra realidad en donde operan lógicas visuales diferentes a las de los países del hemisferio norte. Fernández, lejos de querer proponer una renovación de las formas artísticas, con una fiel ampliación de estas, en un paisaje radicalmente distinto, agrandó las formas del canon de la pintura, aportó a un desarrollo genérico. En las miniaturas de Fernández aparecen nuevos colores para el cielo. En la etapa antioqueña de la Comisión, Fernández se retira a Venezuela a recuperar fuerzas y salud y su vacante es tomada por Enrique Price, ya reconocido paisajista, mas no retratista⁵⁷. Price realizó aportes visuales a la Comisión Corográfica documentando de manera limpia y majestuosa el paisaje de la región antioqueña. Girón describe sus pinturas, agregando que sus paisajes son destacados, en especial los dedicados a las caídas de agua. A fines de 1852, toma el puesto Manuel María Paz quien se encarga de documentar visualmente las tierras caucanas. Paz es el último dibujante de la Comisión y quien acompaña a Codazzi hasta la muerte. Girón reseña los factores de la extra-artisticidad de Paz que hacen crecer la contundencia de lo artístico:

Él conoce, además del dibujo natural, el topográfico, en que luce especial habilidad, y ejerció su pincel y su pluma, no solamente en la interpretación de paisajes, tipos y monumentos, sino también llevando a cabo, con la colaboración de algunos caballeros que hemos nombrado al principio, el dibujo de todos los planos, modelos de claridad, limpieza y buen gusto, que en grande escala se presentaron al Gobierno. (Girón: [1891♦1], p.: 53)

En la participación de Paz en la Comisión Corográfica se da la interrelación entre las ciencias y las artes, en la conformación del campo artístico-cultural colombiano. En Paz se renuevan y confluyen las habilidades para el dibujo artístico y topográfico, como la sensibilidad artística y el levantamiento de planos. El paisajismo que exige tanto del dominio de la perspectiva como del color se da con buen signo en su obra, a tal punto que desarrolla el género de la vista. La vista es un género tanto de la pintura como de la fotografía con un amplio potencial documental y etnográfico,

⁵⁷ «Dominaba las dificultades de la perspectiva aérea y sabía bien dar graduación a los términos. Su colorido une al vigor la armonía y la verdad ya por medio de delicadas transparencias, ya por robustos toques con colores de cuerpo; hay, además, cierta franqueza en la ejecución que revela la mano de un maestro. En cambio, en el dibujo de la forma humana el desempeño es inferior» (Girón: [1891♦1], p.: 50-51).

pues tiene la capacidad de dar cuenta de las costumbres y oficios⁵⁸. La visión de la realidad y el encuentro de Paz con su naturaleza lo conducen a la variación de la técnica y a la construcción de su paleta de color:

En algunas de estas pinturas, que pudiéramos clasificar en el género denominado *aguazo* tales como *Vista al Tequendama*, la *Cascada del río Vinagre*, el *Puente de Pandi*, etc., los colores usados son de cuerpo y se ha empleado el albayalde para las aguas, así como el amarillo Nápoles para algunos efectos de la luz; en otras hay cierta frialdad general por el lavado del color y el uso de líneas más que de masas. (Girón: [1891♦1], p.: 54)

Girón teje la indagación del fenómeno artístico de la Comisión Corográfica, estudiándolo desde varios niveles: su contexto en el campo político; sus hazañas científico-técnicas; su exploración geográfico-antropológica; su producción pictórica al analizar el tema, el pintor, la técnica, la ejecución y las condiciones en que se produjeron estas obras, para llevar su análisis a los niveles de nuevo nacionales que promovieron la magna empresa. Que el pintor francés comisionado para pasar a limpio las láminas de Paz tuviese tantos desajustes, se debe a que no vivenció una agencia visual y sensible con el paisaje y, por tanto, no pudo desarrollar las herramientas retóricas que exigía el mismo⁵⁹. La Comisión Corográfica fue un aporte a la plástica colombiana por su valor etnográfico-documental y, porque los medios y fines artísticos que se pusieron en marcha para la Comisión, en su prueba por el paisaje, sufrieron un proceso de exigencia formal y retórica que transformó los géneros, creó su propio lenguaje, sistema visual y cromático. Las pinturas de la Comisión Corográfica constituyen una prueba de un conocimiento artístico que parte de la experiencia con el paisaje que es característico del americano. La Comisión increpa a la creación de baremos y criterios de juicio y entendimiento para la comprensión de la visión del paisaje. La crítica de Girón sostiene la tesis que la historia, teoría y crítica de arte, deben partir de un conocimiento de la cultura y del lugar en donde se estudian. En consecuencia, deben ser disciplinas topológicas o que creen lógicas y estructuras de entendimiento a partir de los lugares y contextos en donde se realice la producción artística.

⁵⁸ Girón se fija en los detalles que dedica Paz a los oficios: tanto la pintura como la crítica valora la tradición de oficios colombianos que tiene raíces ancestrales y se nutre de los distintos y posteriores diálogos culturales: «*Las láminas que representan un telar en Cali y un taller de fabricación de utensilios barnizados en Pasto, son lecciones claras y precisas de la manera como aquellos artífices proceden en sus oficios, especialmente en este último, cuyos productos admira el mundo por su excepcional fijeza de esmalte, brillantez de colores y gracia de dibujos que rivaliza con lacas del Japón*» (Girón: [1891♦1], p.: 54). Paz encontró la técnica para dignificar y revelar el valor de los oficios; y de otra, elogia la producción artesanal de la región nariñense que la compara con la japonesa, a la que admiraban los Modernistas.

⁵⁹ «*Este señor, sin conocimiento de los tipos originales, procedió al trabajo con precipitación; no tenía amor al asunto, y trataba ante todo de concluir a mayor brevedad posible; y frutos suyos son las treinta y tantas malas pinturas al aguazo que contiene el álbum, referentes a las citadas regiones y que se distinguen a primera vista, por cierta innegable soltura del pincel, pero más que todo por el gran descuido de dibujo y el abuso exagerado del amarillo cromo y goma-gutta, del carmín violento, el violeta subido...*» (Girón: [1891♦1], p.: 55).

Prehistoria americana o la interculturalidad precolonial

Una de las líneas de mayor interés intelectual del modernista fue buscar una tradición alternativa y propia a la impuesta tradición hispánica, con el fin de cimentar un proyecto político en la América mestiza. Fue nodal probar que América tuvo una gran historia antes de la llegada de los españoles, y que esta historia fue longeva y diversa. La prehistoria fue así un continuo enclave intelectual modernista. La prehistoria es una disciplina en términos modernos, nueva. A mediados del siglo XIX se publicó en Francia *De l'homme antédiluvien et de ses oeuvres*, de Jacques Boucher de Perthes que abre la discusión sobre la prehistoria humana. *L'origen des espèces* (1859), de Darwin, aunque no se centra en la figura humana, tendrá repercusiones en el debate prehistórico. En 1868 se descubre la cueva de Altamira, en Santillana del Mar, por Marcelino Sanz de Sautuola (1831–1888), quien recibe el apoyo de su hallazgo científico por el paleontólogo español Juan Vilanova (1821–1893), autor de *Origen, naturaleza y antigüedad del hombre*, en 1872. En ese contexto, José Martí reconoce la necesidad de iniciar de manera sistemática, en todo el continente, la investigación en prehistoria que en México lidera Mariano Bárcena (1842–1899). Martí se encuentra enterado de las investigaciones de Carl Vogt (1817–1895), *Lectures on Man: His Place in Creation, and in the History of the Earth*, la de Jean Louis Armand de Quatrefages, *La especie humana*, que recogerá sus diálogos con la obra de Darwin. Avanzar en este campo constituyó un aporte de los americanos a la prehistoria que reveló la posibilidad de una emancipación científica al plantear la hipótesis del *homo americanus*.

¿Apareció el hombre en América en la misma época de terrenos en que se asienta ahora, en que debió aparecer en el antiguo continente? No se hallan en Europa vestigios de su existencia en los terrenos primarios ni de transición: ninguna huella se encuentra en los terrenos secundarios, y es necesaria una completa credulidad para afirmar la aparición del hombre en el terreno plioceno. Verdad es que los terrenos terciarios ofrecen buen número de sílex en los que parece distinguirse la obra del linaje humano: pero no es menos cierto que aún no se ha encontrado entre estos útiles resto alguno de hombre. En los terrenos cuaternarios es indudable ya su aparición. (Martí: [1875 ▼ 14], p.: 98–99)

Las palabras martianas aún tienen vigencia: que en África se encontrarán los vestigios humanos más antiguos, no significa que este sea el origen de la humanidad, sino es sólo un posible origen que la arqueología ha constatado, pero este no niega que puedan existir restos más antiguos en otras zonas del planeta. El avance de las técnicas de datación mostró que, en vez de comprobar las teorías de los primeros arqueólogos, se produjo un replanteamiento general de las mismas. Recientemente se dataron pinturas rupestres en Colombia, en la Serranía del Chiribiquete, arrojando fechas de 19.500 años a. C. que desmienten la teoría de que los americanos son un pueblo que atravesó el

Ártico en la última glaciación. Los yacimientos arqueológicos de Monteverde con fechas de hasta 33.000 A. C., Topper en California del Sur con fechas oscilantes entre 50.000 y 37.000 A. C. y Pedra Furada en el Brasil con hasta 60.000 años A. C., derrumbaron la teoría del poblamiento tardío de América y colaboraron en el planteamiento de una teoría del poblamiento temprano (teoría pre-clovis). Aún existe la posibilidad dado lo novedoso de la disciplina, los escasos métodos para la datación y la ausencia de una disciplina arqueológica sistemática en todos los países americanos, que esta teoría necesite replanteamientos o una prueba que valide la hipótesis martiana de que el hombre también tuvo un origen en América. El reconocimiento de la incertidumbre científica, la cual se mide en el continuo cambio de paradigma fue un elemento advertido por Martí: «*Difícilísimo y muy ocasionado a errores es todo lo que se asienta en esta materia. ¿No creyeron nuestros antepasados durante medio siglo, que la salamandra fósil de Oeningen era el hombre preadamita? Así lo afirmó Scheuchzer hasta que Camper probó que aquel hombre testigo del diluvio era un humilde reptil*» (Martí, [1875 ▼ 14], p.: 99).

Si el latinoamericano no se apropia de las excavaciones y no participa en el debate internacional para la construcción del discurso prehistórico, los modelos coloniales del conocimiento que aseguran que la humanidad, la ciencia y el arte vienen de Europa hacia América, seguirán siendo las directrices para la jerarquización de las culturas y para la interpretación de los datos de campo. De participar en este debate depende que al latinoamericano se le considere como salvaje y que su pasado carezca de interés propositivo o simplemente se verá como las etapas de un pasado vergonzoso que es preciso ocultar. América debe ir a la vanguardia de la prehistoria: «*...a América toca influir poderosamente, si no decidir por completo, en las cuestiones que acerca de la procedencia y época de la aparición de los hombres...*» (Martí: [1875 ▼ 14], p.: 99).

El maestro cubano señala la analogía que además de explicar la diversidad humana, sus variaciones, le permite no plantear sólo una cadena de evolución humana, sino una serie de posibles orígenes, de variaciones de crecimiento y de variedades humanas. Principio cada vez más aceptado gracias a los estudios genéticos que muestran múltiples cadenas de desarrollo. Esta hipótesis es un argumento de peso para señalar que los humanos americanos pueden tener un desarrollo análogo y particular a los humanos africanos o europeos.

Vogt escribe su admirable anatomía comparada para deducir de ella la derivación innoble de nuestra especie de la no extinguida raza simia. Todo camina a la muerte por la senda de la vida, y a cada ser que se hunde responde un ser que se alza. Cuando una cosa se transforma en otra, subsiste en la segunda forma, y no puede subsistir más que en ella: si el hombre se deriva del mono, ¿cómo subsisten la forma primitiva y la segunda? Un libro admirable ha producido una deducción falsa: una inteligencia no preocupada deduce del libro la verdad. Todo marcha transformándose, en constante analogía. No se ha nacido de la bestia común para abrirse en distintos seres por una ley de desarmonía y desigualdad. Se marcha

en líneas paralelas, no en forma triangular. La comparación de los seres existentes enseña que, en las diversas épocas de los seres, la analogía se ha mantenido en una relación igual. Las formas de los animales disminuyen a medida que disminuyen las formas humanas. (Martí: [1875 ▼ 14], p.: 99)

Martí se interroga por la simultaneidad de la historia humana. Cuestiona si el camino de la actualidad europea es la única posibilidad histórica que debe perseguir una cultura. Esta es la posibilidad histórica que abre el estudio de la prehistoria americana. Además de Mariano Bárcena, Felipe Sánchez Solís lleva tres décadas desarrollando un trabajo entre coleccionista, intelectual, mecenas artístico y arqueológico con el fin de conocer el pasado mexicano. Sánchez Solís se considera descendiente de una de las familias mexicas y ha dedicado su vida a construir una vivienda para atesorar objetos arqueológicos e invita a amigos intelectuales, artistas y literatos a entablar discusiones sobre el significado de las piezas con el ánimo que sean estos los temas que le interesen a la literatura y a la pintura, como en *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón. En 1875 son varios los artículos que hacen referencia a su persona: algunos hablan de su relación con Felipe Santiago Gutiérrez a quien convence de que regrese de Bogotá para pintar sus encargos: retratos de su familia y cuadros históricos del pasado mexicano. Antenor Lescano escribe «Boletín», el 17 de junio de 1875, en el que reseña una reunión en la casa de Sánchez Solís a la cual asiste Rodrigo Gutiérrez, José Obregón, Santiago Rebull, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, etc. Lescano dedica algunas líneas a describir la colección de antigüedades mexicanas de la residencia de Sánchez Solís:

No es en verdad abundante ese museo, absolutamente hablando; pero si lo comparamos con el nacional que existe en el Edificio de la Moneda y pensamos en que el señor Sánchez Solís no ha contado más que con sus propios recursos para formarlo, tendremos que confesar que es uno de los más notables de la capital donde escasean tanto las personas que se dediquen al estudio de la arqueología nacional. (Lescano: [1875 ▼ 95], p.: 280)

Lescano observa que, aunque no exista nociones claras de museología Sánchez Solís organiza su colección de manera cronológica y ha identificado varias edades en las que se pueden clasificar los objetos encontrados. Esta organización permite deducir etapas y reconocer objetos propios de un arte primigenio, así como de un arte civilizatorio y sofisticado, es decir, del espectro que hoy conocemos entre el arte neolítico y arte del periodo civilizatorio. Aún no hay consenso sobre la fecha de estos periodos en el continente americano ya que recientemente ha sido refutada la teoría Clovis y no hay una teoría fuerte que la reemplace, pero si se conoce que estos periodos se ubican antes de la glaciación y se extienden hasta el siglo XVI de nuestra era. La colección de Sánchez Solís da cuenta de la milenariedad del arte antiguo mexicano que abre interrogantes para los estudios de arqueología y del arte antiguo continental. Lescano describe:

Al lado de los groseros ídolos de piedra, se admiran allí los ídolos y los trastos de obsidiana trabajados, pulidos con una perfección cuyo secreto ha pasado a ser un nuevo misterio, y al lado de todo esto, como queriendo levantar a más altas y más poderosas consideraciones el espejo en que se reflejaban las fisonomías de la familia real de México y que era guardado con empeño admirable en el antiguo convento

de Santa Brígida, y un cetro real de hechura artística y eminentemente original, de una piedra verde, hoy desconocida y cuyo nombre ignoramos. (Lescano: [1875 ▼95], p.: 280–281)

Es tarea difícil comparar cada uno de los objetos descritos con los que se encuentra en las colecciones del Museo Nacional de Antropología e Historia. Probablemente la piedra que desconoce Lescano es el jade, con la cual se realizaron máscaras mortuorias tanto en comunidades mexicas como mayas; los objetos pertenecen a distintas categorías: ajuares, objetos religiosos, objetos suntuarios, objetos votivos. Encontrar el significado de aquellos objetos, hoy no del todo clarificado, aunque si esbozado por los estudios arqueológicos, resulta una tarea complicada, más si reconoce la necesidad de la interdisciplinariedad para obtener tal cometido. Lescano, así como Sánchez Solís, reconocen la dificultad:

Cada ídolo guarda su misterio; pero casi todos aquellos labios están mudos, y no esperan más que el conjuro de la ciencia para revelar lo que los hombres que los construyeron, que les comunicaron la vida que viven, la inmortalidad de que ellos no pudieron revestirse, pensaban y sentían, para revelar las escenas de aquella vida exuberante, los ritos de aquella religión monstruosa, los secretos de aquellos hogares en que eran como penates y de aquellos templos en que se les ofrecía en vez de flores, y en vez de palomas el sacrificio de humeantes corazones. (Lescano: [1875 ▼95], p.: 281)

Lescano habla de manera hipotética sobre las preguntas fundamentales de la arqueología: la cronología cultural y las religiones antiguas en donde puede tener asidero el tejido para comprender el significado de dichos objetos. Es difícil lanzar una hipótesis porque el México antiguo no sólo fue milenario sino además intercultural y lo que los españoles encontraron fue una pequeña muestra de las comunidades que al siglo XVI subsistieron, habiendo otras, como teotihuacanos o mayas que su cultura se disolvió antes de la llegada de los ibéricos. Lescano referencia el *Códice Sánchez Solís*, y expone que los antiguos mexicanos fueron una comunidad letrada, con sistema escriturario que oscila entre el alfabeto y el iconograma⁶⁰. Dicho código data del siglo XVI y se conoce como el *Códice zapoteco*, ya que estudios iconográficos revelan que sus caracteres son mixtecas–zapotecas. Para la época no era posible realizar tal diferencia y se consideró como un objeto mexicana.

El 16 de septiembre de 1876, García Cubas presenta en la Exposición Internacional de Filadelfia su libro: *The Republic of Mexico in 1876: A Political and Ethnographical Division of the Population, Character, Habits, Costumes and Vocations of Its Inhabitants*. En esta fecha Martí publica en

⁶⁰ Según A. Sánchez Arceche en «Felipe Sánchez Solís (1816– 1882): promotor de la cultura y amigo de José Martí»: «Una de las piezas más atractivas, que el coleccionista debió mostrar con singular orgullo, es el *Códice Sánchez Solís*, así llamado porque él era su propietario cuando adquirió fama en México y otros países. Descrito como una pintura zapoteca posthispanica, realizada al menos por dos manos distintas, este documento pictográfico fue vendido en 1883 al ministro plenipotenciario de Alemania en México, quien lo llevó a su país. Ahí se conserva, en el Museo Etnológico de Berlín catalogado como *Códice Waecker Gotter*, por su último poseedor. Del original existen dos copias, una llevada a Europa por Eduard Seler, hoy registrada en el British Museum de Londres como *Códice Sánchez Solís o Egerton*, así como la copia hecha por José María Velasco, depositada en la Sección de Testimonios Pictográficos del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México» (Sánchez Arceche, 1996, p.: 20).

la *Revista Universal*, «El libro de García Cubas», del cual destaca ser una revisión metódica y científica del territorio mexicano, sus asuntos geográficos, políticos, así como de su historia. El libro cuenta con dos partes: la primera dedicada a los aspectos políticos, como tipo de gobierno, territorio, división política, población, comercio, industrias, productos, etc.; la segunda, aborda los aspectos históricos del territorio mexicano, haciendo hincapié en la prehistoria y en la historia mexicana antes de la llegada de los españoles. A México no llega la historia con los españoles; la historia, si se atiende al concepto de escritura, estuvo presente en México en lugares como Teotihuacán con indicios claros en el 200 a. C. ya que es factible sostener que existieron en México antiguo varios sistemas de escritura glífica e iconográfica antes de la llegada de los españoles y son varios los ejemplos, como Copán, en donde se encuentran nociones de tiempo y hechos en caracteres mayas. En el libro de García Cubas hay un interés por el México antiguo tanto de las culturas prehistóricas, como históricas:

Parte histórica es la parte segunda del volumen. Trata de: —La inmigración de los primeros habitantes de México. —Los toltecas. —Los chichimecas. —Los nahuatlacas. —Xochimilcos, chalcos, tepanecas, acolhuas, tlahuicas y tlaxcaltecas. —Aztecas y mexicanos. Fundada, rica en datos, oportuna en citas y ajustada a las autoridades es la sección histórica de esta obra notable. (Martí: [1876 ▼ 18], p.: 197)

José González de la Torre en 1876 fue un conferencista que desde la Academia de San Carlos se interesó por la literatura antigua. Martí referencia en la *Revista Universal* la conferencia que dedicó al poeta prehispánico Netzahualcóyotl (1402–1472). El interés principal de González de la Torre consistió en mostrar cómo el poeta-emperador mexicano de Texcoco fue contemporáneo de Jorge Manrique y, con evidentes diferencias, comparten una lírica profunda y grandiosa. Dicha conferencia desmiente que el México prehispánico es ágrafo, cuando existían sistema de escritura en donde Netzahualcóyotl es una figura descollante; y, que la literatura, no sólo oral sino escrita, fue practicada en México y tuvo un nivel de desarrollo parangonable con otras culturas, revirtiendo el paradigma de que fueron los españoles los que trajeron la palabra y con ello la literatura como símbolo de civilización. Ahora se sabe que se dio un diálogo entre culturas diferentes:

Encaminó su discurso [...] a demostrar que tenemos en el rey mexicano un gran poeta; [...] sígase el ejemplo de González de la Torre; explíquense gratuitamente nuestra historia, para estimarnos bien, y la ajena, para despertar en nosotros el estímulo; hálennos nuestros literatos de nuestros poetas y escritores, —nuestros artistas de los fundamentos del arte y de nuestros derechos a la gloria... (Martí: [1876 ▼ 34], p.: 296)

Lo de González de la Torre fue un caso no tan común para la época y paradigmático en México: la antropología moderna despuntaba con George Frazer, y los estudios de comparación de las culturas serán fuertes con Spengler hasta comienzos del siglo XX. Martí reconoce en González de la Torre un ejemplo porque usa la valoración entre las culturas para estimar procesos inter y meta-culturales, además de dejar de ver a la cultura europea como un modelo a seguir. Para la prehistoria

americana es necesario reconocer las edades culturales y saber que se dieron procesos análogos a los troncos culturales. En Netzahualcóyotl se da un caso paradigmático de un emperador filósofo y poeta el cual aclama, en ocasiones distintas, grados similares de conceptualidad, profundidad, en una cultura paralela y previo a la llegada de los españoles. La única explicación para tal fenómeno es que en las Américas se construyeron sistemas filosóficos y escuelas literarias que permitieron tales grados de desarrollo. La literatura ambos lados del Atlántico, para el 1400 se encontraba a un nivel de paridad similar, a pesar de las pérdidas documentales de la tradición prehispánica.

En «Súplica», de *El Correo de los Estados* de México, el 19 de abril de 1877, Manuel Ramírez se refiere a la *Piedra del Sol* que se encuentra a la intemperie, no ha sido amparada por una institución y corre el riesgo de daño o vandalismo. Se evidencia la no existencia de una institución encargada para los trabajos antropológicos y arqueológicos de los pueblos antiguos mexicanos, así como el poco reconocimiento popular y la valoración común que debieran tener las piezas arqueológicas⁶¹. Por fortuna la historia cambia y *La Piedra del Sol* es una de las piezas principales del Museo Nacional de Antropología e Historia.

...como el monumento en cuestión está a la intemperie, sufre, por consiguiente las injurias del tiempo, y lo que es peor, sufre las que le infieren los muchachos y aún los que no lo son; pues una vez hemos sido testigos de que una persona por fuerza incivil e ignorante, se ocupaba en raspar con guijarro una de las figuras del monolito... (Ramírez: [1877 ▼ 18], p.: 414–415)

Martí se duele del destino que sufrieron durante la colonia y que viven los indígenas en la era republicana: ellos ostentaron la grandeza imperial de los tiempos precortesianos. En la medida que la prehistoria americana se nutre, Martí se conmueve al reconocer con la grandeza, los avances significativos en varias áreas del conocimiento como la arquitectura, astronomía, poesía, artes, etc. Pocos pueblos son tan inmensos territorialmente como los mayas quichés de los cuales con nostalgia imperial se lamenta en *Guatemala*.

Y ellos, los que vieron un guerrero español y lo copiaron en muy dura piedra en el circo asombroso de Cobán; los que tenían escuelas, donde se loaba al alto Dios; los que elevaron torres, donde estudiaban los hermosos astros; los bravos paladines; los ingeniosísimos geómetras; los delicados tejedores; las heroicas mujeres; su senado de ilustres, más grave y respetado que nuestras severas Cortes de Justicia; los de grandes ejércitos, populosísimas ciudades, brillantes guerras; los defensores de Uxatlán; los rebeldes Mames; los clásicos quichés, los profundos cantores del grande Whenb–Kaquix, llorado con lágrimas

⁶¹ En *El Correo de los Estados* de México el 22 de abril de 1877, en «Arqueología», el redactor Anónimo informa que el arqueólogo Augustus L'Plongeon, tienen la disposición de entregar la estatua del rey Chac Mool, encontrada en el yacimiento arqueológico de Chichén Itzá, al Museo Nacional. Aunque de buen corazón el arqueólogo británico, la nota revela una ausencia de instituciones y profesionales formados en arqueología que puedan trabajar desde México y sin el miedo de ser saqueados por cazatesoros internacionales: «*El ciudadano Agustín del Río, bastante conocido por la sociedad de la capital y actual gobernador del Estado de Yucatán, ha dispuesto que la estatua del Rey Chac Mool, extraída de los terrenos contiguos de las célebres ruinas de Chichén-Itzá por el sabio arqueólogo don Augustus L'Plongeon, sea conducida a la capital de la República. El 1° de marzo último llegó a Mérida esa colosal estatua, cuyo peso se ha calculado de ciento veinticinco a ciento cincuenta arrobas y que representa al Rey Tigre*» (Anónimo: [1877 ▼ 19], p.: 415).

entre árabes y homéricas; los allá idos de México y Cuba. (Martí: [1878 ▼3], p.: 286–287)

Son constantes los hallazgos arqueológicos en América durante el siglo XIX ya que la riqueza, interculturalidad y vestigios materiales del americano antiguo se encuentran esparcidos desde la Patagonia hasta Alaska y desde el paleolítico tardío hasta la llegada de los españoles. El 21 de julio de 1880 se publica una nota anónima en *La República de México*, dando la nueva de un descubrimiento en la parte alta del Popocatepetl, en Tenenepanco, por la Comisión Franco–americana liderada por Desirée Charnay. Por su difícil datación no se puede asociar a algunas de las culturas conocidas: «...ha encontrado allí cerca de 300 piezas enteras, a saber: vasos de varias formas y tamaños, algunos de forma elegante y exquisita; copas adornadas con admirables pinturas, alhajas de cobre, juguetes de niños, caricaturas, ídolos y cráneos» (Anónimo: [1880 ▼39], p.: 76).

Para la década de 1880 existe un interés mundial por las antigüedades americanas. La arqueología mexicana trabaja en excavaciones Maya en Uxmal; la arqueología peruana desenterrará culturas más antiguas que los Incas. Para el III Congreso Internacional de Americanistas, llevado a cabo en Madrid, se presentan, además de objetos de la época colonial, una serie de antigüedades de la América precortesiana. Martí en su «Carta de Nueva York especialmente escrita para la *Opinión Nacional* de Caracas», el 4 de octubre de 1881, explica que, para el Congreso el Rey autorizó la exhibición de piezas de las culturas antiguas de América que por la conquista se encuentran tanto en Simancas, como en el Archivo de Indias de Sevilla. Sin estas piezas es difícil estudiar las culturas antiguas americanas, las pocas que se conservan luego de que la mayoría fuesen destruidas por los conquistadores y por los diversos misioneros que las entendieron como adoración pagana:

Abundan las colecciones particulares en documentos, grabados, dibujos, colecciones de armas y utensilios de la antigua y actual América, y en rarezas de cerámica, en variedades de tinte y de tejido. Del Perú solamente, figuran en el Museo 800 vasos, que prestan para esta maravillosa colección temporal los Museos de la nación, y atlas, manuscritos, trozos de frescos de las paredes de Thichu, figuras curvas y expresivas halladas en las ruinas de Uxmal, copias de guerreros barbados y calzados, trofeos, autógrafos, muestras de hierrografía, libros de piel de cordero matizados de figuritas monstruosas... (Martí: [1881 ▼22], p.: 61–62)

El 6 de enero de 1887 Leopoldo Batres, comisionado durante el porfiriato, da la noticia de nuevos hallazgos arqueológicos en el Estado de Oaxaca, en Mitla, en las bases de la Fortaleza de los Zapotecas. Según Batres se trata de un lugar contiguo que sirvió de base para los palacios de Mitla, que él considera como un sitio arqueológico de la *edad de piedra*, o paleolítico, según los instrumentos encontrados en él y las tablas que Gabriel Mortillet propuso para la datación de esta etapa. El hallazgo tiene relevancia para el estudio de las ideas en el momento, pues se creía que en México no existió ese periodo y que sus habitantes no fueron tan antiguos, sino que se creía que la civilizaciones antiguas americanas también fueron fundadas por antiguos viajeros de otros continentes.

En «Descubrimientos arqueológicos», publicado el 6 de enero de 1887, Batres en calidad de inspector de antigüedades y monumentos nacionales, expone:

...encontré en las rocas que forman la escabrosa y alta montaña adonde se hallan situadas las ya referidas trincheras, unas armas de sílex que, a mi juicio, no son otras que las que usó el hombre del tiempo geológico prehistórico, Edad de Piedra, periodo paleolítico (americano) y que, comparado con la geología antropológica de Europa y la carta de clasificación de Mr. Gabriel de Mortillet, tiene mucha semejanza con la época Mousterienne del oso grande de las cavernas, el que según el cómputo de este sabio, tiene de existencia 230,000 años. (Batres: [1887♦13], p.: 211)

El Modernismo bogotano no fue ajeno a las investigaciones arqueológicas y antropológicas que se producen a lo largo del continente, con énfasis en México, Argentina y el Perú, por la presencia de su notable cultura material. Ramón Guerra Azuola y Liborio Zerda, consideraron el estudio del pasado colombino como una forma de tomar autoconciencia histórico-cultural con el fin de realizar una proyección en el orden nacional. La principal obra de Zerda, *El Dorado*, fue publicada por entregas en el *Papel Periódico Ilustrado*, a partir del número 11, del 1° de marzo de 1882, hasta 1886. Para Azuola como para Zerda, la presencia de elementos de la cultura material americana significó un reto, pues la teoría antropológica europea no ofrecía marcos de referencia ni respuestas que pudieran explicar la presencia del hombre americano precolombino, ni mucho menos al grado de civilización y cultura con el que lo encontraron los primeros conquistadores. Ambos intentaron responder, travestir, acomodar y cuestionar los paradigmas científicos europeos a tenor de sus descripciones de campo. Zerda interpreta la teoría antropológica de *las edades del hombre*, paradigma difundido para explicar la evolución humana. La concepción de la evolución cultural es tan temprana como los mismos relatos hesiódicos y tiene interpretaciones clásicas con ejemplos palpables en Platón y Ovidio, así como un replanteamiento por San Jerónimo (340–420). Este relato comprende la transformación cultural en relación con la destreza de ciertos materiales que determinó su posibilidad de dominio del entorno natural, organización social, crecimiento poblacional, etc. La explicación de Zerda de cómo es el humano primitivo concuerda con la explicación de Epicteto en el *Enquiridión*: el humano es uno de los organismos más débiles y frágiles en términos físicos. Tesis certera ya que se conoce que en el paleolítico el humano “cazador y recolector”, era, más bien “presa y recolector”, debido a que habitó con megalodontes y poseía pocos instrumentos para defenderse. La debilidad física se compensó con un desarrollo de la inteligencia gracias a las técnicas de producción de herramientas, en principio de piedra y madera, las cuales facilitaron su supervivencia.

Las condiciones en que fue colocado sobre la tierra el hombre primitivo, débil por su naturaleza, de organización primorosa, pero muy delicada; sometido a las necesidades más imperiosas, pero sin los medios adecuados para satisfacerlas como los demás animales, hicieron que pusiera en acción la única

fuelle de recursos de que podía disponer, y que le ha dado el predominio sobre todo lo creado, su actividad cerebral naciente bajo el impulso de su espíritu. (Zerda: [1882♦9], p.: 176)

Zerda explica el progreso humano, enunciando lo que marcó el inicio de la Edad de Oro: la posibilidad de socializar, construir una familia, organizar una rudimentaria sociedad gracias a los progresos en el lenguaje. La Edad de Plata fue aquella en donde los clanes adquirieron interrelaciones y se estructuran en un conglomerado social: nombran gobernantes, dividen tareas comunes, etc. Esta edad corresponde al advenimiento de la cerámica y la llegada de conflictos entre ciudades—estado por el dominio de recursos y territorios. Para Zerda, los españoles encontraron varios pueblos indígenas en dicha edad: «*los caribes, salivas, achaguas, jíraras, betoyas, aruacas, etc.*» (Zerda: [1882♦9], p.: 177). Zerda se sostiene en *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme* (1864), de Gabriel Mortillet (1821–1898), que se destacó por dividir la prehistoria en catorce etapas, de las cuales hoy en día tienen vigencia nominativa y otra vigencia relativa, porque el paradigma del evolucionismo lineal ha sido rebatido. Acudió a la obra de John Lubbock, *Prehistoric times* (1865), que explica las diferencias entre el paleolítico y neolítico, gracias al desarrollo de la habilidad humana para tallar la piedra, pero en especial por los procesos cerámicos. Las expresiones científicas de Zerda sufren de eclecticismo a los ojos actuales, pero para el siglo XIX es un fenómeno común porque de un lado están vigentes los paradigmas de las *edades del hombre* y, del otro, la nueva prehistoria de Mortillet, Jürgensen Thomsen y Nilsson. Actualmente el paleolítico va desde la aparición del humano hasta la última glaciación; y el neolítico, desde allí, hasta la edad de los metales, organizando estas dos teorías en una cronología combinada.

...1º, la *paleolítica*, o de piedra tallada, que se manifiesta por la presencia de instrumentos groseros de piedra simplemente tallados en fragmentos de guijarros fluviales muy antiguos, compañeros de los restos de animales, muchos extinguidos, hallados en las antiguas cavernas; 2º, la *neolítica*, representada por instrumentos de piedra pulimentada, acompañados de objetos de arcilla cocida de una fabricación perfeccionada. (Zerda: [1882♦9], p.: 177)

Para Zerda los pueblos americanos se encontraron en distintas “edades del hombre”. Son varias las comunidades que ubicó en la Edad de Plata, pero otras en la de Bronce; dicha tesis se encuentra en aprietos ya que las maneras de civilizar en Europa y en América son diferentes y el entendimiento del presente no responde a la suposición de que una edad se sostiene en la superación de la otra en una historiografía lineal, sino más bien, estas se pueden presentar en simultáneo o en inversión —es decir procesos de des—civilización al reconocer el entorno natural como suplente de sus necesidades—, por los recursos naturales con que cuenta el continente americano. Es posible entender esta doble aseveración que a los ojos teleológicos se muestra como una contradicción, presente en la realidad americana. Zerda cita a Jean–Baptiste Bory de Saint–Vicent (1778–1846):

Esta época fue llamada *edad de bronce*, porque el cobre que entra en esta liga, de la que se han encontrado

diversos instrumentos, fue el metal más importante, tanto porque reemplazó la madera y la piedra en la fabricación de instrumentos guerreros y agrícolas, como porque con el oro y la plata le dieron muy variadas aplicaciones industriales y artísticas. [...] A ella se refiere el grande acontecimiento del descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo. «En la *edad de bronce*, dice Bory de Saint Vicent, habían llegado los hombres al punto en que los aventureros europeos del siglo XV encontraron los pueblos sometidos a la dominación de Moctezuma y de los Incas, en los cuales el oro y la plata representaban en su uso habitual los primeros metales de los tiempos heroicos del antiguo mundo» (Zerda: [1882♦9], p.: 178)

Son varios los elementos relativos para la clasificación por edades de los pueblos antiguos americanos: en algunos el oro no era metal cambiario, sino que tenía usos cotidianos y en cierto sentido, por su abundancia tuvo desarrollos industriales, como se evidencia con el Señor de Sipán de la cultura mochica. La existencia de oro no significa que los americanos se encuentren en la edad de bronce, porque el mismo oro pudo tener los usos industriales que tuvo el hierro en Europa. Para el siglo XV, las ciudades más grandes del mundo eran las de América, ciudades que se construyeron con un uso industrial de los metales.

El progreso de los pueblos en las artes, la industria en los conocimientos científicos, económicos, sociales, políticos y religiosos está íntimamente ligado con la facilidad de sus relaciones mutuas, con el comercio de sus productos, de sus ideas y aspiraciones. Hay en estas relaciones una especie de selección social natural, semejante a la selección de las razas humanas con relación al tipo primitivo, y semejante a la selección natural de las especies primitivas en la escala zoológica... (Zerda: [1882♦9], p.: 178)

Para Zerda, la interrelación social permite un mejor progreso cultural: los procesos de traducción entre los grupos humanos se dinamizan y se genera nueva información, transmisión de conocimientos, formas diversas de habitar, intercambio de materiales, progresos industriales, etc. Las culturas aisladas tienen menos ventajas, un progreso menos acelerado, pero sobre todo son vulnerables a ser invadidas y/o colonizadas por otras ciudades-estado. Zerda anuncia las tesis de la transculturación como ventaja comparativa, en donde el elemento dialógico promueve la dinamización de los procesos culturales. Combina la teoría de la selección natural con una variante transcultural, dando como resultado una teoría americana que expone que si las culturas no tienen procesos interculturales de encuentro, diálogo, intercambio y mestizaje están destinadas a desaparecer. Esta teoría toma como principio de supervivencia el mestizaje como mayor valor:

Las asociaciones de la familia de los Chibchas, de los Panches, de los Andaquíes, Timanaes, Taporongos, Chocoes, etc., relacionados entre sí por sus costumbres, por sus mitos y tradiciones, y por su lenguaje, se constituyeron en verdaderos estados civiles, políticos y religiosos, gobernados por jefes que mantuvieron su autonomía e independencia. Estos pueblos caracterizaban la *edad de bronce* en estas regiones andinas, época en la que, como veremos después, estaba muy adelantado entre ellos el conocimiento de las labores, aplicaciones y usos de los metales preciosos. (Zerda: [1882♦9], p.: 178)

Zerda sostiene que el elemento que marcó la diferencia en la conquista de América, a favor de los europeos, fue el dominio del hierro que permitió la construcción masiva de armas y armaduras que no eran fáciles de vencer por las armas indígenas. Esta tesis es relativamente cierta, pero hoy se sabe que lo que marcó la diferencia en el campo de batalla fue el uso de la pólvora, el invento

bélico de los turcos y la disminución radical de la población americana por el contagio de viruelas y varicelas, propias de Europa.

El 1° de junio de 1882 Zerda reafirma que las culturas americanas formularon cuestiones a los paradigmas antropológicos, especialmente a los guiados por criterios teleológicos y más los que tienen una vertiente teleologizante radical como el evolucionismo. Gracias a la providencialidad de la naturaleza americana el americano pudo mantenerse y realizar industrias propias de la *edad del hierro* con materiales como el oro, cobre y bronce. Esta singularidad hace que, junto a una naturaleza prodigiosa, la belicidad de la naturaleza de la *era de hierro* europea y asiática no sea comparable con la americana. En América pervive una relatividad temporal ya que no hubo procesos de superación de las etapas anteriores, sino que estos elementos pervivieron en etapas “paralelas”. Zerda cuestiona a Burnett que caracteriza como indicador principal de civilidad los instrumentos para la guerra:

La incipiente civilización industrial que caracterizaba las tribus y naciones del Nuevo Reino de Granada, en la época de la conquista, corresponde indudablemente al principio de la edad de bronce de los primitivos pueblos del continente europeo; [...] En el estudio de las señales de la condición intelectual del hombre de las edades primitivas, dice Mr. Edward Burnett Tylor: “Si se pregunta a un anticuario su opinión sobre la condición intelectual en que se debió encontrar la humanidad primitiva, indudablemente recurrirá, para resolver esta cuestión, al examen de los útiles y de las armas de que los hombres se sirvieron en aquellas lejanas épocas, los cuales en efecto nos dan luz preciosa sobre su civilización”. (Zerda: [1882♦19], p.: 277–278)

Zerda relativiza con fuerza el criterio armamentístico y del dominio de ciertos materiales como baremo para construir una cronología y medir el progreso de cada cultura. Este falla, pues como sostiene Gordon Childe, la población de la *media luna fértil* tuvo que someterse a un territorio que lo cercaba, las distintas poblaciones pelearon por un territorio fértil que se hizo cada vez más estrecho y escaso. Lo bélico será el órgano estructural y la punta de lanza de su desarrollo, en donde es posible pensar en el determinismo geográfico planteado con las teorías de la “revolución neolítica” de Childe. Como en América, aunque también hubo catástrofes ambientales, primó un territorio extenso, fértil y difícilmente conmensurable por un solo grupo humano, la belicidad no demarcó el órgano social, sino en contados periodos históricos y, más bien, la conciencia de los dioses atmosféricos y naturales persistió junto a la potencia del paisaje:

...se puede comprobar en parte el grado intelectual a que habían llegado los antiguos habitantes de las regiones ecuatoriales de América, porque el estudio de sus instrumentos y utensilios de menaje y sus armas para la guerra revela en parte el estado de su vida social; pero no es este el único medio de llegar al reconocimiento de la condición intelectual del hombre en las edades prehistóricas, hay otros medios muy importantes que complementan este estudio etnológico, estos son: el movimiento seguido en el progreso de las artes manuales; el sistema general de su numeración, de sus jeroglíficos o de sus figuras simbólicas e históricas; sus ideas sobre espiritualismo y por consiguiente sus creencias religiosas, y finalmente su sistema de gobierno. (Zerda: [1882♦19], p.: 278)

Esos otros factores lo hacen pasar de una lógica evolucionista alopática, en la que se evalúa un

factor principal y juzga la evolución con esta variable como imperativo, como un epítome del funcionalismo y se pasa a la lógica de lo sistémico o de varios criterios que, en distintas combinaciones y estructuras, según necesidades y contextos, pueden dar luces del estado de una cultura. Una de las condiciones que evalúa Zerda de los pueblos indígenas de la Nueva Granada es que la cantidad de metales como el hierro que necesitaban para subsistir era bajo, ya que podían combinar el oro, la plata y el cobre para lograr su dureza. El desarrollo del hierro como material constructivo se produce en Asia porque escasean los metales preciosos a escala industrial. Mientras que en América los metales preciosos tuvieron usos tanto simbólicos como industriales:

En Vilcabamba, cerca del Cuzco, en una antigua mina de plata trabajada por los Incas se encontró un cincel de 12 centímetros de largo, compuesto, según el análisis del profesor Vauquelin, de noventa y cuatro partes de cobre por seis de estaño. Según Humboldt, el cobre cortante de los peruanos es casi idéntico a las hachas de los antiguos galos, que cortan la madera como los instrumentos de acero. [...] En compensación tenían al lado del cobre abundante el oro y la plata, cuyas cualidades conocían perfectamente, pues sabían fundirlos y moderarlos con sorprendente habilidad. (Zerda: [1882♦19], p.: 278)

En la Nueva Granada hubo regiones especializadas en orfebrería y explotación aurífera, como el Estado de Antioquia. Las labores realizadas con el oro y sus diferentes aleaciones que permitieron soldaduras gruesas, así como finas, como se ve en el caso antioqueño con la denominada “Diosa de los telares” que tiene un ensamblaje fino de piezas soldadas en donde sus juntas son casi imperceptibles. Los artesanos soldadores se esmeraron afinando las soldaduras y concibieron como un proceso largo su pulido, para que la pieza no tuviese la sensación de ser hecha por partes. Los indígenas de estas regiones fueron virtuosos en un nivel artístico e industriales, al encontrar en Marmato huellas de una mina de oro indígena tecnificada:

Cuando [...] Badillo subió la cordillera por el lado del Cauca, en busca de las riquezas y el ídolo de oro macizo de Dabaibe, “El Dorado” de Antioquia, llegando a las lomas de Buriticá encontró *hornillos* para fundir el oro, moldes de yeso para vaciarlo y algunos instrumentos para labrarlo, lo que reveló el adelantado conocimiento que tenían en esta clase de trabajos artísticos. (Zerda: [1882♦19], p.: 279)

El 15 de abril de 1883 Zerda evalúa el nivel civilizatorio de una cultura con el método de la comparación de las prácticas mítico-religiosas que se sostiene en la clasificación realizada por John Lubbock que es una escala de primitivo/salvaje a civilizado en relación con su concepción mítico-religiosa teniendo la siguiente gradación: ateísmo y fetichismo en la base primitiva, avanzando por el totemismo o chamanismo, para llegar a la idolatría o antropomorfismo y desembarcar en la religión monoteísta, en asociación con las ideas del estado y la nación. Esta escala es cuestionable ya que se sostiene en el dogma de la teleologización de la causalidad histórica, el desconocimiento de las temporalidades culturales y en el dogma del evolucionismo. Al estudiar las prácticas y concepciones mítico-religiosas de los Chibchas, la escala de Lubbock se hace difusa y en varios puntos Zerda disputa con ella, proponiendo divisiones y mezclas categoriales para enmarcar su

fenómeno religioso. El antropólogo bogotano desea demostrar que los Chibchas se encuentran más cerca, en términos religiosos, a lo civilizatorio que a lo bárbaro:

El sabeísmo de los Chibchas, fue como el de los Aztecas y el de los Incas, de carácter más elevado, basado en una doctrina espiritualista según su inteligencia, y con la veneración que se debe a entidades superiores al hombre, aunque consideradas de su misma naturaleza corpórea, lo que constituye su antropomorfismo; por otra razón el Bochica de la tradición chibcha fue venerado y deificado como enviado del Sol, y se tenía la creencia de que después de su desaparición se había ido a unirse con él. (Zerda: [1883♦10], p.: 227)

Las prácticas religiosas chibchas no se pueden suscribir en una línea temporal: en ellas perviven elementos animistas, dioses tutelares, atmosféricos, antropomórficos y divinidades genitoras como Chiminiguagua. Se encuentran superpuestos y sub-estructurados en una serie de mitos y prácticas que se explican por la presencia continua de un entorno natural. En la medida en que el humano empieza a trazar distinciones y oposiciones frente a la naturaleza en Eurasia se llega, por unificación imperial y por el dominio sobre lo natural a la idea politeísta: aunque nada más animista que la comunión, o comer en la hostia el cuerpo de Cristo, el cordero de Dios. Esta concepción de Luboock, sostenida en el evolucionismo, tampoco serviría para el estudio de los monoteísmos como signo de civilización. Hay menos decantación, gracias a que el ambiente natural es potente en América y por lo mismo naturaleza y divinidad siguen conformando un poderoso indistinto.

Zerda se apoya en el método comparativo que emplea Burnett Taylor para la comprensión de la religiosidad de los pueblos “primitivos”. La denominación de “primitivos” a los pueblos americanos es difícil, ya que se sabe que los indígenas construyeron civilizaciones etc., de un lado; y del otro, un modo de vivir, sobrevivir y organizarse que no dependió en su totalidad del desarrollo técnico-industrial, sino que encontraron alternativas. Las comunidades indígenas que encontraron de 1498 en adelante no tenían nada de primitivas, teniendo las variantes de muy o poco civilizadas, así como de altamente ciudadinas. Por la época fue común la denominación de hombre primitivo, al hombre pre-civilizado, es decir, a quien habitó de la Edad de Bronce hacia atrás o las poblaciones que no tuvieron “contacto “con troncos civilizatorios”. Actualmente son claras las diferencias entre el paleolítico y el neolítico y se reconoce entre ambos una religiosidad distinta gracias al cambio de su ambiente natural que los obligó a transitar del nomadismo recolector, al sedentarismo cultivador. Gracias a ello se reconoce un tránsito de una religión matriarcal-monista, a los dioses atmosféricos propios del período de la agricultura. En América se encuentran ideas conjugadas de los dioses atmosféricos, en sus variantes animistas que según la teoría antropológica son más antiguas que sus variantes antropomórficas, las cuales también se encuentran. Para los chibchas hay

fuerzas sobrenaturales como la Chiminichagua y dioses antropomorfos como Bachué. Las religiones mixtas fueron comunes en Asia, África y Europa hasta los cismas monoteístas como el cristianismo, el islam, que no significa evolución en términos teológicos, sino centralización de pueblos, creencias y poder, explicado con la hegemonía de los imperios.

Para Zerda los pueblos indígenas de América poseen divinidades de carácter mixto: dioses atmosféricos, fuerzas creadoras, primigenias y divinidades que representan estados de ánimo o salud, como los chibchas que creían en el dios de la enfermedad, *Cuchavira*. Estas características cuestionan la superposición y superación de las fases de la historia religiosa contemplada en la historiografía de la evolución de las culturas, con la variante de las Edades del Hombre propuesta por Burnett. Si bien no se registra un monoteísmo particular de algún pueblo indígena en el continente si se evidencia la convivencia de divinidades pertenecientes a distintas etapas de la religiosidad de Occidente. Zerda busca puntos de anclaje para comprender las prácticas rituales de la religión chibcha, entre ellas los sacrificios con motivo de los ciclos lunares. Apela a ejemplos en la India brahmánica, a las Gites y a las tribus norteamericanas quienes realizaron sacrificios para que la sombra del muerto no los persiguiera. Son distintas las percepciones espiritualistas de las animistas, que radica en ser esencialistas las primeras y sustancialistas las segundas, teniendo distintas gradaciones en cada cultura. La religiosidad de los chibchas estaba lejos del espiritualismo intangible y se asocia a la dualidad suprafísica sustancialista, en donde ciertas acciones rituales en el plano de lo material tienen efecto en el sustancial supra-sensible que afecta de nuevo en el plano material, lo que el humano por vía directa no puede controlar, pero que lo afecta en su diario vivir, como los cambios climáticos. Zerda comenta las creencias de las prácticas religiosas chibchas de acuerdo con otras comunidades amerindias con sistemas de concepción vital dualista. Semejante a los egipcios el humano que tenía su sombra y su cuerpo intacto podía descender con sus bienes materiales al mundo subterráneo. Dichos elementos tenían su reflejo sustancial en el mundo sobrenatural:

Los Chibchas creían que las almas salían de los cuerpos de los que morían y bajaban al interior de la tierra por unos caminos y barrancos de tierra amarilla y negra, teniendo que pasar por un gran río en unas débiles balsas fabricadas con tela de araña, motivo por el cual respetaban estos insectos y no los mataban. Llegando al término de este viaje encontraban sus labranzas, sus mujeres y su servidumbre, sus riquezas e instrumentos, en una palabra, todo lo que constituía sus hogares y sus afecciones más íntimas acá en la tierra. (Zerda: [1882♦22], p.: 342)

El análisis de Zerda se ancla en el marco ideológico perteneciente al Evolucionismo tanto darwinista como spenceriano, potenciado por el Positivismo que cree en el mito del progreso y a partir de él considera que la actualidad es mejor que el pasado, como consecuencia evolutiva, por concebirse la historia humana como una escalera en ascensión. Si bien Zerda ha realizado un encomiable

esfuerzo en sus análisis por valorar la inteligencia, técnicas y tecnologías de los pueblos indígenas la perspectiva antropológica e historiográfica del momento afecta sus conclusiones:

...los hechos referidos demuestran que en todo el mundo ha habido alguna semejanza en la filosofía del animismo o espiritualismo, y en las prácticas de las ceremonias religiosas de los pueblos primitivos e inferiores, que sus errores han sido consecuencia de un modo particular y análogo en la asociación de sus ideas, formulando un juicio falso de las impresiones recibidas del mundo exterior, pero que se han verificado y continúa aún una selección intelectual que conduce a todas las razas al perfeccionamiento moral y a la verdadera filosofía. (Zerda: [1882♦22], p.: 343)

La valoración de las culturas indígenas americanas gana terreno en la medida en que Zerda adquiere mejores criterios producto del ejercicio comparativo. En el número 58 del *Papel Periódico Ilustrado*, se citan sus declaraciones en cuanto las prácticas funerarias prehispánicas. En este aspecto los indígenas aventajaban a los hispanos ya que la costumbre española dictaba que los muertos se resguardaban en las capillas, iglesias, basílicas o catedrales teniendo mayor relevancia quienes estuviesen cerca al púlpito. Tal práctica generó un problema de salud pública, por la poca aireación, sumada a la elevación de las temperaturas en las horas de la misa hacía que los cuerpos se descompusieran propiciando enfermedades respiratorias, hongos, etc. Sacar los cuerpos de la Iglesia y ubicarlos en cementerios extramuros de las ciudades constituyó uno de los tantos debates de la razón ilustrada contra el dogma religioso, tanto en Europa como en las colonias americanas. Este debate se dio en la época del *Papel Periódico de Santa Fe*, y uno de sus polemistas fue Manuel del Socorro Rodríguez, promotor de una ilustración moderada. Zerda explica que los indígenas inhumaban a sus muertos en campos o cuevas alejados de las viviendas y que dichos rituales tenían un gran sentido religioso, comprobado por la decoración de las tumbas y los tesoros que ellas resguardaban, pero, al mismo tiempo, de la conciencia de alejar los muertos de los centros habitacionales. Cuestionarse sobre el método de investigación y sobre los barrotes para juzgar a una cultura más o menos civilizada en un sistema o teoría de las culturas que tiene como principal estructura una condición teleologizante en relación con la evolución humana, es el resultado del método comparativo que no se ajusta con las obsesiones de la idealidad occidental: la universalidad queda en duda, pues no es para todas las culturas cumbre máxime llegar a un monoteísmo metafísico. Se trata de cuestionar la idea de que el estado actual de las naciones europeas es el culmen del estado civilizatorio. Hoy se reconoce que la religión y el espiritualismo en alianza con el mito del progreso construyó una pareja para desacralizar la naturaleza, explotarla y como consecuencia, un camino hacia la destrucción del hábitat natural y humano, pues, aunque el humano civilizado siga realizando esfuerzos por distanciarse y diferenciarse de la naturaleza, se hace más latente que su existencia depende de ella. Hoy se reconoce que si la naturaleza perece el ser humano lo hará con ella.

A tenor de dicha crítica, Zerda se aproxima a otro tipo de “universalidad”, o como dirá Jung, a un arquetipo ampliamente difundido en las culturas antiguas de diferentes lugares del globo: la serpiente, no sólo como origen de la vida, como genitora, sino como matrona y divinidad del mundo acuático, telúrico y abisal. En varios monoteísmos la serpiente es la encarnación del mal, del demonio, entre otras: pero esto se explica porque se trata de la negación del mundo abisal y telúrico, por la metafísica aérea y levitante del nuevo credo. En la mitología griega la serpiente no es la madre del mundo, pero sí es deidad que se sacraliza con el mito del rey Esculapio, procedente de Epidaura, y fue considerada como la divinidad de la medicina y en las manos de la diosa Higea (higiene), fue sinónimo para las islas del Peloponeso de la salud. En los pueblos indígenas americanos la serpiente mantiene sus propiedades antiguas por la vigencia de una naturaleza que la contiene en diversas formas y tamaños.

... el animal universalmente deificado en todos los tiempos es la serpiente, y ha sido el símbolo del tiempo, de la eternidad y de la salud. [...] Los Chibchas en sus tradiciones míticas tenían a Bachué, madre de los hombres, a quien adoraron: esta mujer se transformó en una serpiente que desapareció con su esposo en las aguas de la laguna de Iguaque, que está cerca de Sáchica. La Bachué de los muiscas fue, pues, la mujer-serpiente, como la madre del género humano de los mexicanos... (Zerda: [1884♦17], p.: 117)

El 10 de julio de 1882, Zerda, al contemplar los descubrimientos realizados en Chirajara en Cundinamarca —piezas que se encuentran en posesión de Urdaneta—, puede evaluar sus tesis y adjuntar una técnica hasta el momento no contemplada: el vaciado en cera perdida. Su propuesta consiste en ingresar al estudio de las piezas arqueológicas con la idea de que resguardan un mensaje codificado. Zerda sostiene que se trata de una prueba que muestra la existencia de un simbolismo y que dichas piezas son instantes culminantes de un mito que los sacerdotes, caciques, chamanes y concedores puede narrar. Para Zerda es una forma de codificación de la memoria cultural: (Zerda: [1882♦22], p.: 339). Las piezas laminadas no presentan muestras de percusión causadas por martillos o elementos de piedra. Las piezas los obligan a considerar alternativas técnicas y tecnológicas a las conocidas en la orfebrería europea. Y esto, a considerar que en América se trazaron distintas trayectorias técnicas para llegar a resultados similares como los metales laminados que en la tradición europea pertenecerían a la “Edad de Hierro”. En América no se necesitó llegar a la “Edad de Hierro” para tener fundidos al vacío, ni laminados y, por tanto, no es posible medir el progreso de dichos pueblos a tenor de la historiografía europea. Son caminos gnoseológicos y metodológicos distintos: una técnica industrial alternativa para lograr resultados similares implica desarrollar un conocimiento propio de propiedades “físicas” y “químicas” —apoyándonos en nuestra episteme para entender—, pero además de materiales cercanos que usaron para fundir, modelar, moldear,

etc. Reconocer el conocimiento de los metales implica reconstruir una epistemología propia, aunque se desconocen sus ramas, formas de división o conjugación del conocimiento, estas pruebas reconocen su existencia. El reconocimiento de los resultados similares con procedimientos industriales diferentes implica, que pudieron crear tecnologías con el conocimiento de elementos que les ofrecía su entorno: las piezas chibchas soldadas, laminadas y fundidas representan un progreso tecnológico de gran eficiencia, el cual tuvo como finalidad reforzar las prácticas simbólicas cohesionantes de su cultura, pero que implican vías de desarrollo técnico y gnoseológico que, aunque se ignoran, se deben reconocer. Dichas piezas constituyen un reto a la teleología de la historia de las Edades del Hombre, y no sólo de estas, sino de las finalidades del progreso humano que no necesariamente deben ser consecuentes con un modelo de civilización desacralizada (por lo industrializada) o alejada de la naturaleza (por lo tecnológica). Así se divisa una versión de humanidad que obliga a pensar en términos diferentes el conocimiento humano. Estas piezas son una muestra de la diversidad de caminos que ha tomado la humanidad para lograr resultados similares: significa reconocer el aporte que hicieron en aspectos técnicos, gnoseológicos y epistemológicos. Aunque gran parte de ese conocimiento está perdido por transmisión directa, las piezas interpelan a pensar la ciencia, la técnica, la gnoseología y la filosofía de los pueblos indígenas americanos.

El de 20 julio de 1882, en el *Papel Periódico Ilustrado*, Zerda estudia los sistemas de numeración de los pueblos indígenas de la Nueva Granada: sostiene que en la edad actual el humano ha llegado a las primeras cifras (1, 2, 3, etc.), sin que éstas tengan alguna relación fonética o lingüística entre sí, más bien, mostrando su potencial abstracto y constitutivo, y la capacidad de conjugación y operación matemática. Explica que los pueblos indígenas americanos y los pueblos antiguos del mundo tuvieron distintos sistemas de numeración que no sólo se relacionan con las partes del cuerpo, con los dedos de los pies y las manos, al compartir raíces lingüísticas, sino que además tenían un equivalente en el orden simbólico que está relacionado con elementos de poder, bienestar, gobierno, mitos genéticos o prácticas agrícolas. Se pregunta si el sistema decimal es más “evolucionado” como sistema numérico, o si fue el adoptado por convención —colonización epistémica— y no por un criterio lógico–matemático. Afirma la relatividad cultural de las cantidades y se pregunta si la hegemonía del sistema abstracto no representa una pérdida de conocimiento simbólico para la humanidad.

...hubieron pueblos prehistóricos cuyos sistemas de numeración fueron más aventajados que los demás. Los instrumentos primitivos más naturales en los variados y numerosos sistemas de numeración han sido los dedos de las manos y los pies. (Zerda: [1882♦48], p.: 356)

Zerda reseña comunidades africanas como los Zoulous y americanas las cuales cuentan con un

sistema pentalingüístico o en base cinco. Este sistema tiene la particularidad de que una vez llegado a la cifra cinco, se repiten las palabras con una adición; es decir, los dedos se cuentan como unidades y la mano como cinco. La decena significa dos manos y la veintena, una persona. Existieron sistemas sofisticados como el vigesimal con el cual se calcularon las construcciones de los edificios y el calendario maya. El sistema vigesimal fue utilizado en partes distintas de América. El sistema darienita, para expresar unidades mayores, realiza movimientos y gesticulaciones de las manos indicando que se cerró una veintena e inició otra. Zerda cita a Tylor, porque además de la escenificación, hay otro elemento particular, compartido con el Veda Indo, como tres palabras de distintas categorías, como el clima, las horas del día, entre otras, o elementos que por cada cifra tienen tres maneras asociadas de nombrarse. Para los Chibchas los números tienen relación lingüística comparable con las divisiones del tiempo, el ciclo agrario y los elementos sustanciales de su sacralidad. La cantidad en los chibchas configura un sistema topológico, una medida deducida del paisaje habitado en relación con sus prácticas culturales: su medida, su valor abstracto y simbólico.

Zerda tomó como referencia la *Disertación sobre el calendario de los muyscas, indios naturales de este Nuevo Reino de Granada* de José Domingo Duquesne (1748–1821), que posteriormente fue publicado en el *Compendio histórico del descubrimiento y colonización de la Nueva Granada*, por José Joaquín Acosta en 1848. Con la ayuda de las investigaciones de Duquesne, Zerda comprende la relación lingüística existente entre los números y las divisiones del día, del año en relación con su calendario, que a su vez entabla analogías con las partes del cuerpo. Si bien es conocida la frase, *la civilización es la naturaleza a la medida del hombre*, en el caso de la cultura Chibcha se convierte en un elemento literal en el cual el ciclo natural, sus divisiones y etapas encuentran una alusión a las partes del cuerpo humano haciendo de la civilización una parte constitutiva de la naturaleza, en el plano simbólico–matemático⁶². El uno en este sistema de notación no significa

⁶² La relación de los números es la siguiente: «Uno —Ata— Otra cosa: representaban este número con una rana en acción de brincar, para indicar la aproximación de las aguas y el apresto de otra sementera; Dos —Bosa— Al rededor: expresa un cercado que hacían alrededor de la sementera para defenderla de los animales que pudieran causar daño; lo representaban por unas narices como parte de un disco lunar; Tres —Mica— Cosa varia: expresa la variación de las fases de la luna. Significa también escoger, buscar, hallar cosas menudas, para indicar la elección que debían hacer de las semillas para la siembra. Lo representaban por dos ojos abiertos, probablemente como signo de observación [...]; Cinco —Hisca— Echarse uno sobre otro: esa significación hace alusión a la conjunción en cuyo tiempo celebraban las nupcias del sol y de la luna, dogma capital de sus creencias. Significa también cosa verde y holgarse: con las lluvias las sementeras tomaban el color verde hermoso, y se alegraban con la esperanza de la cosecha abundante. Lo representaban con dos figuras unidas como símbolo de la fecundidad; Seis —Ta— Cosecha: al sexto mes de la siembra de la semilla, correspondía la cosecha del fruto. Se encuentra representado por una cuerda unida a un palo, los que servían para trazar el círculo de sus casas y de sus labranzas. La fuerza circular la tomaban de la luna, deidad de su predilección; [...] Nueve —Aca— Bienes: el mayor de los bienes era la abundante cosecha. Lo representaban por dos ranas unidas, o por una rana de cuya cola se principia a formar otra. Esta figura es el símbolo del noveno mes lunar en el que observan la generación de estos animales; Diez —Ubchihica— Luna brillante: expresa el plenilunio y hace alusión a sus convites y regocijos. El símbolo era una oreja; Veinte —Gueta—

unidad o identidad, sino alteridad, cambio, flujo y sólo el veinte significa reposo. Entre el uno y el veinte avanza el ciclo completo de la vida agrícola, las veinte lunas del calendario. Cada veinte lunas se cumple un ciclo y éste tiene repercusiones en las cuentas, las extensiones, las proporciones y los símbolos. En la numeración se codificó un sistema de proporciones vitales que reúne al humano con la naturaleza en una idea de cosmos, un orden con partes y medidas que tienen análogo en el cuerpo humano. Zerda explora la relación entre el entorno natural y el mito, en el cual su sistema de numeración sirve de medida para comprender la interacción con los ciclos naturales. Varios de sus mitos se relacionan con los ciclos de inundación de la sabana, como el de Bochica.

Para la fecunda imaginación de los Chibchas la causa de este desagrüe debía ser sobrenatural; en sus anales cosmogónicos se encuentra como autor de este grandioso acontecimiento a Bochica, hombre misterioso, sabio y bienhechor, de raza diferente de la de los hombres de estas regiones, pues era blanco y tenía barba larga; llegó repentinamente de países lejanos acompañado de una mujer llamada Huythaca, de sorprendente belleza, pero de excesiva maldad. Esta mujer por arte mágico hizo crecer el Funzé y sus afluentes, y sus aguas inundaron todo el valle de Bacatá, haciendo perecer una gran parte de sus habitantes. Indignado Bochica arrojó de la tierra a esta mujer y con su vara poderosa abrió las rocas de Tequendama por donde las aguas se precipitaron dejando enjuta una parte de la fértil llanura que poblaron y cultivaron después las gentes dispersas reunidas por Bochica. (Zerda: [1882♦25], p.: 358)

Para Zerda el mito es una forma de codificar un conocimiento, una explicación que responde a ciertas preguntas fundamentales que se realizaron los grupos humanos y, que si bien, tienen elementos fantásticos éstos deben ser entendidos a tenor de sus referentes contextuales. Para los Chibchas que habitaron la sabana del altiplano cundiboyacense, la relación entre un adecuado periodo de lluvias y unos meses de sequía significaba una abundante cosecha garante de la vida. Si llovía más de la cuenta, las inundaciones ahogaban las sementeras; si no llegaba el sol, las aguas no retrocedían. Un preciso conocimiento del clima en relación con el territorio era la clave gnoseológica para la supervivencia: tenían conocimiento de los ritmos de las aguas, de las crecientes, etc. Eso explica porque mitificaron a las ranas ya que ellas cantan anunciando la llegada de las lluvias. Las ranas tienen sus sentidos desarrollados para percibir el aumento de la humedad en el aire. Aire húmedo significa una próxima lluvia o las ranas cantan. El canto y la posición de la rana indica el ciclo estelar. Es algo comprobable al encontrar las palabras para las posiciones de la rana en el calendario lunar. Zerda refiere que la figura de las dos ranas unidas mostraba el *suná aca*, o mes lunar número nueve, en el que se reproducen. También estaba presente en el mes seco, con actitud recogida. Duquesne refiere encontrar al hombre con cabeza de rana como un dios antropozoomorfo, con los poderes para predecir las lluvias y control sobre las cosechas. Zerda estudia un

Casa y Sementera: era representado por una rana tendida, símbolo de reposo, de la abundancia y de la felicidad». (Zerda: [1882♦48], p.: 357)

animal aéreo, el águila, como el complemento de la rana. La rana tiene hegemonía en los meses lluviosos, mientras que el águila comanda los cielos en los meses secos. Este animal muestra un sistema religioso dual, en donde la proporción águila–rana, su aparición oportuna, garantiza la vitalidad, la abundancia y la supervivencia. En Pajarito se encontró un adoratorio con la figura de una águila que en realidad se asemeja más a un cóndor andino, de gran proporción y una serie de figuras metálicas de ranas y humanos. La interpretación del adoratorio se relaciona con un correcto equilibrio entre la luna y el sol, las aguas y los vientos, la tierra seca y la tierra húmeda que le brinda la posibilidad al chibcha de vivir en conformidad, en felicidad y abundancia. Allí, religión, naturaleza y agricultura conforman una triada compacta que explica la relación humano–naturaleza–cultura entre los Muisca.

El 20 de octubre de 1884, Merchán escribe un estudio crítico comparando la obra de Zerda con la de Antonio Bachiller y Morales, *Cuba primitiva*, titulado «Bachiller y Zerda: americanistas». Luego de felicitar a los autores por interesarse en la historia antigua y en la prehistoria tanto antillana como colombiana, señala que se trata de un renacimiento de los estudios arqueológicos y antropológicos americanos, realizados por americanos ya que es común que se elaboraran por europeos. La apropiación de la prehistoria y la historia antigua americana representa un gesto de emancipación de las ideas de la barbarie americana, al exponer la existencia de poblaciones y civilizaciones antes de la llegada de los españoles, argumento que demuestra la ilegitimidad de la Conquista, Colonia y el Catecismo en el Nuevo Mundo. Merchán realiza un estado del arte de otros investigadores americanos que se interesaron por la América antigua y prehistórica:

...el Presbítero D. Rafael Celedón publicó una *Gramática goagira*, y ahora se ocupa en imprimir su *Gramática de la lengua arhuaca*, si no estamos mal informados; el malogrado señor Ezequiel Uricoechea reunió importantes noticias en su *Memoria sobre las antigüedades neo-granadinas* (Berlín, 1854), y dejó una *Gramática chibcha*; el doctor Andrés Posada Arango presentó en 1871 a la Sociedad Antropológica de París un *Ensayo etnográfico sobre los aborígenes del Estado de Antioquia*; el doctor José Caicedo Rojas ha solido poner el pie, aunque tímidamente, en la vasta región de estos estudios; últimamente, el señor Jorge Isaacs ha recogido importantes datos para la historia de las tribus del Estado del Magdalena. (Merchán: [1884♦23], p.: 209)

Entrando en el análisis que realiza Merchán sobre la obra de Zerda, aclara que *El Dorado* no es una historia particular, sino una serie de creencias no–indígenas construidas por la imaginación conquistadora que, al ver muestras de oro y ceremonias realizadas con el mismo metal, contaron que existían ciudades enteras en oro macizo. Es una leyenda de filibustería, aunque se hace la excepción de que con ese nombre también se identifica la ceremonia realizada en las lagunas del altiplano cundiboyacense, en donde el cacique chibcha se bañaba luego de ser impregnado su cuerpo en trementina y polvo de oro. Merchán advierte que es preciso distinguir la leyenda, del

ritual y del mito que se practicaba en las lagunas de Cundinamarca:

El Dorado no tiene historia, o, si la tiene, se limita a la enumeración de las expediciones que en su busca emprendieron españoles, ingleses, alemanes y franceses. [...] En concepto de otros, *El Dorado* era un “país de oro”: los pisos de las calles, las casas, o por lo menos los techos, eran de ese metal; allí se vivía en perpetua holganza; su capital se llamaba *Manoa*, y su situación debía buscarse en la región del Amazonas, o en la hoya superior de los ríos que cruzan las Guayanas o desembocan en el mar Caribe; ese país “sería el último asilo de los restos de la familia de los Incas”. La idea de una ciudad de oro parece haber corrido con más consistencia en las riberas del Atlántico, y la del rey que se bañaba con el polvo del mismo metal... (Merchán: [1884♦23], p.: 214–216)

Una vez Merchán realiza estudios comparativos entre la obra de Zerda y la de Bachiller y Morales, saca a la luz algunas preguntas fundacionales de la prehistoria y de la arqueología americana, como la elucidación de la teoría del poblamiento americano. Esta pregunta no sólo nace por el hecho de que los españoles encontraran humanos en América, sino cuando estudios como el de Morales y Zerda evidencian que, en América a la llegada de los españoles, se encontraron con diversas poblaciones con estados de “civilización” distintos, pero además con rastros de otras que existieron en el pasado americano y que se encuentran en múltiples grados de desarrollo. La explicación colonial sostiene que América hereda un conocimiento de otras culturas que tuvieron desarrollo propio y al viajar enseñaron a los nativos el arte de hacer pirámides y construir ciudades. Esta hipótesis se sostiene en la desconfianza de los valores gnoseológicos americanos. Merchán, al comparar se da cuenta que las pirámides mexicanas y las egipcias cumplían funciones sociales diferentes y estructuralmente se construyen de otro modo. Es difícil probar herencia o enseñanza:

Las Bellas Artes nos dicen: “Se ha pretendido equiparar las pirámides americanas con las egipcias, pero siempre se ha hallado una diferencia esencial, y es: que la pirámide americana no tiene, como la egipcia, una existencia independiente, no es por sí sola, como lo es la egipcia, un monumento, sino que ha sido levantada para servir de base a edificios de importancia más o menos general”. [...] El marqués de Naudillac, en una publicación más reciente, pues es de noviembre de 1883, confirma lo que se acaba de leer. [...] Las diferencias, además, son mucho más importantes que las analogías, y no quiero indicar más que una: la imposibilidad absoluta de comparar los jeroglíficos egipcios con los de la América Central. El arte americano es, pues, un arte *sui generis*, modificado apenas por influencias extranjeras”. (Merchán: [1884♦23], p.: 251–253)

Esta opinión se encuentra más generalizada pues al comprobarse la presencia del americano paleolítico con más antigüedad al sur que al norte del continente queda claro que el americano tiene una antigüedad en una etapa en donde el humano en cualquier continente no tenía rasgos de civilización. Si se reconocen las migraciones y/o tránsitos por el estrecho de Bering, ésta ya no sería la teoría principal de poblamiento americano, sino se consideraría como una migración de las varias que se registran en el continente. Comprobar la existencia del americano paleolítico es alejar la idea de que cualquier hecho civilizatorio americano fue heredado, sino que fue un desarrollo propio de sus habitantes y que se dio como refuerza Merchán, un proceso gnoseológico paralelo al de las otras culturas del mundo:

Esas relaciones se explican por la conformidad del espíritu humano, a la vez variable y poseedor de un fondo común de ideas, instintos y procedimientos. Esas semejanzas prueban, concedámoslo, la unidad del hombre; pero de que el hombre de América, al inventar métodos, al crear artes, al calcular el tiempo, haya encontrado fórmulas equivalentes, y hasta idénticas, a las que empleó el hombre de Asia o de Europa, no se deduce que éste haya debido importarlas. (Merchán: [1884♦23], p.: 253–254)

El argumento de Merchán continúa vigente: hoy se reconoce al humano americano paleolítico.

También, una serie de procesos que no están del todo conexos en los 40,000 años del americano, pero en el cual, cada día florecen más pruebas que rebaten la teoría de la continuidad evolutiva humana, sino más bien de una diversidad cultural y gnoseológica. El americano hizo su propio descubrimiento de la soldadura, el lenguaje, la literatura y hasta de la escritura jeroglífica, la navegación, así como modos propios de pensar la arquitectura y la ciudad. En el aspecto civilizatorio construyeron ciudades de gran magnitud como Teotihuacán, que podía ser para el momento una de las ciudades más pobladas y la mejor planeada del mundo. América aún es inexplorada, sólo un poco menos de la época en la que Zerda escribió *El Dorado*. Es probable que en un futuro se pueda conocer la antigüedad del americano. Hoy se tienen principalmente dos inconvenientes: la tecnología de datación es fiable, con carbono radioactivo hasta 50,000 años. Las técnicas de datación de minerales como el torio, el uranio o el argón, presentan dificultades de un lado, de yacimiento, y de otro, de costos para los países latinoamericanos ya que se carecen de dichas tecnologías. De otra parte, la inversión en antropología y arqueología sigue siendo menor, y ciudades como Teotihuacán, en un país como México, el más grande inversor en arqueología de la región, llega hoy a un 10% del territorio excavado. América, en términos arqueológicos es inexplorada. En páginas sucesivas tanto Zerda como Merchán, corrigen tópicos teóricos en lo referente a las diferencias entre cultura y raza. El paradigma anterior dividía al continente en razas que correspondían a la “azteca, ando–peruana y caribe” las cuales son en realidad una sola. Sin embargo, sí se pueden realizar estas divisiones como troncos culturales o que existen características en cuanto a costumbres, producción material, lenguas que pueden responder en ciertos períodos de la historia a clasificaciones similares. La comprobación de la existencia del americano paleolítico hace difícil pensar en razas distintas, sino más bien en una común que por las posteriores migraciones produjo variedades: «*Felipe Pérez refuta la opinión de los geógrafos que han pretendido subdividir la población americana en raza azteca, raza ando–peruviana y raza caribe; cree que todas componían una sola raza, sin que sean argumento en contra las diferencias locales*» (Merchán: [1884♦23], p.: 273).

Una vez realizada la aclaración entre raza y cultura, Merchán discute de la presencia del americano cuaternario que se centra en si se trata de una presencia tardía o reciente, y se duda si vivió en la era terciaria. Hoy ya se sabe que el humano apareció en el cuaternario y su registro más

antiguo se estima en el pleistoceno, hacia los 2.5 millones de años. Los avances en estratigrafía, datación y hallazgos arqueológicos han probado la filiación del humano con el pleistoceno y del americano con la era final del pleistoceno, con datos probados de hasta 22,000 años e indicios de hasta 50,000. En la *Reveu des Deux Mondes*, se expone que el origen de la raza humana es probablemente la región circumpolar, la cual en épocas de la era interglaciaria tenía otro clima, si bien frío, habitable: la teoría sostiene que allí se pudo originar el humano y que los cambios climáticos los obligaron a migrar en varias direcciones. La noticia del americano cuaternario no sólo transforma el paradigma de la teoría del poblamiento tardío de América sino reevalúa los paradigmas del origen humano.

Lo positivo es que la presencia del hombre en el Continente americano se remonta a épocas prehistóricas de incommensurable antigüedad. [...] Poco, relativamente, se adelantaría, como ya hemos dicho, con probar que en tal o cual siglo, antes o después de J. C., vinieron de Europa o de Asia, por Groenlandia, o por la Atlántida, o por el hoy estrecho de Behring. Eso no haría más que cerrar definitivamente un capítulo de la Historia de América, pero el principal quedaría siempre en incertidumbre. [...] Brasseur de Bourbourg se ha ocupado en examinar la cuestión de si vinieron de Asia los pobladores a América, o si de América fueron a Asia, y no se ha atrevido a resolverla. (Merchán: [1884♦23], p.: 279–281)

Para Merchán no es coincidental que el interés de Zerda y el de Bachiller sean paralelos en el tiempo. La razón que encuentra como sustrato profundo es el americanismo. Para la década de los ochenta del siglo XIX se avistaba de manera simultánea en varias partes del continente una veta de estudios americanistas dedicados a la pregunta por la historia antigua y la prehistoria americana. Dicha autoconciencia y autoconocimiento constituye uno de los basamentos del americanismo, bandera epistémica de la estética modernista latinoamericana. La pregunta por el pasado americano implica una serie de transformaciones gnoseológicas, rupturas y replanteamientos de paradigmas científicos y culturales, como la aceptación de la existencia de civilizaciones antiguas, la posibilidad de encontrar rastros de humanidad en el paleolítico americano que desmentiría la teoría del poblamiento tardío de América. El cambio de paradigma demuestra que los pueblos americanos antiguos en su diversidad y en sus procesos culturales lograron diferentes vías de conocimiento y comprensión del mundo, hecho que desmentiría la falsa creencia de la barbarie americana. Descubrir el pasado americano es descubrir la capacidad de los actuales habitantes de este continente para construir una cultura, organizar acciones, crear un arte propio y un conocimiento de mundo desde las américas. En ambas naciones existieron estudios y aproximaciones previas tanto desde la colonia como en el periodo republicano para Colombia y para el siglo XIX cubano. Pero es el hecho de que ambas obras aparezcan en la prensa lo que permitió divulgar con mayor fuerza las tesis americanistas derivadas de los estudios de historia antigua y prehistoria americana. Ambos estudios combaten la gnoseología colonial que sostiene que los europeos legaron la civilidad, el

conocimiento y las artes a las américas.

...la una es la certeza de la antigüedad del hombre en el suelo americano, en donde ha sido, como en Europa, compañero de los grandes animales de la época cuaternaria [...] ¿De dónde procedían los Chibchas, de dónde los Caribes, de dónde el hombre americano en general? La ciencia hace estas preguntas, y la esfinge del Tiempo responde con silencio desesperador; pero no se ha renunciado todavía a la esperanza de la respuesta, porque es lo cierto que nuestro Continente no ha sido bien explorado todavía... (Merchán: [1884♦23]. p.: 255–256)

Los proyectos intelectuales de Zerda y Bachiller abren un campo de estudio de aproximadamente 40,000 años, como mínimo, de la historia y prehistoria americana con poca exploración. Derriban el mito de la inexistencia de la civilización de los pueblos americanos, pues ya se sabe que hubo períodos como el de Caral, en donde en América se construyeron pirámides como edificios de múltiples cámaras y de considerables magnitudes, mientras que por la fecha en Europa se encontraban en plena era megalítica, es decir, los europeos tan sólo tenían tecnología para levantar una gran piedra o un conjunto reducido de ellas con estructuras básicas. Ambos estudios le informan al americano que tiene un pasado que no conoce, pero del cual no se debe avergonzar porque fue más glorioso que el europeo.

La historia colonial

El arte colonial mexicano y el arte religioso europeo ha tenido vigencia en los procesos artísticos formativos de la Academia de San Carlos. Ante la necesidad de buscar un arte mexicano que se pudiera deslindar de los valores coloniales se requirió la distancia de los intelectuales mexicanos de la década del 70 y 80 en el siglo XIX. Se advierte una valoración del arte colonial mexicano rescatando que el mexicano, si se le enseña, puede desarrollar procesos artísticos, a pesar de su condición colonial; segundo, una diferencia entre valorar al arte colonial y valorar la colonización junto al arte colonial: es decir, una valoración comprendiendo que este arte es promotor de las ideas contrarreformistas de la cultura religiosa inquisitorial hispánica en sus colonias. Altamirano al referirse a la Escuela Mexicana o a los pintores coloniales mexicanos como Juárez, Cendejas, Ibarra y Cabrera, sostiene que fue difícil hacer un arte no religioso y avanzar con las condiciones de producción de imágenes que imponía la Inquisición. Prefiere decir que esta no es la Escuela Mexicana, sino más bien la de sus días, en donde ve un interés por los temas nacionales. En su *Primer almanaque histórico, artístico monumental de la República mexicana*, (1883) expone:

Eran la expresión del tiempo y de la lógica monacal; adornaban los claustros, los altares. los lugares de recogimiento, de penitencia, de tristeza, y debían inspirar el desprecio del mundo, el tedio, el aniquilamiento moral. [...] Esa pintura es subjetiva y distingue una época, enhorabuena, pero no es nacional. En

caso de dársele un nombre, podría llamársele Escuela Colonial, pero no mexicana. Para nosotros la Escuela mexicana está naciendo... (Altamirano: [1883♦25], p.: 147)

La segunda lectura de la pintura colonial se ampara en una reinterpretación de la pintura renacentista por el Nazarenismo que tuvo eco de las juventudes mexicanas en San Carlos. Desde la llegada de Pelegrín Clavé, Luis Vilar y Eugenio Landesio en 1848 se constituyeron nuevos cánones pictóricos, como una perspectiva innovadora — aérea—, mejoras en el color de las carnaciones, el claroscuro para los retratos y un trabajo de mayor fidelidad con el modelo. Pero la veta religiosa permaneció, se agotaron las escenas del Viejo Testamento y, con excepción de Landesio y sus discípulos paisajistas, la pintura renacentista y el Nazarenismo se impuso con fuerza, reafirmando los valores católicos y coloniales en la época imperial de Maximiliano. Los últimos años imperiales fueron oscuros pues las artes plásticas desde San Carlos no daban visos de emancipación y se encontraban enclavadas en el Viejo Testamento y en los encargos imperiales. Salir de los valores coloniales pictóricos significó, después de 1867, alejar los fantasmas de una nueva colonización:

Los pintores pasaron de la exageración ascética de las antiguas tradiciones a la exageración de la pintura del Renacimiento, y siempre en el mismo círculo religioso. [...] Fue una segunda edición de la llamada Escuela mexicana, pero con el dibujo, la carnación y los ropajes multicolores de la escuela de Overbeck. [...] Pero en este otro extremo tampoco hubo ni los síntomas de un carácter nacional. La manía de imitar fue hasta la exageración, y sin hacer caso de la naturaleza, prefirió el modelo extranjero, que copió hasta la saciedad. (Altamirano: [1883♦25], p.: 148)

En 1886 Hostos escribe sobre «*Tradiciones peruanas*», de Ricardo Palma, en donde no escatima embates contra el intelectual peruano ya que se trata de una materia delicada, poco inocente y con vigencia en los debates de la actualidad. Por respeto a Palma, Hostos elogia la laboriosidad y capacidad divulgativa al tener un estilo accesible a un gran público lector. Pero, la recepción de la obra no produce un efecto correcto en términos de ética americana. La obra presenta con nostalgia el pasado colonial, el cual se rememora como algo perdido y deseado: pero la tentación de una vida más tranquila esconde sendos problemas, es decir, la imagen bucólica de la Colonia no deja ver la maldad de la esclavitud, de la dominación, de la explotación, del analfabetismo y desplazamiento del indígena, etc. Hostos refuta dicha imagen y la compara cuando visita Lima y ve la hermosura de sus calles, casas e iglesias. Le parece un pasado idealizado, liofilizado en el cual sólo se muestra lo bello de una época, época difícil para América: el sentimiento al abordar el pasado colonial no debería ser nostálgico, más si existe una élite conservadora, aldeana que desea mantener los valores coloniales en la América libre:

En estas lecturas, como en aquella noche, el pasado colonial de nuestra América Latina se me apareció como alma en pena que, no bien desterrada todavía, intenta quedarse en el corazón y la memoria de las gentes... (Hostos: [1886♦17], p.: 302)

Para Hostos no hay justificación en la forma literaria, ni preceptos estéticos para que se presente

este pasado desde el bucolismo, las jocosidades del cuadro de costumbres ya que muestra una visión idílica y desfigurada de los hechos. No se trata de despreciar lo literario sino de encontrar la forma justa para el entendimiento del pasado, para que cumpla sus funciones gnoseológicas y prospectivas, lejos del pasado colonial. La intención es encontrar una forma no ingenua sino consciente para presentar los materiales de las *Tradiciones peruanas*, forma que debe estar de acuerdo con los preceptos positivos de la historia como ciencia, es decir, como una explicación razonada de los hechos. El puertorriqueño le exige a Palma distancia crítica para que no sea simpatizante de un período que se debe mirar con ojo crítico y cautela:

La verdad, la equidad y la ciencia están interesadas en la reconstrucción de ese pasado: la primera, para ofrecerlo a la Historia tal cual fue, y dar a los estudios históricos, en el Perú, la fuerza de cohesión que les ha dado, en Chile, la escuela chilena; la equidad, para hacer justicia a la sociedad peruana, cuya vida sólo se apreciará con justiciera imparcialidad, cuando se tenga la explicación positiva de su pasado histórico; la ciencia, para dar a la sociología la clave del desarrollo de la vida de esa sociedad. Para prestar ese eminente servicio a su patria no necesita usted hacer más que un esfuerzo: dar unidad a los materiales que le han servido para las cien construcciones pequeñas que ha levantado con ellos. (Hostos: [1886♦17], p.: 299–301)

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886 en Bogotá mostró un interés particular por el arte colonial. Se dedicaron dos salones a sus obras: uno exclusivo a la de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos y el otro a Angélico Medoro, Gaspar Figueroa, Antonio Acero de la Cruz, etc. Dicho interés emergió del sistema de la convocatoria que fue apoyado por el arzobispo el cual movilizó las obras de capillas y lugares de culto. Al ver la cantidad de obras del clero fue posible organizar un salón para quien mayor producción tuvo, Gregorio Vásquez. Vásquez fue el único autor con salón propio, motivo que explica que, en medio de la relatoría, «Primera Exposición de la Escuela de Bellas Artes», publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*, se insertara un comentario de Girón: «*La Exposición, primera de su clase en el país, proyectó luz brillante sobre el nombre de Vásquez, y tendió sombra de nubes sobre los de otros de escaso mérito*». (Girón, [1887♦4], p.: 258). Girón centrará su mirada en un cuadro que escenifica la entrada de un par de lienzos que representan en San Francisco y en Santo Domingo de medio cuerpo, las comunidades religiosas de la capital, escena que se ubica en la iglesia de la peña. El cuadro se titula *El Abad Joaquín de Fiore entregando los retratos de San Francisco y Santo Domingo*, (1680). Girón considera que no se trata del Abad Joaquín, sino que es un autorretrato de Vásquez ya que quiso realizar un cuadro en constancia de la entrega de sus encargos. José María Groot sostuvo en su texto sobre Gregorio Vásquez las dificultades entre los dominicos y el pintor santafereño a la hora de llegar a acuerdos:

A manera de consulta parece que entregara los lienzos encomendados, y nosotros creemos que fuese el asunto un pretexto del pintor para hacer el retrato de su propia persona. Igualmente parece que al elegir a un Agustino para recibir los cuadros de *San Francisco* y *Santo Domingo*, hubiese querido reunir los

tres conventos principales que por entonces existían y que fueron fuente de civilización para los indígenas. (Girón: [1887♦4], p.: 258)

Este cuadro tiene un tema Barroco pues se trata de una pintura sobre la pintura, es decir, su mirada es alegórica. Girón estudia el juego de relaciones y miradas entre los personajes que hablan del sentido sacro de la pintura, de su visión en cuanto a la iconografía religiosa y del marco cotidiano en el cual se mueve la sacralidad del pintor, su familia, entre otros. Tanto Girón como Urdaneta apuntan que la cualidad artística de Vásquez se debe necesariamente a un viaje por Europa. Las investigaciones de Armando Montoya y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, en *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*, quienes revisaron la obra crítica dedicada a Vásquez, sostiene que «*Los historiadores posteriores a Urdaneta coinciden en afirmar que Vásquez Ceballos nunca salió de la Nueva Granada*» (Montoya & Gutiérrez, 2008, p.: 48). Esta discusión evalúa la capacidad del americano de formarse como artista sin necesidad del mito de viajar a Europa de «dónde viene el arte», según el «Discurso al Inaugurar la Exposición» de Urdaneta. Si Vásquez no fue a Europa significa que gracias a sus maestros de la Nueva Granada realizó una obra con aspectos y tópicos europeos en los cuales solucionó elementos técnicos con los modelos locales. Vásquez se valora por su sincretismo y mestizaje, pues la interpretación de los tópicos de la tradición de la pintura de los Siglos de Oro no es mansa. Con Vásquez que nunca viajó a Europa se deja atrás la tesis de que el arte es exclusivo del viejo continente y que el americano puede hacer obras dignas de competencia con trabajo e ingenio. El interés en Vásquez en 1886 muestra que la pintura colonial tuvo un representante en la Nueva Granada, que conoció las leyes de la perspectiva, los tópicos del encuadre y trabajó con planos y luces, algo que José María Espinosa no logró incluir en sus cuadros, con casi dos siglos de diferencia. Obliga a no ver con únicos criterios la historia del arte colombiano ni a la tentativa de trazar una historia causal y teleológica. Girón encuentra que la escenografía no corresponde a una ciudad real, sino es una alegoría en la cual se reúnen los edificios más de las órdenes religiosas. Este tópico es usado en el *Políptico del Gante*, que reúne edificios de varias ciudades en el horizonte.

El fondo está completamente ocupado por una aglomeración de edificios que bien pudieran ser los notables de las órdenes religiosas, o los que había por entonces en Bogotá. El frontis de la antigua Catedral parece no dejar duda sobre su autenticidad, como que sobre la puerta reconocemos la estatua, que aún existe hoy, en la Catedral actual, de San Pedro, trabajada por Juan de Cabrera. Detrás de la cabeza del Agustino, las cuatro estatuas que adornan una fachada, y la media naranja, recuerdan las descripciones de lo que fue el templo de Santo Domingo. Entre la cabeza del Agustino, y la del hermano de Vásquez, se ve algo como la calle del Arco, y encima la torre de San Francisco. (Girón: [1887♦4], p.: 259)

El “collage” alegórico de los edificios del fondo, así como los personajes, con manos, posiciones, miradas y ojos, podrían ser sacados de una biblioteca de tipos que había logrado gran perfección, que podían llegar a América gracias a copias dibujadas, grabados iluminados, estampas, entre

otros. La idea de tomar esa cantidad de fragmentos de modelos de otras pinturas para que coincidan en escala y enfoque y así pintar dicha escena se le conoce con el nombre de recomposición⁶³. Existe una intención política cuando se revaloriza a Vásquez, pintor sacro neogranadino que sigue los preceptos de la Contrarreforma, en el momento en el que los conservadores se consolidan en el poder después de la Gran Guerra de 1886, en el cual el proyecto político consistió en volver a los valores contrarreformistas, eclesiásticos que se traducían en centralizar el país, consagrarlo a la Iglesia Católica ante el Vaticano y cambiar la Constitución. Si bien es cierto que este artista es sobrevalorado por Urdaneta y por Restrepo Mejía quienes llegan a decir que es el mejor pintor de América en la Colonia, lo mejor que ha tenido el arte nacional y se debe constituir como un modelo académico, existen lecturas medidas como la hecha por Girón. Girón realiza una fundación del discurso de la historia del arte en Colombia, por tanto, su ejercicio cuenta con una función gnoseológica. Este discurso tiene sus complejidades pues se avala a un pintor contrarreformista como modelo académico, sosteniendo la tesis de que al arte llega a América con los españoles y que antes de ello el continente vivía en la barbarie, aseverando que no tenía “arte” que fue un signo de lo civilizado. A pesar de los intereses políticos de la generación de Urdaneta, es estimable que, aunque usaran de caballo de batalla a Vásquez para promulgar sus ideas estético-políticas, se realizará un esfuerzo por conocer la obra de un artista que dicha generación, iniciando con Groot, pone sobre la mesa.

Girón se pregunta en «Antonio acero de la Cruz (pintor santafereño del siglo XVII)», publicado en *Colombia Ilustrada*, el 15 de mayo de 1889, ¿cuándo inicia el arte como práctica cultural autónoma? ¿cuándo se desliga de la esfera religioso-mágica e ingresa en un contexto en donde se considera como una actividad humana independiente, digna de oficio, profesión y estudio? Esta distinción cobra fuerza en el Renacimiento italiano y luego es abanderado por el arte francés y el de

⁶³ Según *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*, los primeros maestros de Vásquez, Gaspar y Baltasar Figueroa siguieron los cánones de la pintura establecida por la Iglesia contrarreformista para las colonias ultramarinas, que se acordaron en Trento y se le dieron aplicación en el libro del censor de la Inquisición Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (1649). Los pintores coloniales cumplieron reglas estrictas para el tratamiento de las imágenes sagradas y entre sus valores de producción artística se refieren a los siguientes: «Gaspar y Baltasar de Figueroa debían ajustarse a los cánones definidos por una iglesia vigilante. Según Roberto Pizano, en el taller de los Figueroa se imitaba y plagiaba a los grandes maestros italianos, se rendía culto a los cánones considerados como inmutables, y las directrices de Francisco Pacheco eran acatadas con rigor. Rara vez trataban ideas propias; sus ideas se basaban casi siempre en las de otro pintor, aunque con ingeniosa apariencia de originalidad. De uno y otro tomaban figuras que iban alternando. La habilidad de estos pintores consistía en componer escenas o personajes religiosos entresacando figuras completas o partes de ellas. No obstante, el hecho de copiar o de imitar más o menos cercanamente otros modelos y de componer con estampas a la vista no se acusaba como pecado contra el arte, como sí se acusa hoy. Las metodologías que dominaron en la época, en el campo de las artes plásticas, fueron la simplificación, la recomposición y la iluminación de las imágenes de los grabados europeos, especialmente de Rubens. La capacidad creadora de un artista era menos importante que su habilidad en el oficio» (Montoya & Gutiérrez, 2008, p.: 24).

las islas británicas. Pero en Iberoamérica, regida bajo las políticas del Imperio Hispano, el arte siguió cumpliendo los valores religiosos, pues el interés contrarreformista de la Corona Española vio con malos ojos cualquier proceso de secularización y más cuando su gran proyecto en la América consistió en abanderar la catequización.

En las obras de aquellos tiempos (Colonia) inspiradas por un misticismo solitario y reconcentrado, bien sabido es como lucían el oro y aún las perderías abundantemente sobre las frías imágenes. Se necesitó del influjo de genios excepcionales para que a las artes se les marcara nuevo rumbo; pero esa fue obra lenta, que entre nosotros no produjo inmediatos efectos; y así, la era de las artes colombianas, especialmente en pintura, nació con trabajos en que pudiera decirse que se ve la transición del inmóvil estilo de la Edad Media, brillante, rico y amanerado, pero sublimemente idealista, y al estilo del Renacimiento, sencillo, seductor, y parco; lujosos solamente por la corrección de su dibujo o por la propiedad de su colorido. (Girón: [1889♦1], p.: 51)

El método que emplea Girón para abordar la obra de Acero consiste en entender su encrucijada cultural: en el siglo XVII la Contrarreforma estaba en auge y las capas altas de criollos traían a hurtadillas, queriendo imitar los lujos cortesanos, el arte italiano. Los hispanos tuvieron cantidades de coronas de oro que intercambiaron por distintas mercaderías en el resto de Europa. Los artículos más comprados por los españoles, además de barcos, fueron obras de arte que engalanaron sus cortes. Acero atendió tanto a la retórica visual colonial que recargó las pinturas de oro e incluyó inscripciones explicativas de la obra, así como a la pintura más suelta y aérea del Renacimiento italiano: «*Imprimió cierto movimiento a las figuras, pero no se abstuvo de usar las inscripciones hieráticas, ni los ángeles simétricamente dispuestos, ni los símbolos con tendencia a jeroglíficos*» (Girón, [1889♦1], p.: 51). La crítica destaca a un Acero que incursionó en las técnicas del Renacimiento en la pintura colonial, así como la manera como el pintor santafereño concilió en una nueva síntesis dos momentos del canon que se construyeron en oposición. Acero respeta la tradición de oficio, pero innova en la técnica: no elimina los motivos, pero les otorga mayor sencillez, haciéndolos aéreos y cinéticos. Girón procede al análisis de las obras conocidas de Acero y reconoce sus procedimientos retóricos y su factura técnica. La caracterización de sus rasgos distintivos no sólo le permite ubicar al santafereño en la tradición artística, sino le posibilita descifrar cierta iconografía que hasta el momento permanece anónima⁶⁴. Describe las dos piezas de la Iglesia de Las Aguas, que corresponden a Nuestra Señora del Rosario y a la Virgen María: «*Antonio Acero no se contentó jamás con pintar al demonio en figura de simple serpiente; buscó en su religiosa imaginación*

⁶⁴ Girón amplía: «*En la iglesia de Santa Bárbara y en el hospital de San Juan de Dios hay dos imágenes de «La Concepción», bastante grandes, sin firma ni fecha, que figuraron en La Primera Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes; su estilo es exactamente parecido al de Acero, tanto en el dibujo como en el colorido, así que, aunque no estén firmadas, deben, con muchísimas posibilidades, atribuírsele. En la del hospital están pintados, al pie de la Virgen, San Ignacio y San Francisco Javier, las alegorías, la composición y el fondo amarillo y las ornamentaciones son iguales en los tres cuadros citados, así como otros de que vamos a compararlos*» (Girón: [1889♦1], p.: 52).

formas más y más aterradoras y monstruosas para representarlo...» (Girón: [1889♦1], p.: 53). Girón destaca en Acero una virtud propia de las cofradías de artesanos medievales y de la tradición de oficio: la doma de la paciencia en la reiteración y maestría de los trabajos: «*Cuidaba en ocasiones muchísimo de los pormenores de sus pinturas, y se conoce que fue persona paciente y laboriosa, a juzgar por el esmero con que, punto por punto, pintaba con deleite las filigranas de un encaje, los caprichos de un bordado o las menudas ornamentaciones de una armadura*» (Girón: [1889♦1], p.: 53). Esta fue una característica temporal del autor: la tradición de oficio implica lo innominado, lo anónimo y la indistinción estilística. En cambio, el rasgo distintivo del arte de la modernidad es lo subjetivo, lo nominado, lo firmado, lo distinto, lo innovador y lo actual. Es virtud de la crítica de Girón identificar la transposición temporal.

El 15 de diciembre de 1893 se publica «Bibliografía», en el *Partido Liberal*, una severa crítica al libro de 110 cuartillas de Manuel de la Revilla, *El arte en México*. La crítica inicia como una revisión del arte indígena el cual es para Luis González Obregón superficial, pues de las 110 páginas dedican sólo 11 para hablar de él, omitiendo piezas claves como el *Calendario azteca*, y sosteniendo que estos estudios han sido adelantados por Stephens y Desiré Charnay, con amplios volúmenes publicados. Para él Revilla mira con desdén al arte indígena y lo considera más hispanófilo que americanista. Al revisar la parte colonial, González Obregón apunta varias omisiones como Tlalmanalco y el claustro de la Merced; no habló de trabajos destacados en artes decorativas como la sillería del coro de San Agustín, elogiada en exposiciones universales como la de Chicago; también omite el grabado en lámina de Fabregat y el grabado en medalla de Gil. Pero en donde con mayor severidad ingresa su juicio es en el ramo de la pintura, en donde para Obregón hay un desconocimiento intencionado de los estudiantes indígenas de fray Pedro de Gante:

No hablar del primer taller que existió anexo a la capilla de San José de los Naturales, en el convento de San Francisco, no consignar los nombres siquiera de nuestros primeros pintores indígenas, y no hacer en fin, el debido elogio, el gran elogio que merece el inolvidable y santo varón, fray Pedro de Gante, maestro de los indios en pintura como en otras muchas cosas, por haber sido el fundador de la enseñanza de las artes en Nueva España, es más que error y que omisión censurables, falta de valor histórico por no ocuparse en ciertos asuntos. (González: [1893♦1], p.: 375)

El espacio–tiempo mestizo

La historia para el americano es uno de los problemas más serios que debe enfrentar en el campo simbólico; no es únicamente seleccionar una serie de hechos en busca de lógicas sucesionales y una causalidad implícita. Un método para su escritura como es el “moderno” que fue diseñado por

los historiadores ilustrados sería “suficiente” para llevar a cabo tal empresa. El asunto es más complejo por tres factores de base que son diferentes en la conformación cultural europea: el primero, la naturaleza; el segundo, el mestizaje; el tercero, la condición colonial. El problema en términos teóricos es arduo porque la historia tiene como base una línea temporal que responde a un origen, una sucesión ordenada de eventos que conduce a una comunidad a entender su presente y a proyectarse de una manera adecuada hacia un futuro. El mestizaje significa que los sujetos que llegan a América vienen con historias propias y orígenes diversos. El problema teórico principal para la historiografía, tanto de los hechos como de las artes, consiste en verse obligado a salir de la estructura de línea del tiempo para responder a una historia con múltiples orígenes. La ventaja en términos prácticos para una comunidad mestiza es que los criterios de raza, que aquejan a la cultura europea en su conformación cultural, que forman un periplo desde la creación del Imperio Bizantino (y su guerra con los árabes), hasta la caída de Europa en la Segunda Guerra Mundial, estuvo superado en la América emancipada. Junto a los orígenes diversos de los “nuevos americanos”, el territorio ofreció los sueños del edén de los europeos y el mito del “mundo nuevo” y el “paraíso terrenal”, pero de una manera más profunda ofreció un territorio con lógicas diferentes al espacio conocido por Europa. En sentido estricto, un espacio diferente, además de una flora y fauna propia, construye unidades de medida de tiempo y espacio o de espacio-tiempo distintas: los criterios de cronología, es decir de figura y medida del tiempo marcaban una diferencia que inmediatamente se percibió en los Cronistas de Indias cuando calificaron al nuevo continente con el adjetivo de “maravilloso”. Un tercer aspecto que afectó el problema de la neutralidad política del discurso histórico americano fue la condición colonial que vivió durante tres siglos en su parte continental y cuatro en su fase insular y aún vive en pequeños territorios americanos —Guyana francesa, Islas Malvinas, Guadalupe, Martinica, etc. Este último aspecto influye en que los criterios teóricos para construir la historia son europeos, hasta avanzado el siglo XIX; segundo, que las fuentes históricas son las que dejaron los escritores europeos y luego los criollos —aunque en menor medida, indígenas como Guamán Pouma. Estas tres condiciones hacen que la disciplina histórica y la teoría historiográfica latinoamericana tenga visos emancipatorios, no sólo por su lucha en contra del poder colonial, sino porque significa comprender su periplo como una conformación diferente.

Es un reto para el historiador americano tener que “performar” las nociones de línea de tiempo y lógica causal gracias a la condición de los orígenes diversos. Un ejemplo de “performatividad” es la obra de Fray Iñigo Abbad y Lasierra (1745–1813), de la orden de San Benito, *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, (1788), en la edición anotada

en 1866 por José Julián Acosta y Calbo. Las anotaciones de Acosta y Calbo gozan de un cuerpo documental que emparejan la narración del fraile benedictino⁶⁵. Hostos que en 1866 se encuentra en Madrid luchando por la independencia de las Antillas y por la libertad de España, escribe para *Las Antillas* de Barcelona, «*La historia de Puerto Rico*, anotada por don José Julián de Acosta y Calbo». Allí cuestiona la historiografía que valora los hechos, como hitos y éstos como única posibilidad de construcción histórica. Hostos propone una visión diferente de la historia que incluye las demás esferas de la vida humana. Es una visión holística que tiene raíces en el krausismo⁶⁶. El krausismo que pone una esperanza evolutiva en el desenvolvimiento histórico humano:

Aquellos para quienes la historia no es otra cosa que arsenal inagotable de hechos o máquina de peripecias, no encontrarán en la Isla de Puerto Rico lo que buscan, y gozan de su derecho innegable si se admiran de que la menor de las Grandes Antillas haya tenido suma bastante de sucesos para tener historiador. [...] Para nosotros, que vemos en la Historia en el desenvolvimiento del hombre universal tal cual es, dada las modificaciones del medio en que vive y de los fines inmediatos se realiza, la falta de hechos, la rareza de acontecimientos será dificultad de vida, no negación de vida, y en dondequiera que ésta se desenvuelve, allí está para nosotros la Historia. (Hostos: [1866▲1], p.: 586)

No es necesario que existan infinidad de hechos y acontecimientos, sino que estén disponibles los registros del desenvolvimiento humano. Esa concepción de historia es propia no de fray Iñigo, sino del anotador, Acosta. Fray Iñigo de formación benedictina realizó un formidable trabajo descriptivo al narrar el paso de la población “natural” de la isla a la población conquistadora.

El encuentro, la aproximación, la disjunción, la lucha de estos dos caracteres antagónicos, productos de vidas antitéticas, engendran acciones, sucesos y acontecimientos palpitantes, conmovedores, trascendentes. El padre Iñigo Abbad los abarca, los expone y los comenta. Pasa al segundo hecho de la Historia de aquella Borinquen que empezaba ser San Juan de Puerto Rico, que dejaba de ser americana para ser española, y nos presenta al conquistador gozando de la conquista; al vencedor, de su triunfo; al soldado, convirtiéndose en ciudadano; al capitán, en político y administrador; a la raza preponderante, en continuadora del trabajo que la civilización le encomendaba. (Hostos: [1866▲1], p.: 588–589)

La historia de fray Iñigo, goza de un extenso análisis de los primeros años de la colonia y de las

⁶⁵ Según A. Santamaría García en «La Historia de Puerto Rico en la tradición del siglo XVIII al XIX. La mirada de Iñigo Abbad y Lasierra y los orígenes de la historiografía insular. A propósito de la edición de Gervasio Luis García»: «*A su valor como referente historiográfico y producto del acervo intelectual y documental publicado más importante seguramente para el conocimiento histórico de los países de América, la obra de I. Abbad y Lasierra añade además otro que fue producto de sus reediciones, y particularmente de una, la publicada en 1866, y que estuvo a cargo de José Julián Acosta y Calbo, con anotaciones, comentarios y añadidos que, según G.L. García, responsable de la última de dichas ediciones, constituyen por sí mismos un ensayo de historia de Puerto Rico como no hubiera podido hacerse en un volumen independiente por problemas con la censura*» (Santamaría, 2004. p.: 243–252).

⁶⁶ La idea de desenvolvimiento histórico del hombre en la sociedad la expone Sanz del Río en El ideal de la humanidad para la vida: «*Los que consideren la historia a manera de un mecanismo, sencillo al principio, que con la agregación de otros mecanismos se hace más complicado, no comprenderán cómo mediante la historia presente y desde ella se llegue a la siguiente más perfecta y orgánica; cómo puede concertarse la historia del día con la venidera, completando ésta lo ensayado y todavía imperfecto de aquella. Los que así piensan, miran cada estado histórico como una oposición y desposesión de los estados pasados, y así ascendiendo hasta el principio. De modo que la historia humana no sería, según esto, el progreso de un ser y vida original, que siguiendo su ley interior se desenvuelve con medida en crecimientos graduales, abrazando cada uno al menos perfecto precedente hasta el último, que abrace todos los anteriores; sino que sería más bien una sucesión mecánica de oposiciones y repulsiones de estados, tomados pasajeramente por un ser que niega su naturaleza y camina en contradicción consigo, en una palabra, un ser malo*» (Sanz del Río, 1999, p.:54–55).

hipótesis de la vida antes de la llegada de los españoles⁶⁷. Hostos anota que el problema racial rápidamente pasa de ser un baremo de discriminación a uno de reunión y mejoramiento. Para él la historia debe apuntar a un principio de pluralidad. El tópico de exaltar las virtudes del perdedor se trastocó, pues con el mestizaje las virtudes y defectos del vencedor y del vencido se heredan en una nueva conformación. Hostos anota la exaltación de la raza indígena que deja de concebirse como el “honor de los vencidos”:

Dulzura, indolencia, imprevisión, maravillosidad, credulidad en el movimiento normal de su existencia; suspicacia, inflexibilidad, odio al trabajo impuesto; rebeldía contra los tiranos; energía de acción, mientras ésta pareció posible; fuerza de resistencia prodigiosa; heroísmo pasivo incomparable en la vida normal que se le impuso; tales eran los rasgos característicos de la raza aborigen; en el individuo, estas cualidades y defectos llegaban a la formación de caracteres extraordinarios, y en Agüeybana el patriotismo se esclarecía, hasta el punto de igualar sus medios de acción ineficaces con los irresistibles de los conquistadores, y en Bayoán hasta la concepción escéptica de la mortalidad de los españoles, concepción decisiva que estuvo a punto de hacer vencedora a la raza dominada. (Hostos: [1866 ▲ 1], p.: 588)

La referencia a Bayoán es intencionada de parte de Hostos, quien publica en 1863 *La peregrinación de Bayoán*, su primera novela en donde narra el viaje en busca de apoyo para la liberación de las Antillas. Bayoán es el heterónimo de Hostos que le permite identificarse en su tradición cultural, mitologizarse y legitimar su proyecto independentista⁶⁸. La toma de conciencia del espacio–tiempo antillano y luego americano, es el principio que guía a Hostos en la crítica dirigida a fray Iñigo Abad, y a su comentador, Acosta y Calbo. La historia configura la otra antagonía: caracteriza el conquistador y así comprende cómo son los contactos que dieron origen a una nueva configuración sociocultural. Para los hispanos se trató de aprender los oficios imperiales en los cuales no tenían adiestramiento ya que nunca, en el transcurso de su historia, habían sido un pueblo dominador. El mismo siglo que Colón “descubrió” América, España escasamente se liberaba de la dominación omeya en su propio territorio. Aunque la falta de experiencia trajo abuso de fuerza por parte de los hispanos, esto significó una “creación” de formas de gobierno en ultramar, así como de roles y oficios antes inexistentes. Hostos ve que la historia del fraile es parcial:

Si fue o no fue tan hábil en vencerse a sí misma como lo fue en vencer al aborigen la raza advenediza; si

⁶⁷ Antonio Santamaría García explica el contexto humanístico propiciado por las Reformas borbónicas, en el cual se inscribe la obra del Fay Iñigo: «La Memoria de Don Alejandro O'Reilly formó parte también, como la obra de I. Abbad y Lasierra, de un proyecto más amplio de activación de las economías de las colonias caribeñas de España, cuyo producto más destacado fue el llamado Código Negro Carolino, encargo del propio Carlos III a A. de Emparán y que contiene un conjunto de ordenanzas morales, políticas y económicas sobre el trato y empleo de los esclavos, resultado de la creencia de la administración madrileña de que el escaso desarrollo de la mitad hispana de la isla de Santo Domingo, comparado con el de la vecina Haití, se debía al incorrecto uso que se hacía de ellos» (Santamaría, 2004. p.: 246–247).

⁶⁸ Según José Emilio González en «La peregrinación de Bayoán»: «Para Bayoán, entonces, se trata de re–descubrir y re–conocer el espacio material donde habitan los pueblos antillanos. Forma parte del intento de recuperar la visión de un mundo original, propio, nuestro [...] La “peregrinación”, además es trayectoria existencial de un ser humano (Bayoán). Tal derrotero ofrece otra “población” por así decirlo. En ella se despliegan y se entrecruzan movimientos psíquicos y morales, razonamientos, conatos y sentires. Se registra una progresiva toma de conciencia» (González, 1988, p.: 52).

consolidó tan enérgicamente con el pensamiento y las ideas la conquista que hizo con el brazo y con las armas; si justificó su triunfo con la generación de un nuevo progreso, o si fue impotente para continuar el que llevaba; si sobre las bases de la sociedad naciente que en la cuna ahogó otra sociedad más fuerte y más feliz; si supo ser obediente a la ley de la civilización que le había hecho vencedora, o si se desgarró a sí misma, abandonándose hacia los vicios de su carácter permanente; si logró crear un pueblo o si se contentó con una agrupación heterogénea, cosas que no dice fray Iñigo Abbad y Lasierra, historiador de Puerto Rico. Felizmente, en donde éste termina su tarea, comienza la suya el anotador. (Hostos: [1866 ▲ 1], p.: 589)

Una solución posible al problema de los múltiples orígenes de la historia latinoamericana es la polifonía: sólo una multiplicidad de voces, con ideas vitales distintas que cada una represente una faceta del plural ser americano puede soslayar el problema de la línea de tiempo en la historia. La polifonía es una teoría propuesta por Mijaíl Bajtín, para comprender la novela de Dostoievsky; la metáfora que usa es originaria del campo de la música orquestal en la cual cada instrumento o grupo de instrumentos representa una voz, en el contexto de la sinfonía dramática. La característica de la historia europea es su carácter monológico: la voz del autor impera y sólo cita ocasionalmente otras voces para reforzar su idea, o como material para contravenir mostrándose como polemista. Una historia dialógica es una solución válida para la historia latinoamericana: la edición de 1866 de *La historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista Puerto Rico*, es la conversión de un discurso netamente monológico, a uno semi-dialógico⁶⁹. Cuando los comentarios casi igualan en extensión y dedicación a la obra comentada, tienen una distancia cultural ideológica vasta, la finalidad se altera: la intención de fray Iñigo es presentar un territorio, con el fin de que el peninsular lo conozca, para que se anime a poblarlo. Cumple con una función promotora del imperio, colonizadora, para que nuevos peninsulares lleguen a Puerto Rico. Acosta y Calbo enuncia que, a pesar de dicha función, se trata de una obra de conocimiento que no deja de señalar aspectos a mejorar en Puerto Rico. En el «Prólogo» a la edición de 1866 de la *Historia...*, apunta:

Tiempo hace que la verdad y el colorido en la descripción del risueño territorio y de las estimadas producciones naturales de la isla; una observación moral fina y penetrante al juzgar el carácter, los hábitos y las costumbres de las diversas clases de la población puerto-rriqueña a fines del siglo XVIII; un criterio generalmente adelantado y no muy común en un hombre de su estado y de su época, y un estilo fácil y sencillo han conquistado a la obra de Fray Iñigo Abbad un puesto distinguido entre nosotros. (en Abbad y Lasierra, 1866, p.: IV)

Los comentarios indagan la realidad ya no con el fin de convencer al peninsular a que traslade

⁶⁹ Antonio Santamaría García concuerda al juzgar la edición de 1866 de *La Historia de Puerto Rico*, como dos obras: la una oficial, la otra encubierta: «A *Una lectura paciente del libro de I. Abbad y Lasierra da la razón a G.L. García, sin duda, en el sentido expresado de que la edición de J.J. Acosta de la Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico de aquel primero, es en realidad dos obras encerradas en una, armoniosamente vinculadas, aún más, históricamente vinculadas. El examen que a partir de la primera hemos hecho de las grandes fuentes publicadas desde finales del siglo XVIII hasta acabar el XIX para el estudio del pasado insular muestra cómo se consolidó con ella una tradición intelectual y una manera de aprehender la realidad que, en parte, comenzó con el informe de A. O'Reilly, pero sólo con el trabajo del fraile benedictino incluyó el análisis en el tiempo*» (Santamaría García, 2004, p.: 252).

sus dominios a la ínsula afortunada, sino de conocer un territorio para el progreso de la comunidad que ya se encuentra en Puerto Rico y su autoconciencia como comunidad: bases indispensables para formular un proyecto independentista. Para Hostos el error del comentarista fue el de limitarse a comentar una obra teniendo la capacidad, el conocimiento y la erudición para escribir una historia de su propio puño. Sin embargo, el diálogo entre el fraile y el comentarador “completa” la historia:

Los tres con que ha realzado su tarea el erudito anotador son: una alta concepción de la imparcialidad histórica, que ni por un momento se oscurece; la oportunidad y el tacto seguro con que aplica a las opiniones del escritor del siglo XVIII las opiniones de la ciencia en el siglo XIX; a juicios incompletos, el correctivo de juicios más comprensivos; a errores de otra época, el crisol de verdades comprobadas. (Hostos: [1866▲1], p.: 590–591)

Una de las razones por las cuales Acosta y Calbo decide anotar la obra de un historiador benedictino del siglo XVIII y no construir la suya propia, es la posible censura que pudiese tener ya que Puerto Rico era dominio del Imperio español en 1866. Hostos rectifica el valor de Acosta y Calbo en cuanto reconoce su situación intelectual condicionada⁷⁰. Además de la situación intelectual del anotador, existe una dificultad mayor: la escases y celo de las fuentes de la conquista. Este período tiene reserva documental pues se trata de momentos violentos y bochornosos para la historia hispánica que ahora se conocen mejor gracias a la desclasificación documental a partir del V Centenario del “Descubrimiento de América”.

Hay un período de la Historia de Puerto Rico de tal modo oscurecido por la incuria literaria, por la carencia de datos, por la falta de investigaciones, que hasta ahora había sido imposible comprenderlo. Este período es el primero, el de formación, el de consolidación de la conquista. De tantos datos, de tal número de comprobantes, de tal abundancia de documentos se ha valido para esclarecerlo el señor Acosta, que lo ha iluminado con la luz de la realidad y nos lo presenta lleno de movimiento, de verdad, de acción. [...] Con efecto, si hay fuente de reflexiones, si hay fondo de indagaciones suficiente, si hay hechos, aunque pocos, extraordinarios por las circunstancias en que se produce; si, en fin, hay una sociedad viva, un pueblo latente, un carácter en germen, un fin histórico en incubación, hay historia de Puerto Rico, y esa historia no se ha escrito. (Hostos: [1866▲1], p.: 591–592)

Hostos es consciente que sin una autoconciencia histórica es difícil llevar a cabo una empresa independentista. Para quien nace en ultramar, y especialmente en las Antillas que en el siglo XIX se encuentran en un lugar de identificación político y cultural complejo, esta identificación consiste

⁷⁰ Santamaría explica que existió filiación entre las intenciones ilustradas de Fray Iñigo y las independentistas de Acosta y Calbo: «Desde sus orígenes, por tanto, se puede decir que la historiografía de Puerto Rico se caracterizó por su uso del análisis del pasado como un arma crítica, destinada a promover y demandar cambios, generalmente reformistas, para mejorar la situación de la isla dentro de su contexto colonial. Una generación de intelectuales, a la que pertenecía J.J. Acosta, encontraron en ella y en su principal referente, I. Abbad y Lasierra, en el caso de este último, un medio para seguir clamando lo mismo en nuevos tiempos; en un período —la década de 1860— en que los problemas del territorio acabarían provocando un estallido revolucionario. G.L. García estima que sin menospreciar el legado de I. Abbad y Lasierra, todo lo contrario, J.J. Acosta supo ofrecer a sus contemporáneos la edición de un símbolo de la identidad puertorriqueña —el origen de su historiografía—, con anotaciones que le sirvieron para reclamar, a partir de ella, de esa identidad y de la obra, «los derechos escamoteados», pero también —dice— el «debate cultural y político» sobre sus problemas, que en condiciones de represión le exigieron inventar un modo distinto y eficaz de «acceso a la publicación» y de construir un discurso a partir de la glosa de otro, y escribir la primera historia insular moderna, antes de que S. Brau ofreciese la suya, ya en 1904, en condiciones muy distintas» (Santamaría, 2004. p.: 252).

en la imposibilidad de asociarse culturalmente del todo a España y de no haber conseguido, como el área continental americana, la independencia antillana. El primer trabajo es revalorar un espacio-tiempo mestizo en un territorio válido para una comunidad. Reclama el reconocimiento de la sociedad puertorriqueña. La afirmación por una historia de Puerto Rico se enlaza con la afirmación por una historia de las Antillas. Historia, para Hostos tiene el doble sentido de documento escritural, pero también de realidad socio-material diferenciada y, por tanto, adquiere un carácter ontológico particular. Abogar por la historia de Puerto Rico es abogar por la independencia antillana, por su adhesión a Latinoamérica, como nación y por identificar la necesidad de crear un conocimiento americano que sustente esa sociedad que tiene el germen de la autonomía. La batalla de Hostos por la historia de Puerto Rico es la batalla por el futuro autónomo de Latinoamérica. Hostos deja planteada en la pregunta del reclamo autoral, la necesidad de escribir una historia desde el espacio-tiempo mestizo; la historia plural y dialógica americana:

¿Por qué no lo ha intentado el que con las notas todas de la obra que juzgamos, el que con la historia cronológica que encierra sus notas sobre la raza indígena, sobre los negros esclavos, sobre el comercio, la agricultura y la cultura intelectual, ha probado que conocer el país de que se ocupa, el estado en que se halla, el porvenir que se le ofrece, el pasado que ha tenido? (Hostos: [1866▲1], p.: 592)

Hostos desarrolla con mayor vehemencia la idea del espacio-tiempo mestizo en el comentario al *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas*, en «José María Samper», en *Las Antillas* de Barcelona el 10 de marzo de 1867⁷¹. Hostos elogia al neogranadino que realiza lo que Acosta y Calbo no se atrevió, por motivos de censura. La motivación principal para llevar a cabo esta serie de artículos publicados en *El Español de ambos mundos* de Londres y otros convertidos en un volumen para compilar una obra ensayística, consiste en contrarrestar el desconocimiento que tiene Europa de América Latina y su natural efecto, la estigmatización. Este desconocimiento es rezago del colonialismo que falsamente cree que en las metrópolis europeas se encuentra la civilización y ultramar sólo es un ejemplo de barbarie.

Desde el examen de las condiciones físicas y sociales del Nuevo-Mundo, cuando arribó a sus playas el pensamiento del Antiguo, hasta la modificación que esas mismas condiciones ha experimentado; desde el juicio severo, pero imparcial y sobrio, de la conquista y la colonización, hasta la prueba de que una y otra debían producir lo que después de tres siglos produjeron; desde la crítica de la revolución colonial, hasta la demostración terminante de que sus efectos han sido necesariamente modificados por el antecedente histórico; desde la censura y el elogio del pasado, hasta el elogio y la censura del presente; desde la confesión ingenua de los males de la actualidad, hasta la confianza racional en el porvenir de aquellas sociedades, todo lo comprende el *Ensayo*. Escrito para protestar contra las torpes injusticias de la opinión de Europa que, —por ignorancia absoluta del carácter de los pueblos latino-americanos— los juzga por apariencia necesarias sin indagar su origen, sin recordar la historia, sin meditar en las dificultades del problema político-social, que están predestinadas a resolver esas nacientes sociedades... (Hostos:

⁷¹ De este texto no se tenía noticia de su datación. Se tenía como fecha la publicación de *Meditando* (1909), edición póstuma. No aparecía su fecha ni origen de publicación en las *Obras Completas* de 1939, ni en las *Obras Completas* de 1988.

[1867 ▲ 3], p.: 233–234)

La imagen de América Latina en el exterior no es sólo una preocupación vanidosa de parte del historiador neogranadino, sino que es un asunto de estrategia político–cultural. Samper es consciente que si Europa ve de manera inferior a los países latinoamericanos los tratará como colonias política y económicamente. Aunque Latinoamérica se curó rápidamente del racismo y la xenofobia gracias al mestizaje, Europa siguió mediando sus relaciones sociales y culturales con el baremo de la raza. Samper expone:

Las repúblicas colombianas son un verdadero misterio para el mundo europeo, sobre todo bajo el punto de vista político–social. Acaso son algo peor que un misterio, ¡un monstruo de quince cabezas disformes y discordantes, sentado sobre los Andes, en medio de dos océanos y ocupando un vasto continente! ¡A Europa no llegan jamás el eco de las nobles palabras que se pronuncian, la imagen de las bellas figuras que se levantan, ni la revelación clara de los hechos buenos y fecundos que se producen en Colombia! No: ¡lo que llega es el eco estruendoso y confuso de nuestras tempestades políticas, la fotografía de nuestros dictadores de cuartel o de sacristía, las proclamas sanguinarias o ridículas de nuestros caudillos de insurrecciones! (Samper, 1861, p.: 1–2)

El valor que encuentra Hostos en el libro de Samper es la posibilidad del continente americano para engendrar un nuevo orden humano. Si se comparan las escalas de tiempo y espacio, Latinoamérica está en un inicio cultural y, por ello, no se le puede juzgar con los baremos civilizatorios de Europa. América es en escala un continente mayor que Europa y con una población menor, por ello la apropiación y el reconocimiento del territorio es un paso que debe dar un conglomerado humano para su desarrollo.

El tiempo ha sido breve, y el espacio es vasto: lo posible es la creación de una civilización poderosísima, y lo que se ha podido hacer no es un solo punto más de lo ya hecho; el fin histórico es altísimo, tal vez la construcción del lazo del progreso humano, y los medios son ineficaces. (Hostos: [1867 ▲ 3], p.: 235)

Como lo explica Hostos América es un continente que tiene una escala mayor, aún, que las sociedades que lo habitan. No con esto se quiere incitar a una colonización del territorio americano, sino a su conocimiento y apropiación. La tarea de Latinoamérica, la de construirse en una sociedad y en un continente que lidere las banderas de la humanidad es demorada porque los pasos de reconocimiento territorial, es decir, espacio–temporal, continúan a medio camino. La conclusión a la que llega un análisis comparado como el que se citará a continuación es que Latinoamérica ha hecho mucho en poco tiempo, pues Europa tardó varios milenios en colonizar un territorio menor:

Las tres repúblicas reunidas tienen una superficie total de 828,000 millas cuadradas (245,000 Nueva Granada; 280,000 el Ecuador; 303,000 Venezuela): su población no llegará probablemente a 6 millones de habitantes. [...] España, Francia y a Austria reunidas tienen una superficie de 485,900 millas cuadradas; una población de 90.000,000 de almas; (Hostos, [1867 ▲ 3], p.: 236–237)

Al observar los números se vuelve risible el análisis. No es posible comparar el proyecto latinoamericano con las sociedades europeas que gozan de continuidad desde las épocas imperiales. Tampoco se puede decir que la sociedad latinoamericana tenga continuidad con las culturas indígenas precolombinas porque la conquista y colonia produjo una discontinuidad histórica y, por

ello, como sociedad, Latinoamérica sólo lleva cuatro siglos en su etapa “moderna”, tres de ellos de colonia. Sería ingenuo pensar que Latinoamérica llegue a la organización social que tiene Europa sin llevar a cabo un proceso histórico. La temporalidad americana parece ir a mayor velocidad que la temporalidad civilizatoria europea. Para Hostos se trata de una sociedad naciente que experimenta formas de gobierno que se pueden ajustar medianamente a sus condiciones. Formas que al adaptarse naturalmente cambian. América aún no ha probado con formas propias de gobierno que estén a la medida de sus pobladores. Es normal el periodo de experimentación, pues América al ser una nueva fundación sociocultural no puede seguir ni el camino, ni los métodos europeos, debe buscar procesos propios:

Colombia (América meridional) ha llegado a la vida de la historia en el momento mismo en que el progreso humano, queriendo y debiendo dilatarse, rompía todas las ligaduras que le estacionaban en una zona circunscrita. América en un solo momento recibió toda la vida de los pueblos viejos, todas las ideas formadas y las aspiraciones por formarse de los siglos. —Sociedad naciente, hasta entonces contenida, se abrió animosamente a la irrupción—. El esfuerzo, por demasiado expansivo, le hizo daño. Querer de un solo impulso pasar de la infancia la juventud, es quebrantar con peligro las leyes de la vida. (Hostos: [1867 ▲ 3], p.: 237)

América Latina resistió la llegada del colonialismo; la inmediata fusión de formas de vida en un territorio nuevo creó una singularidad: una naciente sociedad que tiene un poco más de cincuenta años de independiente en su parte continental. La diferencia entre América sajona y América latina insta en que América del Norte no fue una “nueva sociedad”, sino una “sociedad trasplantada”: exterminaron a los indígenas norteamericanos y fundaron una extensión de los dominios ingleses. En América del Norte gozaron de continuidad, de una extensión cultural de Inglaterra y de las futuras oleadas de inmigrantes europeos. En América latina se consideraron “vasallos” a los pobladores indígenas, y se prohibió su esclavización, por lo menos en el ámbito legal. Se promovió el mestizaje y, a pesar de la mentalidad contrarreformista e inquisitorial, se fundó una nueva sociedad, distinta y singular a cualquier conformación cultural vista antes en la humanidad. Esa diferencia significó un rápido progreso para la América sajona, una sociedad “trasplantada” con una extensión de tierra adicional y recursos ilimitados. América sajona se consolidó como una nación económica y políticamente poderosa, tanto que, a partir de la culminación de la Segunda Guerra Mundial, compartió el dominio global con la Unión Soviética, y después de la caída del muro de Berlín se erigió como la nación–imperio que domina el orbe. Sin embargo, el problema racial aún afecta su conformación interior y son comunes los casos de discriminación racial en la actualidad. Su democracia, hasta la Guerra de Secesión, fue un estado mixto entre libertad y auto–colonialismo. Tanto que las actuales guerras se siguen configurando gracias al modelo de discriminación raza–religión. El espacio–tiempo mestizo latinoamericano solucionó el problema racial: si en la

época de Hostos aún se podía hablar de razas madres y secundarias, en la actualidad de las repúblicas latinoamericanas la variedad étnica es tan grande y los grados tan difíciles de distinguir que hablar de “raza” es descontextualizado. Los ingleses llegan al continente americano con un ideal colonizador y racista y, como lo señala Hostos, como si siguieran la promesa con que los pueblos judíos fueron expulsados de Egipto gracias a las acciones de Moisés, según el mito bíblico, y en esa itinerancia pasarán por Europa, se establecerán, entre otras, en el Reino Unido y buscarán “la tierra prometida” en Norteamérica:

...porque la antigua colonia inglesa ha vivido con vida completa desde que nació; porque no solo no ha sufrido repentinamente el choque de un progreso superior, sino que fue por sí misma un adelanto, la transmigración de un ideal proscrito desde su Egipto hacia su tierra prometida... [...] ¿Ocuparon los puritanos el inmenso espacio que se ofrecía a su actividad? No: más sabios (como guiados por el interés individual) que los conquistadores españoles se situaron a las orillas del Atlántico, y sólo cuando lo hubieron poseído por completo, es decir, cuando el territorio que ocupaban estaba perfectamente dominado por el hombre, sólo entonces se movieron, irradiaron de su foco de población de los extremos, al interior, al mediodía. (Hostos: [1867 ▲ 3], p.: 237–239)

Si bien la América sajona es ahora potencia, su no mestizaje y la eliminación del indígena en su cultura le permitió llegar rápidamente a la cúspide del dominio global, pero su permanencia está limitada por la herencia de los problemas europeos que consigo arrastró: el de la discriminación de raza, de clase social y religiosa. Dichos problemas enmarcan sus actuales batallas imperiales en contra de los pueblos árabes: Hostos enuncia que la población estadounidense peregrinó desde Egipto en busca de la tierra prometida, sólo que dicha promesa en busca de un imperio convierte a esa tierra en el planeta entero que desea dominar. Mientras que en América Latina el mestizaje permitió otro germen: una cultura que no es europea, ni antiguo–americana: que gracias a la mezcla racial, religiosa y cultural creó un nicho de humanidad no racial. El sueño de la cosmópolis en América Latina, con que se quiso promocionar el París del siglo XIX y el Londres del siglo XX no fue a causa de un esplendor de capitales y atracciones culturales, sino de un diálogo entre las culturas en el nicho de su creación —a esto posteriormente le llamará Fernando Ortiz transculturación:

Para nosotros, que creemos firmemente en el glorioso porvenir que espera al Nuevo–Mundo, lo que sucede en las repúblicas de origen latino es seguridad de la esperanza que tiene el progreso humano en aquel futuro escenario de sus glorias. Un fin capital tiene América que cumplir: la unidad de la civilización cosmopolita. (Hostos, [1867 ▲ 3], p.: 239)

Para Hostos la tarea de las naciones latinoamericanas es poder crear una sociedad recipiendaria de lo racial, no en donde estén todas las razas como en un zoológico y pueda ir el turista de barrio en barrio, del “barrio chino” al “barrio italiano” y luego al “barrio latino”, como sucede en Nueva York, sino en donde el factor racial no alimente el juicio social y la discriminación urbana: es un nuevo orden racial, en donde lo indistinto prime y el argumento de una raza superior a otra sea insostenible. En estas líneas los sueños de Hostos y de Vasconcelos, con la “raza cósmica”, para el

mestizaje latinoamericano, se convierten en teoría cercanas:

Desde Méjico hasta las Pampas, no hay uno solo de los pueblos neo–latinos que haya faltado a su destino, que no cumpla gloriosamente su tarea de fusión. [...] Méjico, Perú, Chile y los pueblos de las orillas de la Plata han producido ya, merced al trabajo de asimilación, caracteres etnográficos, completamente desconocidos en la historia: el Paraguay ha creado, por la mezcla, una de las razas mixtas más poderosas: Nueva–Granada, Ecuador y Venezuela han multiplicado las razas, produciendo caracteres tan interesantes como los que en el capítulo que copiamos de su libro, describe profunda y pintorescamente José María Samper. Si, como aseguran los etnógrafos, la aptitud de las razas para la civilización y el progreso está en razón directa de sus cruzamientos y sus mezclas, porque este no es trabajo de descomposición sino de recomposición, de formación de una en lo mejor de varias, el destino de la América meridional se realizará con beneficio de la humanidad. (Hostos: [1867▲3], p.: 240)

Hostos desde Barcelona se adscribe al pensamiento étnico cultural americano que propone una sociedad a–racista, con un orden socio–étnico sin precedentes en la historia humana. Sus argumentos iniciales abonan trecho a los apuntes de Nuestra América que tiene cúlmenes teóricos en Martí, Rodó, Vasconcelos, Mariátegui, etc. En las obras históricas de Samper y en los comentarios de Hostos, se trasparenta una relación particular entre el territorio y el tipo de variación que configura. Aunque Samper describa pintorescamente, como lo haría un costumbrista, esta diversidad étnica neo–granadina, su diferenciación apunta a la construcción de gradaciones vitales según el territorio que cada cultura pueble. Es así como se puede hablar, en América Latina, de un espacio gnóstico que tiene influencia directa con el grupo humano que se conforma y crea reglas de espacio–tiempo precisas con intermediaciones culturales propias. Los modernistas tuvieron en cuenta esas particularidades culturales, aproximándose a describir lo que Lezama Lima llamó teleología insular, para su noción de hombre insular, o la del hombre árbol al espacio gnóstico de la Pampa: un pensamiento topológico característico en Samper y Hostos, el cual será un nicho de teorización cultural y la base teórica del espacio–tiempo mestizo.

En la «Revista de la quincena», el 13 de noviembre de 1867 en *El Correo de México*, Altamirano narra una novedad política relacionada con la configuración de los procesos de americanismo en México: el reclamo del cadáver del emperador Maximiliano, fusilado el 19 de junio de 1867, en el Cerro de las Campanas por órdenes de Benito Juárez, dando fin a la intervención francesa.

...Teghettoff vino hace meses a pedir a nuestro gobierno el cadáver del infortunado archiduque Maximiliano: que nuestro gobierno, con sobrada razón, denegó esta solicitud a causa de no venir el almirante autorizado oficialmente por el emperador de Austria. [...] Todo el mundo aguardaba con cierta curiosidad, porque dirigirse el hermano del ajusticiado de Querétaro a Juárez, era una cosa de alguna gravedad y que ciertamente tendría una importancia ante las naciones europeas, ante las repúblicas americanas y ante la historia. (Altamirano: [1867▲6], p.: 31)

Aunque el imperio de Maximiliano tuviese una corta duración, desde el 28 de mayo de 1864, hasta el 15 de mayo de 1867, la intervención francesa habría comenzado en 1861. La excusa de los franceses fue un embargo comercial por la deuda externa mexicana contraída con Napoleón III, pero en realidad la intención del Imperio francés fue contrarrestar el poderío norteamericano. La

respuesta de Juárez al almirante Teghettoff lastraba entre líneas la respuesta de todo un continente hacia el intervencionismo europeo⁷². El comentario de Altamirano es parte de una compensación histórica: Juárez, como Aquiles, devuelve a su enemigo. Se ignora si Juárez sintió piedad o el fin de la cólera como sucedió con Aquiles. Dentro del código de la guerra se encuentra el no retener el cadáver del enemigo, así fuese fusilado y decapitado. Altamirano como cronista hábil, con significación histórica para el europeo, lo describe como un golpe duro para Napoleón III y para los Habsburgo, el ver a quién salió como emperador, llegar a Europa decapitado:

México ha sufrido espantosamente. La Europa pretendió esclavizarla y derramó durante cuatro años torrentes de sangre republicana; pero el sol de la victoria lució al fin para la República y hoy la Europa verá llegar a sus playas, en pos de su ejército azorado y aburrido, a aquel a quien vio partir con la diadema en la frente y rodeado de inmensa corte y en medio de las aclamaciones de las monarquías, encerrado en un ataúd... (Altamirano: [1867 ▲ 6], p.: 32)

El americano del siglo XIX, con excepción de su fase conservadora y prohispanista —los aldeanos—, reconoce que en la América hispánica continental no quedan reductos de monarquía ni de imperios y que las repúblicas lograron el sueño europeo ilustrado de construir una sociedad moderna: sueño que aún no se cumple en su totalidad en el territorio europeo en 1867. Tanto el sistema monárquico, como el imperial, tiene como centro de construcción del poder el discurso racista, de castas y las familias reales. Mientras que la democracia, por lo menos en términos teóricos, es un sistema en donde cualquier ciudadano, independiente de su clase, raza, familia puede acceder al poder y hacer parte del gobierno. La democracia es en teoría un sistema que se acopla mejor al espacio–tiempo mestizo, porque no le niega de facto el poder a ningún ciudadano. Es natural que el mestizo latinoamericano simpatice con un sistema social y gubernamental que no se basa en principios monárquicos. Seguirá siendo partidario, centralista o federalista, de la democracia.

Altamirano, en su «Revista teatral», en *El siglo XIX*, el 31 de enero de 1868, expone que la

⁷² En Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro (1867), Juárez sostiene: «*Justicia y no defensa es lo que México ha ejercido. Defenderse y castigar son cosas esencialmente diferentes: no pueden confundirse. [...] Tal fue el caso de México, y por lo tanto, Maximiliano compareció ante el gran Tribunal de la Nación, no como prisionero, sino como reo de nacionicidio, hasta donde pudo consumarlo. México tenía el derecho de administrar la justicia nacional para proteger su orden social, profundamente atacado con sobra de iniquidad y alevosía, y en el acto se erigió en tribunal. [...] Verdad respecto al crimen. Un nacionicidio consumado, hasta donde pudo consumarse con inauditas circunstancias agravantes. No se atiende al atentado de la Francia: fue uno de los tantos por sus soberanos en la corriente de los siglos; fue una guerra de conquista que con la fuerza y el asentamiento de los Reyes avenidos pudo dar forma transitoria a un simulacro ridículo de imperio. Pero ausente ya esa fuerza, ¿qué quedó a la faz de México, nación? Filibusteros, forajidos, fuera de la protección del derecho de gentes, que hicieron morir de hambre y sed al hombre, a la mujer, al niño y al anciano, y éstos en número de 230,000 mexicanos indefensos. Y como si no fuera esto bastante para aterrar a la humanidad, en nuestra capital se presentó la codicia del bandido exasperada hasta el extremo de privar de lecho, luz y alimento, en las prisiones de Santiago, a las víctimas que tenían que dar oro por sus vidas. Ese conjunto de crímenes complejos tan inauditos, tan enormes, son los que no tienen precedentes en los anales criminales de Europa. A Walker, la triste gloria de haber ideado el nacionicidio para regenerar a Nicaragua; a Maximiliano de Habsburgo, la de haberlo consumado en la República de México, hasta donde pudo llegar su voluntad desenfundada» (Juárez: [1867 ▲ 8], p.: 40–42).*

crítica y el periodismo cultural latinoamericano tienen la misión de cambiar la percepción del americano y de las Repúblicas americanas en Europa y en América del Norte. La razón no se puede evaluar como una simple anexión a los criterios culturales europeos o norteamericanos, sino que exhiben un peligro latente: si los europeos seguían percibiendo a las repúblicas americanas como nichos de barbarie, en donde imperan las pasiones y no las razones, se sentirán en legitimidad moral y política de liderar una nueva invasión. Una condición para que los diálogos culturales tengan éxito depende del conocimiento histórico de las culturas.

En la fundación del *Conservatorio Dramático*, Altamirano reseña la intervención de Manuel López Meoqui. En la «Crónica de teatros», del 14 de octubre de 1868 en *El Siglo XIX*, Meoqui lleva a cabo una fundación en el plano histórico–teatral que lo obliga a revisar en retrospectiva las artes dramáticas en México y a su vez a buscar en su pasado una autoridad que legitime la empresa actual. Meoqui asiste directamente al pasado mexicano antes que, al pasado hispano–europeo (griego) en donde generalmente se funda la mayoría de los discursos históricos legitimantes. Meoqui hace conciencia de la necesidad de reconstruir la memoria de ese pasado con el fin de obtener rasgos característicos para la formación dramática en México:

Los aztecas cultivaron y practican aún el género dramático por el estilo del primitivamente usado por los griegos. [...] El género cómico les fue igualmente conocido. Díganlo si no, las farsas que con el hombre de *huehues* practican todavía, y en las que se halla impreso el mismo carácter grotesco que tuvieron en Grecia los primeros ensayos de la comedia. Desfigurábanse los griegos el rostro con los restos de la vid, y los aztecas se pintan con fantásticos colores... [...] ¡Lástima que el bárbaro fanatismo destruyera los tesoros bibliográficos de nuestros mayores! Esto hace inútiles las pesquisas de los eruditos para remontarse al origen histórico y conocer las tradiciones de la literatura azteca, no ya en los tiempos del abatimiento y servidumbre, sino en los de libertad y grandeza. Nuestro teatro, en consecuencia, puede decirse que no ha existido. Ni la danza de pluma, ni la imitación de los teatros extranjeros, puede aspirar al título de teatro nacional. (López en Altamirano: [1868 ▲28], p.: 59–60)

Meoqui formula un contrapunto comparativo entre las artes dramáticas griegas y las artes dramáticas pre–cortesianas que le permite legitimar la devoción y la vialidad que tiene el mexicano para el teatro en sus facetas tanto creativas como receptoras. Es un género de grandes públicos en relación con otros países latinoamericanos que no cuentan sino a lo sumo con un par de teatros en la nación. México se queja por cerrar uno de los tres teatros de la capital, pero a su vez se tiene noticia de la existencia de compañías en otros estados. Aunque Meoqui tenga la deliberada intención de fundar la academia teatral mexicana con un anclaje prehispánico, la imposibilidad gracias al estado de las investigaciones en historia del drama precortesianos hace de esta, una empresa utópica por el momento. Ya en López Meoqui, como en Altamirano, es latente la necesidad de contrapuntar y cotejar la historia de los antiguos mexicanos con la de los antiguos europeos, para trazar mejores puentes culturales y definir a su vez roles y valores en el campo transatlántico. En

las «Revistas literarias» publicadas a partir del 31 julio 1868 en *La Iberia*, Altamirano cuando se ve en la necesidad de construir un discurso histórico con el fin de explicar las letras mexicanas recurre a una serie de argumentos culturales que buscan la legitimación de una tradición, en las culturas mexicanas antiguas:

La historia antigua de México es una mina inagotable. Los sabios extranjeros le dirigen miradas llenas de interés, los viajeros ilustres visitan a porfía las grandiosas ruinas de Yucatán, del Palenque y de Puebla, con la misma curiosidad con que visitan las de Egipto, de la India y de Pompeya. Las páginas de Gómara, de Ixtlixóchtli y de Clavijero se traducen en todos los idiomas, y dan lugar a profundas indagaciones. Lord Kinsborough sacrificó un inmenso capital en la investigación sobre antigüedades mexicanas, siendo el resultado de ellas una obra bellísima e interesante, muy difícil de conseguirse ahora. (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 34)

Altamirano fue testigo del interés que suscitó la obra de Edward King, Vizconde de Kingsborough (1795–1837) con *Antiquities of Mexico*, (1831). Altamirano tuvo noticias de John Lloyd Stephens (1805–1852) quien publicó la obra —traducida por Justo Sierra O'Reilly—, *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán* (1841), y dos años más tarde *Incidents of travel in Yucatán* (1843), así como al sacerdote francés Charles Etienne Brasseur (1814–1874) quien dedicó gran parte de su vida a los estudios de la cultura maya, siendo su obra más conocida la *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique Centrale, durant les siècles antérieurs a Christophe Colomb* (1857–1859), así como el *Manuscrit Troano: etudes sur le système graphique et la langue des mayas*. Altamirano fue testigo del mexicanismo de mediados del siglo XIX que incita a los mexicanos a escribir una historia desde su cultura. Este mexicanismo muestra el interés global por la cultura mexicana, siendo uno de los temas predilectos de la erudición euroamericana, tema que se acompañaba del orientalismo, el exotismo y la egiptología. Si bien estos estudios colaboraron con el entendimiento del pasado mexicano, también despertaron una fiebre arqueológica que produjo numerosos saqueos a los vestigios mexicanos ya que estas piezas alcanzaron valores, si bien menores, análogos a los objetos provenientes de oriente. Una de las batallas que se plantea Altamirano consiste en despertar el interés del estudioso mexicano por su propio pasado. Esto tiene de trasfondo una lucha por la conservación del acervo cultural que a la fecha no se encontraba estudiado desde una mirada mexicana. Altamirano lo propone como tema para la novela mexicana:

¿Quién no desea recoger en interesantes páginas las guerras de los indios de Yucatán, que son los araucanos de México, las tradiciones del pueblo tarasco, tan inteligente y tan poético, las terribles escenas de la frontera del norte, en cuyos desiertos cruzan ligeras las tribus salvajes y viven sobresaltados los colonos de raza española, con el arma al brazo y librando combates espantosos cada día? ¿Pues acaso Fenimore Cooper tuvo más ricos elementos para crear la novela americana y rivalizar con Walter Scott en originalidad y en fuerza imaginación? [...] Nuestras guerras de independencia son fecundas en grandes hechos y terribles dramas. (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 35)

Altamirano muestra a la novela histórica como un género que puede despertar el interés internacional por el pasado mexicano, así como el interés de los propios mexicanos sobre su historia.

El pasado antiguo y el pasado reciente mexicano constituyen dos puntos de interés en el proceso de emancipación cultural de Europa. Mientras los europeos conozcan, coleccionen y se interesen por el pasado mexicano, existirán filibusteros que vengan a buscar los tesoros de las civilizaciones americanas antiguas y americanas que vendan y regalen el patrimonio. Sin patrimonio es difícil despertar el interés del mexicano por su historia. Altamirano considera que la cultura letrada puede jugar un papel primordial en la publicidad y convencimiento del mexicano de que su pasado es tan valioso como el pasado europeo y que de su estudio dependerá la construcción de su base cultural para el presente. Se trata del reclamo prospectivo fundamental para los procesos de establecimiento y proyección histórico-cultural. Altamirano encuentra en Fenimore Cooper un ejemplo que, respondiendo al modelo de novela histórica popularizado por Walter Scott, dio a conocer a una gran parte de su población los parajes desconocidos de los Estados Unidos. Los últimos acontecimientos históricos ofrecen, por la magnanimidad del hecho y lo particular de su historia, la Invasión Francesa y el triunfo del pueblo mexicano encabezado por Benito Juárez, un tópico que además le sirve para devolverle la fe al mexicano:

¡Nuestra era republicana se presenta a los ojos del observador, interesantísima con sus dictadores y sus víctimas, sus prisiones sombrías, [...] sus grandezas y sus miserias, sus desengaños y sus esperanzas! ¿Y el último Imperio? [...] ¡Aquella cabeza sagrada en Europa, rodando al pie de la democracia americana, implacable con sus reyes! ¡Una princesa hermosa y altiva, loca en su castillo solitario, de donde su esposo partió en medio de aclamaciones, y donde no volverá jamás!... Y luego aquel sitio de Querétaro tan grandioso y tan sangriento, aquellos sitiados tan valientes, aquellos sitiadores tan esforzados, aquel monarca tan bravo y tan digno como guerrero, así como fue tan ciego como político; aquella tragedia del Cerro de las Campanas; todo eso que irá tomando a nuestra vista formas colosales a medida que se aleje. (Altamirano: [1868▲29], p.: 36)

Para Martí, las independencias continentales son un paso en la búsqueda del americano por la libertad: además de luchar incesantemente por la independencia de Cuba y las Antillas, la libertad sólo se conseguirá con llevar adelante ciertos proyectos, ya no sólo de orden político, sino pedagógico y cultural en los que se combatan los distintos mecanismos de dominación colonial, introyectados por las comunidades americanas en las praxis cotidianas. Al americano se le debe enseñar de nuevo a ser libre. Martí defenderá esa idea a lo largo de su obra, especialmente cuando llega a México en 1875, un país convulsionado políticamente, recientemente libertado de la Invasión Francesa y amenazado por los deseos anexionistas de los Estados Unidos, así como de grupos monárquicos católicos radicales mexicanos seguidores del legado imperial que azotan con oleadas de violencia a Nuevo León, Michoacán, etc. Con ocasión de la función a beneficencia de la Agrupación Sindical de los Meseros, Martí escribe en «El Boletín», de la *Revista Universal*, el 10 de julio de 1875, una disertación en contra de la costumbre servil heredada de la colonia hispánica.

La altivez es útil: todo hombre debe ser altivo. Irritan estas criaturas serviles, estos hombres bestias que

nos llaman amo y nos veneran: es la esclavitud que los degrada: es que esos hombres mueren sin haber vivido: es que esos hombres avergüenzan de la especie humana. Nada lastima tanto como un ser servil; parece que mancha; parece que hace constantemente daño. La dignidad propia se levanta contra la falta de dignidad ajena. (Martí: [1875 ▼16], p.: 117)

Martí reconoce en la Colonia y en los proyectos imperiales una vocación educativa hacia la mayoría de las personas basadas en la servidumbre, la jerarquía racial y cultural, la explotación económica centrada en el vasallaje. Dicho modelo pedagógico fue implementado con tanta contundencia en el continente que las actitudes y ademanes cotidianos del vasallaje impiden una emancipación gnoseológica. El asunto es más grave que el deseo de tener autoconciencia y avanzar a la liberación de las potencias coloniales y neocoloniales: construye una actitud de pesimismo frente a la vida, en donde la apatía por lo que debe ser común en una democracia, reina y en donde se encuentran extraviados los deseos personales que no se entiende más allá de la conveniencia propia. La labor pedagógica más relevante en el siglo XIX es la de enseñarles a los americanos el sentido cotidiano de la libertad. Martí identifica a esta población esclavizada con los indígenas, los cuales nota con desaliento vital; esta actitud puede ser entendida como un reflejo de su condición periférica en la república.

Y esto es un pueblo entero; esta es una raza olvidada; esta es la sin ventura población indígena de México. El hombre está dormido y el país duerme sobre él. —La raza está esperando y nadie salva a la raza. La esclavitud la degradó, y los libres los ven esclavos todavía: esclavos de sí mismos, con la libertad en la atmósfera y en ellos; esclavos tradicionales, como si una sentencia rudísima pesara sobre ellos perpetuamente. (Martí: [1875 ▼16], p.: 117)

Martí ve en la población indígena mexicana la posibilidad de sacar el proyecto americano adelante. Necesita una educación de la libertad; y, una voz que despierte las virtudes del indígena americano y que lo lleve de nuevo al liderato no sólo de su existencia, sino al de su pueblo. Martí sabe que, para crear un nuevo estado de humanidad, las distintas “razas” que confluyen en América deben aportar, lejos de los dejes de la discriminación y del esclavismo, una superación del sistema cultural racial europeo y un nuevo dominio de la humanidad intercultural. Para que el proyecto de mestizaje tenga éxito es necesario recuperar la dignidad de los indígenas del Continente⁷³. El proyecto de humanidad martiano se levanta sobre el concepto de que los seres humanos deben ser libres en un estado de la humanidad lejos de la esclavitud no sólo como práctica político-econó-

⁷³ Para que América Latina pueda constituirse como una viabilidad debe tener a cada uno de sus elementos como una fuente activa. Tanto en México como en Guatemala Martí se lamenta de la situación de la población indígena: comunidades que viven en la marginalidad, en la miseria y se opone a cualquier proceso que modifique sus costumbres. Para Martí los indígenas deben ser parte integral y pujante de las repúblicas latinoamericanas. Éste es uno de los asuntos más serios que enfrenta el continente. Hasta hace poco tiempo las legislaciones empezaron a proteger sus territorios, saberes y se respetaron las formas de pensar y auto legislarse (Martí: [1877 ▼8], p.: 99–100).

mica, sino en su la capacidad de llevar su destino a cuestas. Martí sabe que el futuro de la humanidad está en América:

El hombre nuevo vendría a la tierra preparado: no habría perdido con el contacto de las generaciones las primitivas fuerzas. Pero álcesele, redímasele, explíquesele: sea verdad que son: un pueblo libre no puede alimentar a un pueblo esclavo: el siervo avergüenza al dueño: lleguen a hombres los que han nacido para serlo. (Martí: [1875 ▼16], p.: 117–118)

Martí aboga por la educación de los pueblos indígenas para el reconocimiento de sus derechos constitucionales. Responsabiliza al Gobierno quien debe promover la educación de las nuevas ciudadanías a los pueblos indígenas mexicanos. Pero la neo–esclavitud del indígena tiene que ver con la condición moderna, a veces citadina, a veces la modernidad del macrocultivo con que el indígena jornalizado debe cumplir con su imperativo diario que es la exigencia del sistema capitalista, es decir, se encuentra arrojado al imperio de lo actual. Esto le representa una condición de determinismo social y económico que le impide ver una transformación política, es decir una posibilidad de emancipación.

Martí reconoce que desde el punto de vista del indígena existe cierta continuidad entre los procesos coloniales y los procesos independentistas en cuanto a la conquista agrícola e industrial de la naturaleza, la expansión de los territorios y la sobreposición cultural. Se debe partir examinando responsabilidades y evaluando las causas de la situación del indígena en el siglo XIX frente al proyecto de la repúblicas independientes. El reto consistió en cambiar el modelo simbólico, es decir, la relación humano–naturaleza–cultura que aún en las instituciones republicanas se plantea como explotación de los territorios con fines económicos para mantener el ritmo del capitalismo transnacional. Los pueblos indígenas del continente exigen simbiosis o un pacto simbólico en donde el humano pueda reconocerse dentro de la naturaleza. En el «Boletín», del 29 de julio de 1875 en la *Revista Universal*, Martí señala la denigración del indígena como el nuevo proletariado que, ante una crisis laboral, se percibe perdido y desconectado del mundo:

El trabajo escasea: la plata decae: la agricultura no adelanta: no excitaciones ligeras, atención grave, empuje formal han menester los que en algo pueden remediar los males que amagan al país. Más que otra alguna reclama cuidados esa raza olvidada y sin ventura, masa ahumana de tal manera viva, que no pueden los que la forman hacer oficio. (Martí: [1875 ▼19], p.: 139)

La necesidad de lo actual, la demanda de lo cotidiano, o el pensar en el día a día, hacen que el indígena no sólo se proyecte a diminuto plazo, hasta llegar al punto de no proyectarse. La mayor consecuencia es que los sueños de emancipación se convierten, ante esta perspectiva, en sueños lejanos, improbables para luego tornarse imposibles. Esto es una forma de domesticación a la neo–esclavitud del proletariado. Martí reconoce que una revolución se encuentra cada vez más lejana de la emancipación del indígena. Es imperativa la educación indígena que no sólo lo califique como

mano obrera, sino que la haga retornar a su camino de libertad y conduzca a la sociedad a una emancipación de los intereses neocoloniales en el contexto del recién adoptado capitalismo.

La proletarización indígena es un problema serio de las naciones latinoamericanas, las cuales definirán su posición económica geopolítica, designándose como naciones para la explotación de los recursos naturales y manufacturas básicas. Estos países, entre el sistema capitalista mundial son los que menos reciben réditos en comparación con los países industrializados o dedicados al comercio intercontinental. Este papel define el tipo de educación para las poblaciones americanas: una calificación obrera, mas no una educación científica. Sólo una educación científica, de enfoque simbólico-cultural, puede despertar al indígena de su letargo y así, las naciones latinoamericanas tendrán la oportunidad de cambiar su condición de neo-colonias en el sistema económico internacional. El otro problema, asociado con la búsqueda de una “etnoeducación”, para la capacitación del indígena, es que sólo logrará recobrar su liderazgo con la restauración de su espacio simbólico que está en relación con la naturaleza potente. La proletarización y explotación de las Américas se encuentra acompañada de la explotación y destrucción de la naturaleza; además del imperio de lo actual, se convierte en problema, ya no de proyección sino de basamento.

La paz se afianza: los problemas se asientan: las inteligencias se aplican: venturoso porvenir espera a México, si dan sus hijos en desviar la mirada ávida de la perniciosa vida pública, y convertirla al seno de la tierra, donde espera la riqueza honrada; a lo largo de las costas, donde brinda copiosísimos frutos el alentado y ansioso comercio exterior. No es por fortuna el espíritu mexicano de tal naturaleza, que olvide por las holguras materiales, las venturanzas y excelencias del cultivo del arte y del espíritu. Pero la imaginación cumple en la tierra la sentencia que la vida le impone de estar unida a ella: mucho ha de haber pecado antes, puesto que tanto sufre la imaginación aquí. México no morirá de la terrible muerte que el olvido del sentimiento prepara a otros países: el oro no pesará tanto sobre nosotros que ahogue con su peso los latidos de nuestro corazón. Amaremos y trabajaremos: soñaremos y tendremos vida práctica. (Martí, [1875 ▼ 19], p.: 140)

La sociedad mexicana no es comparable con las sociedades inglesas o norteamericanas en las cuales el dinero es el único elemento que motiva la existencia. Martí señala que el mexicano tiene una inteligencia estética. Aboga por desarrollar la inteligencia creativa, o la construcción de una gnoseología estética que pueda solucionar los problemas no sólo económicos, sino culturales.

El siglo XIX americano tiene dilemas en cuanto a la construcción colectiva de su historia: no hay consenso entre proamericanistas y prohispanistas por lo cual aún, en ciertos países, los independentistas se siguen considerando parias y los conservadores, colonizadores. Gracias al gentilicio americano, siguen dando los modernistas una batalla en el campo de la memoria. Martí en «Honra a los que honran», en la *Revista Universal* el 17 de abril de 1875, ofrece un reconocimiento a la legislatura de Zacatecas por exaltar la labor de los independentistas, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Francisco García Salinas: «La legislatura ha decretado que los nombres de Hidalgo, Juárez y

Salinas se coloquen con letras de oro, no solo en el salón de sesiones, sino en el del tribunal de justicia y en el despacho del poder ejecutivo. ¿Qué acto malo se hará, ni quién ha de tener valor para hacerlo, allí donde preside la memoria de los héroes y padres de la patria?» (Martí: [1875 ▼ 74], p.: 137)

El 20 abril de 1875 en la *Revista Universal*, Martí celebra la publicación del *Álbum de Miguel Hidalgo. Obra monumental consagrada al primer Caudillo de la Independencia de México*. Allí sostiene que son dos funciones las que cumple dicha publicación: realizar la memoria de los caudillos de la independencia mexicana que las nuevas generaciones mexicanas deben conservar como un valor propio; segundo, exaltar el carácter de Hidalgo con el fin de brindar modelos emancipatorios dignos para la juventud mexicana: «*No habrá casa de mexicano donde el libro de su héroe no esté. [...] El respeto a los héroes ayuda al nacimiento de héroes nuevos*». (Martí: [1875 ▼ 75], p.: 139). En «Aniversario», el 10 de octubre de 1875 en la *Revista Universal*, Martí conmemora los siete años de la proclamación de independencia cubana en Yara, por Carlos Manuel de Céspedes. Éste sería el inicio de la Guerra de los Diez Años, en donde Cuba no consigue la independencia. Martí celebra los siete años de Yara para cumplir dos funciones: recordar a las repúblicas americanas que aún quedan territorios por ser libertados; y, apoyar la causa cubana y antillana en América, vía en la cual se encuentran comprometidos varios pensadores e intelectuales, entre ellos Hostos y Betances.

Siete años de lucha, de continuados sacrificios, de abnegaciones sin ejemplo, de heroísmos sin cuento. ¡Cuántos hombres han descendido al sepulcro abrazados a la bandera de su noble y santa causa, que cuenta con las simpatías de todos los hombres honrados y con el corazón de toda la América, que ha gemido también bajo el yugo de la dominación, y que ha visto subir a sus hijos las gradas del cadalso en que les esperaba la muerte, pero la muerte de la inmortalidad! ¿Triunfará la causa de Cuba? ¿Estará lejano el día de su triunfo? Triunfará como triunfó la causa de México, encadenado por espacio de trescientos años y libre desde el momento en que la idea surgió en el cerebro de Hidalgo. (Martí: [1875 ▼ 85], p.: 193)

Pero si en Cuba y las Antillas se adelantan las luchas independentistas en contra de España, en la repúblicas independientes continentales continúan las batallas políticas y epistémicas que se siguen agrupando en dos bandos que corresponden a los remanentes hispanos que se conocen con el nombre de conservadores y a los republicanos. En cada república se viven intensas luchas como guerra de guerrillas, dictaduras, golpes de estado, masacres, etc. Martí da cuenta de las noticias de Ecuador en la *Revista Universal* el 14 de octubre de 1875:

El Ecuador ha permanecido tranquilo, a pesar de los temores generales de que, por el asesinato de García Moreno, se tratase allí gravemente la difícil paz en que se mantiene la República. La situación, sin embargo, no puede ser tranquila. Allí está planteado, y necesita revolución, el perpetuo problema de las repúblicas hispanoamericanas: la lucha entre las reminiscencias del partido teocrático absolutista, y las justas exaltaciones democráticas. (Martí: [1875 ▼ 86], p.: 197)

Martí se refiere a uno de los hechos más graves en la historia ecuatoriana de finales del siglo XIX: el asesinato en ejercicio del presidente quien fue atacado en el Palacio de Gobierno a machetazos por Faustino Rayo. La muerte de García Moreno es motivo de polémica pues bajo sus diferentes mandatos el Ecuador logró cierto progreso como nación. Su asesinato fue fraguado por radicales liberales que son condenados por la misma democracia. Martí lamenta este suceso pues considera que la batalla entre prohispanistas y liberales radicales ha impedido el desarrollo material y político de la repúblicas americanas.

México de manera política hace uso de las artes con el fin de escribir, legitimar y validar el discurso de estado–nación. En «Monumento», en *El Siglo XIX*, se da cuenta de los preparativos para el grupo escultórico de la tumba de Benito Juárez. La escultura espera el mármol de Carrara para llevar a cabo el pedido. El 12 de enero de 1875 es posible leer: «*Está ya vaciado en yeso el grupo que debe colocarse en la tumba del señor Juárez, y los señores Islas sólo esperan la llegada del mármol de Carrara necesario para ejecutar la escultura*» (Anónimo: [1875 ▼ 93], p.: 274). La escultura fue realizada por Manuel y Juan Islas y se encuentra ubicada en el panteón de San Fernando, lugar que fue secularizado por el mismo Benito Juárez durante su mandato. 1875 es una fecha intermedia entre la prohibición de realizar nuevos entierros y adquirir nuevos nichos en el panteón. Juárez muere en 1872, pero se realiza una excepción en donde se construye un mausoleo, el más grande de San Fernando, en el cual se encuentra él y su familia. La escultura se inspira en *La Piedad* de Miguel Ángel, pero alegoriza no a María sino a la Patria que llora a uno de sus hijos. Díaz es el primer presidente en visitar su tumba y llegó a hacerse costumbre la visita del primer mandatario mexicano a la tumba de Juárez. La relevancia del hecho se encuentra en la función conmemorativa del arte la cual busca dotar de magnificencia la memoria de un reciente mandatario. Los escultores escogen el estilo neoclásico que le da un sentido paradójico, ya que el máximo representante del Neoclasicismo fue Maximiliano quien se vistió de aquellos ajueres y se quiso representar como Napoleón cuando invadió a México. El arquitrabe y las columnas dóricas no colaboran, ni mucho menos la alegoría sustentada en *La Piedad*, motivo religioso extraño a Juárez que se encargó de trabajar en pos de la secularización de México. Hace falta una retórica nueva, adecuada con el pensamiento de los ilustres mexicanos, una que la Academia aún no podía proporcionar. La descripción histórica de las personas que hicieron parte del destino del continente tiene un lugar en el campo de batalla simbólica en la erección de las estatuas. Así como la tumba de Juárez se puede catalogar, entre comillas, como arte con intención histórico–nacionalista, también los mexicanos se encuentran en pro de pensarse como latinoamericanos, es decir, como pueblos

que comparten un mismo destino. La estatua de Colón por encargo de Antonio Escandón a Charles Cordier (1827–1905), cumple con dicha inscripción. Llega a la Ciudad de México luego de ser expuesta en el Pabellón de Industria de París, en donde se celebró el Salón de 1875. El contexto particular se encuentra polemizado ya que en la Ciudad de México no existe un lugar para ubicar la estatua pues se reconoce una carencia de espacios públicos. Gustavo Baz escribe el 23 de diciembre de 1875 «La Estatua de Colón», en *El Eco de Ambos Mundos*:

El nombre del seudodescubridor de América, es venerado por todos los pueblos de origen europeo fundados por los guerreros que le siguieron por el camino que había trazado a través del Atlántico. Justa es esa admiración, aunque los navegantes escandinavos del siglo XII hayan descubierto la América antes que él, bien que su objeto no fuera sino seguir el ejemplo de los portugueses y buscar un camino para las Indias; lo cierto es que a sus padecimientos sufridos con una fe profunda, con un tesón de fierro, se debe que años después la civilización europea y cristiana viniera a establecerse a América y que en un siglo fecundo en acontecimientos para el mundo, y cuando expiraba la Edad Media se completase el globo y se comunicasen entre sí todos los hombres. (Baz: [1875 ▼ 103], p.: 331)

La estatua de Colón ha sido recibida por la crítica mexicana, aun no conociendo su forma, pero si la intención de construir memoria sobre el “descubrimiento” de América. Es un paso importante en tanto avance de la destrucción de la Leyenda Negra, que culpa por completo a los españoles de la extinción poblacional y racial de las comunidades indígenas. Y, a pesar de que este descubrimiento le costara 300 años de colonialismo continental, al final inicia no sólo una era para América, sino para la humanidad, en donde comienza el pensamiento global, el reconocimiento mundial y, con las independencias continentales, los progresos de las confluencias culturales y el inicio de las sociedades mestizas en una amplia zona del mundo.

En 1874 muere Florentino González exiliado en Buenos Aires. Hostos realiza un perfil para *El Mundo Nuevo—La América Ilustrada*, el 1 de abril de 1875: la suerte de González estuvo velada por la “patria boba” en la cual las guerras intestinales entre colombianos lo obligaron al exilio.

... nació en los grandes días de nuestro Continente, cuando el doble calor de las ideas europeas y de las ideas americanas escandecía la atmósfera moral de nuestro Nuevo Mundo. Respiró aquel aire inflamable, y se inflamó. Tal vez no llegó a tiempo para calmar su ansia patriótica en el campo de batalla, y la primera vez que aparece ante nosotros, se nos presenta redactando ardorosamente en Bogotá un diario de candente oposición. Oposición de bueno. (Hostos: [1885 ▼ 112], p.: 24–25)

En un artículo anterior dedicado a Washington, y otro a Johnson, Hostos compara la diferencia de fortuna de la una y la otra América y su tesis se resolvía en que ambas figuras fueron sustentadas por una sociedad que estaba preparada para la libertad, luego de la independencia. Hostos sostiene que la independencia en América Latina toma por sorpresa a su sociedad y obliga rápidamente a su población a ser libre: una tarea sin previo proceso. Las estructuras de poder sostenidas en el ilotismo africano, la encomienda indígena y el vasallaje del criollo no permitieron el desarrollo de una estructura política libertaria. El cambio social precedió a la Independencia y está aún en vías

de desarrollo ya que los garantes de la democracia aún no se cumplen a cabalidad. Generaciones de ilustres se malograron en los días natales de la República:

De todos los que conspiraron contra Bolívar y llevaron su injusticia hasta el triste atentado de 1829, consolador será que haya, pero nosotros no sabemos que haya hombre alguno en quien el error y la alucinación de aquellos días produjeran un efecto más punzante que en Florentino González. [...] Castigó su error con la expatriación perpetua, y durante cuarenta y cuatro años de una vida honrada, modesta, desinteresada, consagrada sin alternativas al cultivo de la ciencia y al culto de la patria americana, ha vivido en Chile y Argentina, educando inteligencias para la verdad, conciencias para el bien, corazones para la patria continental. (Hostos: [1885 ▼ 112], p.: 27)

El 15 de septiembre de 1876 se fija como la fecha en la cual se da a conocer el ganador de la oda dedicada a Hernán Cortés en el certamen literario organizado por Adolfo Llanos y Alcaraz, director de *La Colonia Española*. Dicha iniciativa se tomó por algunos intelectuales mexicanos como un insulto ya que ese día es la Independencia de México de España; otros, como Gutiérrez Nájera, consideran que la acción no tiene mala intención, sino reforzar los lazos de amistad y cooperación intelectual entre España y México, más tratándose de la colonia de españoles que viven en México y trabajan a favor de su desarrollo. Gutiérrez Nájera sale en defensa de la iniciativa: es propicio dicho tipo de ejercicio porque la memoria de los hechos es la que permite trazar nuevos horizontes vitales. Como ya España no ingiere en México y México no está interesado en conquistar España, en gran medida porque no representa un territorio rico que valga la pena colonizar, la memoria ayuda a crear un clima de no agresión y aceptación e identificación con los hechos históricos para trazar un futuro que integre las tradiciones en el plano simbólico y a los españoles a la vida mexicana, en el plano práctico. El concurso está abierto a escritores españoles y mexicanos los cuales pueden, asimismo, dar una revisión de los hechos en su libertad creativa; de hecho, el ganador del concurso es Peón Contreras, con *Al conquistador de Anáhuac D. Hernán Cortés*, quien ha tenido un año destacado como dramaturgo. En «Un certamen literario», en *El Correo Germánico*, los días 28 de septiembre y 3, 5 y 10 de octubre de 1876, Nájera sostiene:

No, en el honrado pecho del señor Llanos Alcaraz no puede haber tamaña bajeza, perfidia tanta. No, un buen español jamás puede insultarnos, porque ligados estamos con los estrechos y sagrados vínculos de la religión, del lenguaje y las costumbres; porque somos hijos de una misma madre y unidos estuvimos, hasta que en el inmenso cuadrante de los tiempos sonó la hora de que el hijo vigoroso se apartase de la madre, amante guía de su niñez, y entonase bajo los bosques vírgenes de América el himno sacrosanto de la libertad. En nuestro entender, el pensamiento del señor Llanos Alcaraz no tendía a herirnos en el amor patrio, que él más que nadie sabe respetar. (Gutiérrez: [1875 ▼ 54], p.: 154)

El mestizaje estructural que se configuró durante la Colonia Española en las Indias Occidentales fue un proceso de largo aliento responsable de las Independencias continentales que también preparó el terreno para que las Repúblicas no fueran una utopía como en Europa sino una realidad. Una República se muestra como la superación del orden monárquico, y se asienta sobre las bases de la igualdad humana y sus derechos civiles. Derechos que son atropellados por las estructuras

jerarquizadas monárquicas, sostenidas en la herencia del poder por líneas de sangre —principio racista—, y por un principio de divinidad que revistió al poder de legitimidad —principio de exclusión religiosa. Pero el mestizaje no sólo ayudó a superar estos dos problemas, principio de las organizaciones humanas desde que inicia la Edad de Hierro, sino que ofrece el regalo de la interculturalidad estructural que Fernando Ortiz denota con el nombre de *transculturación*. Cuando llega Martí a Livingston en el Caribe guatemalteco, encuentra una comunidad rica en lenguaje con la fusión de palabras africanas cercanas a la tradición santera, comida indígena como el casabe y una lengua castellana con signos de arcaísmo.

El marinero ha llegado a su casa; su *nínámia* deja caer la tabla sobre la que muele la yuca que ha de proveer a la casa de casabe; su *nirá* se abraza a sus rodillas, y le besa la mano; su *niráju* balbucea *baba*, y su *dada* anciana, pero sin una cana y una arruga mueve extraordinariamente los ojos y las manos, y dice al viajero: *mi niráju, mi niráju*. [...] El maíz es escaso, y la caña abunda, la buena caña gruesa, vetada de rojo cardenal. Es un rojo que ha descubierto el viajero: es menos oscuro que el carmesí, y menos vivo que la sangre: la naturaleza lo ha pintado en el pecho de una de sus aves. (Martí: [1877 ▼ 4], p.: 48)

En «Los códigos nuevos», publicado en *El Progreso* de Guatemala, el 27 de abril de 1877, Martí es consciente del proceso histórico de los pueblos americanos que da como resultante una sociedad mestiza. Se sorprende de las *Leyes nuevas* y sus avances con respecto del derecho europeo que aún se debate en los problemas de la monarquía, la sucesión del poder por vía de sangre, la segregación racial, etc. Martí felicita al *Código Civil de Guatemala* por estar un paso adelante de esos problemas y como sociedad mestiza, sin segregación racial, ni rasgos jurídicos monárquicos⁷⁴: «*Toda obra nuestra, de nuestra América robusta, tendrá, pues, inevitablemente el sello de la civilización conquistadora; pero la mejorará, adelantará y asombrará con la energía y creador empuje de un pueblo en esencia distinto, superior en nobles ambiciones*» (Martí: [1877 ▼ 7], p.: 89).

Una de las áreas artísticas en donde se evidencia el proceso de mestizaje cultural es en la iconografía. Tanto la Virgen de Guadalupe como la Virgen de la Caridad del Cobre son muestras contundentes. Otro protagonista es el Cristo Negro de Esquipulas, ubicado en Guatemala y referido en el libro homónimo de Martí en 1878. La obra fue realizada por Quirino Castaño en la década del

⁷⁴ Para 1882 Europa continúa viviendo en una era de discriminación racial, con la vigencia de las estructuras de castas propias de la monarquía. Martí reseña la conferencia de Renan «¿Qué es una nación?», leída el 11 de marzo de 1882, en la cual apunta como un ideal a perseguir para la República francesa que no se condujese por el espíritu de la raza. En «Carta de Nueva York expresamente escrita para la *Opinión Nacional*», el 12 de abril de 1882, Martí escribe: «*Es un discurso [...] donde Renan dijo que era para montar en ira o mover a risa la creencia de que los hombres han de ser guiados, como por guía suma, por lo que han dado en llamar espíritu de raza, cuando es tal la magnificencia y esplendidez del espíritu humano que en él comulgan a una todos los hombres, descuidados ya por fortuna de esos odios mezquinos y barreras de hábitos que en bien de sus apetitos, o en cura de sus miedos, han venido sustentando y aprovechando los manejadores de los hombres. “No es la historia humana —decía Renan— un capítulo de Zoología. El hombre es ser racional y ser moral. La libre voluntad está por encima de las sugerencias ruines del espíritu de raza. Una nación es un alma, un principio espiritual, elaborada de lo pasado, con vida en lo presente, y toda gran junta de hombres con mentes saludables y corazones generosos puede crear la conciencia moral que constituye una nación”*» (Martí: [1882 ♦ 38], p.: 140).

90 del siglo XVI. Esta imagen tiene una amplia devoción y en ella se combina la creencia de que el escultor portugués escogió madera oscura para lograr un empoderamiento local. En los procesos de restauración llevados a cabo por Eduardo Andrade en 1995 se dieron cuenta de que el color negro proviene de las veladoras que quemaron para venerarlo: fue una pieza que a fuerza de la romería se volvió mestiza y que ese mestizaje la convirtió en famosa para la tradición sacra centroamericana. Martí describe más casos de sincretismo y mestizaje sacro-americano:

Y así se van el enamorado y el amigo, diciendo que en 1640 apareció en Guatemala el muy célebre Alonso de la Paz, y tallando madera, hizo, amén de obras gloriosas, un Jesús Nazareno, riqueza de que está orgullosa hoy la iglesia de la Merced, corpulenta y artística iglesia. Virgen hay de la Piedad en el Calvario renombrado que incita a llorar: —también llora ella. Esta fue obra de Vicente España, discípulo que pudo y supo más que su maestro, el buen José Bolaños. Y hay en Santo Domingo una hermosa virgen india, trigueña, risueña, casi voluptuosa. Es una virgen demasiado humana. (Martí: [1878▼3], p.: 280)

Son varios los proyectos que deben quedar en el fondo del baúl, como si aún la época y las circunstancias no estuviesen preparadas para recibirlos. Martí, en varias ocasiones encarna la escritura imposible, un caso de interpretación como ocasión extrema que caracteriza el ensayo homónimo de Edward Said, poniendo como ejemplo a Glenn Gould y a Erich Auerbach. Martí está en Guatemala y debe exiliarse por agresiones en contra suya: en esa estancia, la cual dedica más a la docencia y al pensamiento reposado, así como a la escritura de *Guatemala*, realiza algunos apuntes para *Historia de la Revolución Cubana*, el cual debe abandonar ya que, si atraca con ese documento a La Habana, corre riesgo pues se acababa de firmar el Pacto de Zanjón (10 de febrero de 1878). Entre los puntos firmados se pacta la libertad de prensa, siempre y cuando no se ataque a España. El libro del apóstol es una apología a la lucha independentista cubana. En «Carta a Manuel Mercado», 6 de julio de 1878, expresa el infausto sentimiento por abandonar dicho proyecto:

Consiste mi dolor en tener que entrar por el real camino de la vida; en tener que sacrificar a sus necesidades... [...]—¡Ahora que tenía casi terminada, con el amor y ardor que V. me sabe, la historia de los primeros años de nuestra Revolución! —¡Había revelado a nuestros héroes, escrito con fuego sus campañas, intentado eternizar nuestros martirios! Con minucioso afán, había procurado enaltecer a los muertos y enseñar algo a los vivos. Ningún detalle me había parecido nimio. Todo lo hacía yo resplandecer con rayos de grandeza. [...]—¡Y esta obra noble y filial de un espíritu libre, irá ahora clavada como un crimen en el fondo de un baúl! —Mucho he de padecer en una tierra donde no puede entrar semejante libro. (Martí, [1878▼7], p.: 312–313)

En 1880 Hostos propone concebir la historia no como narración, ni como una relación de hechos, sino como un examen sociocultural del desarrollo de un pueblo. Esta tesis se expone en «Historia de Quisqueya», en *El Eco de la Opinión* de Santo Domingo, los días 7 y 16 de febrero, con el ánimo de construir un marco para juzgar tres obras de José Gabriel García (1834–1910): *Historia de Santo Domingo* (1893); *Historia moderna de la República Dominicana* (1906); y, *Memorias para la historia de Quisqueya* (1891).

La Historia no es drama, y es mejor que drama. Por más que para la pluralidad de los historiadores

antiguos, modernos, contemporáneos y coetáneos, no se haya tratado de otra cosa que de narrar la actividad militar de pueblos y naciones, la historia tiene por objetivo un fin más alto que la mera relación dramática de triunfos y conquistas, catástrofes y esclavitudes. Tiene por objetivo el señalamiento del punto de desarrollo orgánico, moral e intelectual a que ha llegado un pueblo cualquiera o todos los pueblos de la tierra. [...] Teniendo la historia que referirse a todas las manifestaciones del ser humano, sólo es bueno y exacto aquel relato histórico que comprende todo lo sentido, pensado y realizado por la sociedad a que se refiere. (Hostos: [1880 ▼ 35], p.:426–427 y 429)

El historiador americano debe enfrentarse a problemas propios de la circunstancia: en la América antigua, se encuentran pocos vestigios con algún grado de codificación y/o escritura; descifrar este código es casi imposible por la falta de hablantes de dichas épocas y de puntos de apoyo. La historia colonial tiene el problema de la lejanía: los dos archivos, tanto el de Indias como el de la Inquisición se encuentran en España. Se debe trabajar con el poco archivo que aún se conserva en República Dominicana. Juan Gabriel García encarna un tipo de historiador–etnógrafo ya que las comunidades vivas son su principal fuente:

Cuando se reflexiona en las dificultades [...] se presentan al investigador en un país cuya agitada vida se muestra, más que en nada, en la misma escasez de documentos y de datos que las continuas tribulaciones de la sociedad han hecho desaparecer o dispersado; cuando se piensa en la diligencia que ha tenido que emplear, en lo pequeño y en lo grande, quien, para redactar la historia de un país convulsivo como éste, de seguro habrá tenido que acudir personalmente, y para la mayor parte de los hechos contemporáneos, a la fuente viva de la tradición, la ancianidad olvidadiza; cuando, en fin, se reflexiona en la tarea de descomposición y recomposición de datos que es necesario realizar antes de considerar exacto el suministrado por la memoria y la voz de más de uno, es preciso rendir homenaje de profunda y verdadera estimación al capaz de arrostrar tales obstáculos y de superarlos para poner en manos de sus conciudadanos la narración verídica de la vida vivida por la patria común. (Hostos: [1880 ▼ 35], p.:433)

Hostos explica, que la historia, así como la gnoseología está contada desde la perspectiva de los vencedores. En «La reforma de la educación en Chile», expone que la finalidad de la enseñanza de la historia es no infundir un conocimiento sino provocar una reflexión: en otros términos, propiciar una historia crítica sobre la Conquista de América. El maestro, a tenor de dudar del relato oficial de la historia, debe brindar materiales para cuestionarla con el fin de que el estudiante no vea de manera pasiva su pasado, sino que entienda la vigencia de las fuerzas que lo modelaron y el poderío de dichas vigencias, contrastes y amalgamas. La América mestiza e intercultural exige una historia con varios orígenes, por ello su naturaleza polémica, ecléctica y emancipadora:

Si en presencia de la inmensa tragedia del Descubrimiento y la Conquista, veo inclinado al alumno a admirar tan indiscretamente a descubridores y conquistadores, que se sientan propensos a perdonar el sacrificio de dos civilizaciones y el exterminio corporal o moral de una raza al predominio de otra, les hago construir el índice de racionalidades, les muestro en él los grados de civilización a que habían llegado los indígenas de América, les hago sumar las fuerzas civilizadoras que representa, las pérdidas para la humanidad que hubo en esa destrucción de civilizaciones y en ese aniquilamiento de hombres, les hago sondear la atrocidad de la hecatombe de una raza entera, les opongo la parálisis de la época colonial a lo que hubiera podido ser la vida americana si hubiera conservado sus elementos nativos, y cómo con ellos se hubiera completado la civilización que desalojó con la que desalojaba, y así les enseño a convertir la admiración en reflexión, que es uno de los mejores frutos de la historia. (Hostos: [1889 ♦ 1], p.: 234)

En septiembre de 1894 Sanín Cano publica «De lo exótico», en la *Revista Gris*, en donde cuestiona el concepto de literatura nacional que ha sido ampliamente difundido en Europa y que tiene como lastre del pensamiento humanista europeo y las prácticas de colonialismo una constitución racial. Conceptos como el de *pureza* y críticos que se esfuerzan por alabar lo endógeno y condenar lo foráneo de las literaturas nacionales europeas son una muestra de este racismo. Sanín Cano se encarga de mostrar que el panorama ha cambiado con los medios de comunicación transnacionales con la difusión de obras y la traducción entre países de Europa. Esto produjo autores como Tolstoi que temáticamente es ruso, pero que se alimentó de las maneras de pensar y de escribir de Balzac, Stendhal o Pascal. Sanín Cano defiende no el exotismo colonialista del siglo XIX francés, sino un exotismo cercano al “cosmopolitismo” que anima a los autores a conocer las literaturas del mundo y a escoger críticamente las que le puedan ser nutritivas. Esta actitud es una respuesta antirracial, desde una perspectiva mestiza que fractura el canon racista de las literaturas europeas:

En los siglos pasados los pueblos estaban muy ufanos, cada uno, de su literaturas. Las cultivaban aparte, con mucho esmero, y ponían cuidado muy prolijo en aquellas ideas y sentimientos que se decía que formaban como un fondo de valores intelectuales propios del país, no se fueran a confundir con los de otros. Tenían las naciones su tradición. Creían en la absoluta diferencia de razas. Miraban como fenómeno pernicioso la mezcla de la sangre de una razas con otras. Cada nación tenía un porvenir determinado ya por la historia. Todas se esforzaban por llegar a esa meta. Las literaturas estaban ahí para servir a dicha causa, para ir preparando el advenimiento de aquel porvenir. [...] La patria y la raza no tienen ya por que ver en ella ni una arma contra las otras razas ningún recurso de dominación o de exterminio. El arte se basta a sí mismo. (Sanín: [1894♦12], p.: 289–290)

Sanín Cano observa que las ideas en la contemporaneidad tienen una capacidad de transmisión no antes vista y que el escritor latinoamericano no debe rehusar a conocerlas y que con su libre criterio reconozca cuáles le pueden colaborar a entender mejor su contexto y cuáles no, así como qué procedimiento e ideas pueden coadyuvarle en los procesos de producción artística. El mundo, para Sanín Cano, será mestizo: a pesar de que las personas no circulen tan rápido como las ideas, existe una tendencia mundial por la transmigración. Aunque no en todos los territorios se promueva la mezcla con lo foráneo, América Latina tiene una ventaja porque su mestizaje fue estructurante de una nueva condición social que luego de las independencias logró liberarse de gran parte de los yugos que le impuso el racismo ibérico y pudo reconocerse como mestiza y pluricultural. Sanín Cano desea que se constituya una literatura y una crítica mestiza:

Es insensato, si pretende que los extranjeros no vengan a mezclarse con los propios. El tráfico intelectual se activa. Si a ti te dijeran que en ciudades, como Bogotá, aisladas materialmente del resto del mundo, hay colonias intelectuales donde es fomentado el espíritu moderno, no lo hallarías inverosímil: te parece necesario. No sería raro que en esas colonias hubiera individuos preocupados con los males del pueblo ruso o que se sientan atraídos por la esfera moral hacia la cual gravita un moralista francés un pensador escandinavo. Sin que haya riesgo de que una funesta nivelación vaya a producirse, las ideas andan más ligero que los trenes. [...] ¿Habría algo artificial y estudiado en aquella tristeza que se difundió por todo el mundo europeo a principios de siglo? ¿Era resultado de convención empalagosa el que espíritu de tan

diversa grandeza como Leopardi, como Chateaubriand y Pushkin, manifestarán en diversas latitudes aquella melancolía tan honda, tan comunicativa, tan noble en el primero, tan elocuente en el autor de *Los Mártires?* (Sanín Cano: [1894♦12], p.: 290)

Timadores, esclavistas, emperadores y filibusteros del espacio transatlántico

España, luego de las independencias continentales, continuó ejerciendo formas de represión: chantajes políticos, cierre de rutas marítimas, la invasión a México que finalizó Francia con el imperio de Maximiliano, así como su negativa de independizar las Filipinas y las Antillas. Uno de los métodos que ejerció fue la piratería y la filibustería. Buques españoles se acercaron a las ciudades marítimas de Perú, Ecuador, Colombia y Chile, con el ánimo de estafa, bajo amenaza de bombardeo. Montalvo no ve estos hechos como episodios aislados, sino con la intención de atentar contra las naciones americanas con el ánimo de entorpecer su proceso de independencia, su progreso y su libertad. Montalvo considera que España tiene intención expansionista tímidamente declarada que se puede comprobar con las guerras neocoloniales a Marruecos al desear ampliar este *modus operandi*, propio de Francia e Inglaterra, en tierras americanas. No son actos aislados de piratería sino un plan de reconquista de las Américas. En «España y Chile», el 3 de enero de 1866 en *El Cosmopolita*, realiza un recuento de los actos de piratería españoles:

Nada, nada indigna tanto como el modo y la manera con que los españoles han abierto esta campaña contra América: vienen como sabios y se presentan aquí como ignorantes; alzan la bandera de los civilizados, y se dan a conocer por bárbaros; proclaman la hidalguía, y salta a los ojos su perfidia. [...] ...los españoles arruinarán con sus escuadras el comercio del Pacífico, harán tiras el derecho de gentes, serán en fin buenos piratas. [...] Tres millones de duros han arrancado al débil o pérfido gobierno del Perú; otros tantos pedirán a Chile, otros tantos a Colombia, otros tantos al Ecuador. (Montalvo: [1866▲5], p.: 51–53)

Si bien las culturas construyen espacios topológicos propios, espacios de sentido, cuando se crea un sistema intercultural se constituyen puentes entre esos espacios que son posibles gracias a las producciones lingüísticas y culturales. Estos puentes no siempre se usan en franca lid. Se basan en una fe comunicativa que ambas partes deben construir; si esta fe se quebranta la confiabilidad de la traducción se cae y la figura del “otro” se deforma. La consecuencia más grave de la pérdida de valor en la fe comunicativa entre culturas es la desfiguración y subvaloración del otro. Para Iuri Lotman lo más valioso de las traducciones culturales es la creación de nueva información; y, lo menos valioso de un falseamiento de la traducción es una creación negativa de información o una malversación de la cultura opuesta. Una de las consecuencias de la malversación en la traducción

cultural es el exotismo que mira al “otro” como algo diferente y no deseado, pero atractivo o curioso. Tal novedad se promociona como entretenimiento. Esa novedad no es propia de lo “otro”, sino que corresponde a proyecciones no admitidas de la cultura exotizadora que la adjudican al “otro” con el fin de sacar réditos a la “novedad”. Es el caso del indiano, el superchero que con cuentos y embustes de cosas que nunca sucedieron en América, convence y tima a los europeos que creen que ultramar es un espacio *feérico* en donde aún tiene vigencia el bestiario medieval. Si bien existe un límite geográfico, el Atlántico, y una distancia imaginaria esta es suficiente para que el europeo popular, gracias a los cronistas y luego a los fabuladores de Indias, puedan creer que una parte del más allá se encuentra en el ultramar. La distancia y traducción negativa también es alimentada por filibusteros y piratas que vienen de Europa y traen consigo avances científicos, pócimas secretas, medicinas, tecnología que son presentados como elementos mágicos a los ojos americanos. Las primeras líneas de *Cien años de soledad*, narra el recuerdo de Aureliano Buendía, de cuando su padre lo lleva a conocer el hielo: la llegada del hielo significa la llegada de una modernización con aires de pócima medieval y un sueño utópico entre las venas. De la misma manera llega el ferrocarril que es presentado a los americanos como el futuro. La filibustería es uno de los fenómenos más atroces, lamentables y desafortunados de la falta de control interatlántico, de la desigualdad de poderes entre las naciones latinoamericanas y los viejos reinos e imperios europeos. Un episodio lamentable fue de William Walker (1824–1860) quien realizó dos campañas para expandir el dominio estadounidense en Centroamérica con ejércitos privados irregulares de filibusteros, en donde decidió fundar una República en Sonora (1853), la cual fracasa, pero en Nicaragua, después de dos avanzadas llega a ser elegido presidente entre el 12 de julio de 1856 el 1° de mayo de 1857. En uno de los textos más polémicos de la historia mexicana del siglo XIX, titulado, *Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro 1867*, el presidente Benito Juárez, sostiene que una de las razones que ha presentado para justificar el fusilamiento de Maximiliano es su filiación con la filibustería, o el nacionicidio con fines expansionistas comerciales, es decir, neocolonizantes. Juárez es enfático y explica que Maximiliano no es un triste archiduque no reconocido por Napoleón, vástago que no le quedó de otra que aceptar su trono en México como consuelo de su desdicha familiar, sino que se trata de un criminal de estado, de un filibustero.

Las depredaciones de Maximiliano no tienen nombre en la nomenclatura antigua de los crímenes. Tan sólo la voz *filibusterismo*, da de ellos idea aproximada. [...] Al descubrirse América, se hicieron filibusteros los piratas, extendiendo sus saqueos y sus asesinatos a las colonias españolas. Así, el inglés Morgan se apoderó Panamá, y el francés Mombars, de Cartagena. Independizada Nuestra América, el filibusterismo se propuso por objeto la moralización de nuestra raza. Se trató de *regenerar* primero a Cuba, después a Centroamérica, y últimamente a la República de México. Esta nueva faz ha sido representada por el filibusterismo regenerador, dentro de las dos últimas décadas. López y Walker fueron protegidos

por los Estados del Sur, en la Unión Americana; Maximiliano por la Francia. (Juárez: [1867 ▲ 8], p.: 27) Juárez expone el sofismo “regenerativo” de las causas justificativas de los filibusteros. Regenerar, significa volver a un estado anterior: para Walker significó instaurar los valores esclavistas y terratenientes de los Estados de la Unión. Su estrategia consistió en enviar un ejército de mercenarios para tomar el poder y fundar una neocolonia con fachada de República. Los filibusteros tuvieron interés en Nicaragua ya que el auge de las minas californianas buscó rutas alternativas a Panamá para cruzar el oro del Pacífico al Atlántico. Nicaragua por la ruta hídrica entre el lago de Managua y el Río San Juan, despertó el interés estratégico–comercial de los filibusteros. Maximiliano tuvo otra finalidad: el refugio del antiguo régimen, del Imperio, de los monarcas europeos en tierra americana por si el proyecto de monarquía imperial fracasaba en Europa y retornara la era de las decapitaciones masivas; así, como un componente político–económico que consistió en la neocolonización de México, su nacionicidio o acabar con su institucionalidad democrática: «*Los dos precedentes de Walker y Maximiliano, hacen necesario hoy calificar como nacionicidios verdaderos, los actos sui generis por ellos perpetrados. [...] Walker sentó reales con ejército suyo en San Juan de Nicaragua. Maximiliano se apoderó de México con un ejército extranjero*» (Juárez: [1867 ▲ 8], p.: 29).

En el terreno simbólico el mercachiflismo y la exotización fueron fenómenos comunes en el continente: los avances técnico–científicos se vendieron y comercializaron como objetos mágicos en las américas. La resignificación de los objetos científico–técnicos pasó por el tamiz de la brecha cultural en la cual los comerciantes sacan provechos económicos de la “novedad” mágica. Altamirano reconoce que la duración del engaño tiene la temporalidad de la llegada de nuevos inventos o la información que explique su procedimiento técnico. Esa dinámica la comparten los productos culturales y los estilos artísticos. Cuando viene un nuevo estilo, más que su calidad se disfruta por la novedad que causa lo extraño, condicionado por ser una novedad bien aceptada por la cultura europea. Como este mecanismo opera bajo la falacia de que la cultura europea es modélica y más culta que la cultura americana, si un agente cultural sostiene que una novedad fue valorada en Europa, ergo, esta novedad debe ser aceptada con creces en América ya que sus habitantes son “menos cultos”. El periodismo cultural trasatlántico hace frente al mercachiflismo interoceánico. Posterior a la egiptología, considerada como uno de los fenómenos previos al “orientalismo” descrito por E. Said, desde las primeras décadas del siglo XIX existió un interés por las culturas americanas situadas en Centroamérica. Es visible la fiebre por la exploración del *México de las pirámides* que pone en circulación una visión paralela en Europa a las imaginaciones egipcias. En las

«Revistas literarias», en *La Iberia* desde el 31 de julio de 1868, Altamirano expone el interés de Lord Kinsborough, quien dedicó su vida a la erudición de las antiguas culturas mexicanas y terminó en la cárcel, gracias a las deudas que acarreó publicar sus investigaciones en Londres. Existieron viajeros que distorsionaron la historia, dando cabida a especulaciones como las que se tejían sobre Egipto y sus pirámides antes de que se tradujeran sus textos. El autor pensaba que los “Aztecas” eran una de las tribus perdidas de las que habla la Biblia y, aunque su documentación es una de las más rigurosas, sus deducciones están sesgadas: «*El extranjero charlatán desnaturaliza los sucesos del pueblo azteca en ridículas leyendas, que se leen, sin embargo, con avidez en Europa*» (Altamirano: [1868 ▲29], p.: 34). La imagen del “otro” reflejada y escrita a través del sistema simbólico medieval por los cronistas de Indias representa un valioso corpus de narraciones que se pueden indexar a los libros medievales o a las mismas caballerías, pero en materia de conocimiento para el americano se encuentran lejos de brindarle utilidades de orden práctico y simbólico. El Cronismo de Indias constituye un producto escriturario que tiene como función el registro del dominio de las tierras ultramarinas. Sus efectos prácticos tienen una dirección interatlántica: el control político y la desnaturalización simbólica. Altamirano reconoce que esta historia debe ser reescrita y así como brinda entretenimiento, es plausible que dé réditos en una dirección simbólica para el americano que constituirá una ganancia política. El americano tendrá que dar batallas en contra del superchero, filibustero que toma como material imaginativo la cultura material americana. Altamirano comprende esa corriente profunda de la cultura mexicana en donde perviven los símbolos de su cosmogonía en una nueva ordenación religiosa. Aunque es un espacio que se presta para ambigüedades, la actualidad representa un terreno fértil para la cultura americana si se desentraña ese río profundo que surca de manera elocuente la intimidad del americano y aflora en su cotidianidad. Ese desentrañamiento requiere un proceso de diferenciación “metodológica” y debe tomarse como prioritario el pasado mexicano. El “mexicanismo” o ese interés casi desbordado de la cultura europea por *el México de las pirámides*, impone una presión sobre el entendimiento del pasado por el propio mexicano antes de que las piezas artísticas, los códices y las piezas de la cultura material sean vendidas, saqueadas, por la fiebre del coleccionismo euroamericano.

Se desea conocer a este pueblo singular. [...] Se quiere conocer su historia, sus costumbres públicas, su vida íntima, sus virtudes y sus vicios; por eso se devora todo cuanto extranjeros ignorantes y apasionados cuentan en Europa, disfrazado sus mentiras con el ropaje seductor de la leyenda y de las impresiones de viaje. Corremos el peligro de que se nos crea tales como se nos pinta, si nosotros no tomamos el pincel y decimos al mundo: “Así somos en México”. [...] Hasta ahora aquellos pueblos no han visto más que las páginas muy atrasada de Tomás Gage o los estudios del barón de Humboldt, muy buenos ciertamente, pero que no pudieron ser hechos sino sobre un pueblo esclavizado todavía. [...] Después de él, casi todos los viajeros nos han calumniado, desde Lovestern y la señora Calderón. (Altamirano: [1868 ▲29], p.: 38)

La consecuencia de los estereotipos costumbristas o del modelo legendario para dar cuenta a los europeos de la vida de México es una asociación del *México de las pirámides* con la antropofagia, la barbaridad y la primitividad desde el exotismo y teniendo como telón la teoría darwinista de la evolución. Así, se puede repetir otra invasión que se legitime en esta falsa idea de mundo y aborde los litorales mexicanos con el ánimo de educar, civilizar, tal como lo pretendió Maximiliano, o Napoleón en el mismo Egipto. Altamirano refiere a la tradición de viajeros que han dado cuenta de América en sus libros. En el inglés Tomás Gage, en el siglo XVII, se conjugan los recuerdos de viaje y la exploración con la justificación del abandono de la Iglesia Católica, pues era dominico, y pasa a ser parte de la Iglesia Anglicana, lo cual plagas sus viajes de introspecciones y continuas vindicaciones justificativas del cambio de institución⁷⁵. Las otras dos referencias que realiza Altamirano son dos mujeres que publican sus obras en el contexto de la expansión de las naciones a los nuevos ojos inversionistas europeos: Fanny Calderón de la Barca e Isidore Löwenstern⁷⁶.

La Independencia americana significó la posibilidad de negociar directamente con las Américas sin la intermediación de España, jugada que convino a países como Francia e Inglaterra quienes se disputaron el dominio tanto ideológico como político en los territorios ultramarinos, así como el

⁷⁵ Según C. Sáenz de Santa María, en «Los viajes de Gage en el siglo XVII hispanoamericano»: «*Tomás Gage publica sus memorias en 1648 dentro de un complejo sistema psíquico que se estructura como una conversión a lo inglés y en lo inglés a lo más estrictamente puritano, que se reflejaba entonces en la victoria del Parlamento y de Cromwell sobre la tradición monárquica de las Islas*» (Sáenz de Santa María, 1971, p.: 555).

⁷⁶ Según R. Ramírez Rodríguez en «Fanny Calderón de la Barca y su percepción romántica de México»: «*Frances Erskine Inglis, [...] fue una de las pocas viajeras extranjeras en el México independiente de la primera mitad del siglo XIX y también una de las pocas escritoras que realizó una crítica sobre la situación social y el carácter del pueblo mexicano hacia finales de la segunda década de la vida independiente. [...] En septiembre de ese mismo año, Frances contrajo matrimonio con Calderón de la Barca Nueva York [...] En 1839 él fue nombrado primer ministro plenipotenciario de España en México, por lo que el 27 octubre de ese año salió el matrimonio del puerto de Nueva York hacia Veracruz, hizo escala en La Habana y llegó el 18 de diciembre a nuestro país, donde permaneció por más de dos años, hasta el 18 de enero de 1841, cuando partió de nuevo al extranjero desde Tampico*». (Ramírez Rodríguez, 2010, p.:3-4). La obra de Calderón nace del diálogo epistolar con su familia entre 1839 y 1842, que se recogió en *Life in México during a residence of two years in that country* (1843), publicada en Londres y Boston. La obra tuvo mejor recepción en el público sajón, mientras que en México no fue un libro popular y los comentarios como los de Altamirano dejar en claro el oculto programa político de las cartas: la presentación de la neófita nación en el concierto sajón del comercio marítimo. La obra de Isidore Löwenster se titula *Etats-Unis et la Havane souvenirs d'un voyageur* (1842). José María Tornel confronta a Löwenster: «*...el Sr. Isidro Lowenstern, una infame sátira cuyo blanco ha sido nuestra patria, y felizmente desde el prólogo de su obra, descubre sus intenciones y su fin político, que es el de inclinar a las potencias de Europa a que intervengan en los negocios de América, trastornando sus gobiernos y transformándolos en monárquicos. "En México, la depravación de una nación entera es la que irrita; el desfreno completo de hombres incapaces de gobernarse es el que espanta. Más allá no choca, como entre los americanos, la falta de alma y de sentimiento. Se siente, se lamenta ver en ese país, adornado con los dones más preciosos de la naturaleza, a hombres cuya alma es susceptible de sentimientos nobles y generosos, hundidos en el abismo de la ignorancia y de la desmoralización, dueños absolutos de seguir la senda de sus inclinaciones viciosas, y de sus costumbres disolutas. [...] En la penosa tarea de pintar al mexicano, se concibe la esperanza, se lisonjeaba al escritor, de llamar la atención sobre hombres a quienes se ha abandonado largo tiempo a sus pasiones. La Europa es la que gravitando sobre ese país en los siglos en que reinaba la ley del más fuerte, llevó a él los gérmenes de sus males presentes. La Europa es, pues, la única que puede y qué debe hacer cesar una situación tan deplorable, contraria al espíritu de una época ilustrada, en que la felicidad del mundo es el voto de los soberanos y de los pueblos"*» (Tornel, 1843, p.:241-242).

liderazgo en la misma Europa. Esta serie de discursos paternalistas heredadas del despotismo ilustrado de parte de Löwenster tiene como objeto colonizar las naciones libres que a sus ojos se ven como tierras baldías para ampliar sus dominios. No sería extraño que Maximiliano leyera a Löwenster y que justificara su agravio con los mismos argumentos que aparecieron en *Los Estados–Unidos y La Habana* (1942). Allí se comprende el comentario de Altamirano y la necesidad, casi como un tópico de seguridad simbólica de México, de construir discursos vindicatorios que corrijan las miradas malintencionadas de estos calumniadores filibusteros, pues mientras se mantenga esa mirada hacia América Latina, seguirán intentando colonizarla, bien sean los norteamericanos o los europeos, con el falso argumento de que los latinoamericanos no tienen la capacidad para autogobernarse. Altamirano al vivir las consecuencias de esa difamación en el orden simbólico exige como medida gubernamental la corrección de dichos textos y la escritura de la propia historia mexicana. La prioridad del escritor consiste en desmentir a los calumniadores extranjeros, defender la imagen latinoamericana frente a las mentiras que promulgadas reiteradas veces y sin resistencia se convierten en argumentos “legítimos” para la invasión:

¿por qué no la retiene el deseo de instruir al pueblo y de vindicar a su país calumniado? Porque presentar a nuestro pueblo, tal y como es, no sólo debe ser la misión del periodista y del historiador, sino del novelista, que tiene la ventaja de disponer de un terreno más amplio para sus cuadros y sus defensas. ¿Quiéren consentir en que algunos ignorantes novelistas de ultramar derramen en el mundo civilizado sus absurdas consejas sobre nosotros, y lo que es peor, sus negras calumnias, que pasarán por verdades si los mexicanos no las desmienten con sus obras más dignas de crédito? [...] Pues bien, la tan *Esposa mártir* del autor del *Cura de aldea*, es un tejido de disparates. (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 68)

En *La esposa mártir* (1864) de E. Pérez Escrich (1829–1897), popular novelista por entregas cercano a Manuel Fernández y González, pululan las imprecisiones en cuanto a los topónimos, fechas históricas, existencia de ciudades americanas. Es un problema que no compete solo a la ignorancia de Pérez, que no vino a América para escribir sus novelas, sino que indagó en libros, anécdotas, etc., noticias americanas, asignando nombres a lugares de manera aleatoria que se relaciona con la escasez de materiales serios y científicos que tanto el americano como el europeo tienen sobre América. Esta es una de las razones por las cuales América se concibe como un lugar propicio para la especulación, para lo inesperado y para ubicar lo que no tiene *topos* en Europa. Altamirano explica la facilidad con que el tema americano se trata a conveniencia tanto por la novelística, como por la intelectualidad y la ciencia. Fueron pocos los casos de rigor como los de Humboldt, pues en los demás impera la intención colonizadora o la estigmatización del continente bautizado bajo el mote de la barbarie. La novela nacional es un capricho del conservadurismo mexicano por exaltar los valores patrios, sino es un dispositivo estético de defensa ante las inminentes agresiones tanto simbólicas como prácticas que sufrió México en el siglo XIX, de parte de los

colonizadores europeos (Altamirano: [1868▲29], p.: 68).

A su llegada a México, Martí vivió las consecuencias de ser un límite móvil entre espacios político–culturales no homogéneos: son continuos los debates que entabla desde la *Revista Universal*, para apoyar la causa cubana en contra de *La Iberia*, dirigido por inmigrantes españoles. Anselmo de la Portilla y Martí son los protagonistas de ese toma y daca sobre la lucha independentista cubana⁷⁷. Asimismo, un episodio de manipulación informativa tiene como agonistas el gobierno mexicano y el estadounidense. Martí es uno de los encargados en traducir distintos informes de periódicos norteamericanos que dan falsas noticias sobre invasiones de tropas mexicanas en Texas. Los medios estadounidenses aliados del presidente Grant (1822–1885), desean promover una atmósfera de inestabilidad binacional con el fin de ganar los comicios reeleccionistas. Martí advierte la escrupulosidad de Grant, en «La editorial», de la *Revista Universal*, el 15 de abril de 1875:

No es sólo que en los Estados Unidos existe una compañía mercantil interesada en que se propaguen noticias de guerra con México; no es sólo que por vías privadas sepamos cuánto hay de dudoso en los partes que aquí hemos recibido; [...] es que para nadie pueden pasar desapercibidos la lucha electoral que se acerca en la república vecina, el interés del presidente Grant en conservar el poder, los extraordinarios manejos electorales con que en los Estados Unidos los bandos se combaten, lo que afianzan en el poder a Mr. Grant los rumores y peligros de la guerra. (Martí: [1875▼2], p.: 20)

Se trata de encontrar la justificación de un poder militar en la construcción mediática de una amenaza externa. Para dicho ensamblaje se acude a falsas noticias que apoyan la estigmatización del mexicano, quien puede “apoderarse” de los Estados Unidos, según Grant. Los mexicanos son “pintados” como un pueblo bárbaro sin costumbres ni educación que al solo ingresar al territorio norteamericano constituyen una amenaza genética y biológica. El mexicano es para el norteamericano lo que el cubano es para el hispano: un modelo opuesto de humanidad que atenta contra los valores impuestos por el Centro —dígase Madrid o Washington—, pero también una oportunidad para mantener el modelo económico y cultural de ocupación colonial. Es en el terreno simbólico, en la decisión que toma un individuo o pueblo, de mostrarse y mostrar a los demás como bárbaros o civilizados, en donde se juegan las elecciones del incipiente imperio norteamericano, o se toma

⁷⁷ En medio de la Guerra de los Diez Años son varias las voces que claman la independencia, pero eso no significa que exista odio perpetuo entre cubanos y españoles. Martí tiene amigos españoles como Guaps de Peris, quien se retira del ejército español en Cuba para dedicarse al teatro. Martí tiene gratos recuerdos de la península y de sus maestros que contribuyeron a su formación en Madrid. El enemigo de Cuba es el imperialismo y el colonialismo español, pero no existe la xenofobia, ira u otros sentimientos sobre el pueblo y menos sobre la cultura hispánica de la cual Martí se siente heredero. Martí desea que se liberte a Cuba del dominio español, pero no quiere decir que se deban expulsar a los españoles como si fuesen una raza maldita. En «*La Iberia*», el 16 de mayo de 1875, *Revista Universal*, Martí contesta a Anselmo de la Portilla: «*Por nuestra parte quisiéramos de todo corazón un arreglo que, reconociendo la independencia de Cuba, salvara de todo peligro las propiedades españolas y tuviera por objeto borrar los odios nacidos a consecuencia de la funesta guerra civil. Los españoles de corazón deben interesarse porque no acaben de romperse los lazos de fraternidad entre cubanos y españoles*» (Martí: [1875▼79], p.: 159).

la decisión de invadir un estado, convocar una guerra u opacar la lucha independentista. Martí reconoce el espacio simbólico–discursivo como un campo de batalla y, por lo mismo, su pluma ingresa al texto como si se jugara la vida.

Sierra expone las configuraciones de la cultura material en relación con la configuración no uniforme del espacio interatlántico. Con motivo de la Exposición de Campeche, escribe en *El Federalista* una reseña política y económica del centro portuario colonial en la península yucateca que en la época republicana cae en olvido. Campeche crea en Sierra un sentimiento de nostalgia entre el paisaje elegante, bello y fortificado ahora inútil, debido a que la rivalidad comercial con Mérida la hizo declinar como ciudad portuaria. Sus murallas no cumplen con la función de repeler a los piratas y en sus calles ya no se vive la prosperidad ni los dramas de una ciudad suntuosa. La historia de la filibustería es amplia en Campeche y en la península yucateca ya que fue punto de explotación maderista durante la colonia. Sierra nació en Campeche y su padre fue presidente del Estado, Justo Sierra O'Reilly, uno de los precursores de la novela histórica mexicana. En 1841 publica *El Filibustero*, el cual relata la historia del pirata Diego “El Mulato” y sus amores con una campechana: «*Estas viejas leyendas del filibusterismo, han dejado una romántica corona de valor novelesco sobre la cuna de Campeche, que para defenderse de los tigres del mar se cubrió con una égida de piedra*» (Sierra, [1875 ▼ 38], p.: 246).

La filibustería no es nueva para la cultura europea. Uno de los eventos de mayor trascendencia mítica para la tradición griega, momento en el que inicia el fortalecimiento de Grecia es un hecho de filibustería: la expedición argonáutica en donde se puede encontrar los orígenes del rapto de Medea a los pueblos asiáticos. Existe una relación entre colonización cultural y colonización comercial de donde es posible explicar el método con el cual los europeos colonizaron el Mediterráneo y se apropiaron de su cultura mestiza, y el método en el que colonizaron América latina en la cuenca mestiza del Caribe. Con motivo de la visita a México de Adelaida Ristori en 1875, Altamirano indignado porque el público mexicano ha sido indiferente a sus encantos, prepara una serie de artículos entre los que se encuentra uno dedicado a la interpretación de Medea. Altamirano demuestra conocimiento del teatro griego y de la cultura clásica, en cuanto señala las condiciones y el contexto en el cual aparece el mito y sus representaciones en los tres autores trágicos griegos. Señala que esta imagen legendaria nace en el encuentro de dos mundos antiguos en la cuenca mediterránea, gracias a una voluntad de expansión comercial y territorial de parte de Grecia. En «Medea», en *El Federalista*, 29 y 30 de enero de 1875, se lee:

Así explica el cómo ha llegado hasta nosotros con el nombre de Meda y al través de tantos siglos la

historia de los Argonautas, historia envuelta en la irisada niebla de las leyendas maravillosas, pero en la que el ojo penetrante del buen sentido ve un hecho verdadero, un hecho que, desnudo de su carácter mítico, se presenta como una audaz expedición pirática o comercial organizada por un pueblo ambicioso, pobre, valiente, emprendedor, para arrebatarse a pueblos más antiguos y ricos el secreto de su prosperidad y el predominio de los mares, y el trono de la civilización. (Altamirano: [1875 ▼109], p.: 149)

Altamirano ve el trasfondo de la historia que le permite al americano una mejor identificación con Medea, mujer de los confines de Europa y del inicio de Asia (Georgia). Medea nace del conocimiento del otro mundo a través de una expedición marítima de piratería: Jason la hace su esposa al llegar a los confines de su región. Esta misión marca el mestizaje de la cuenca mediterránea, más antiguo que la Grecia misma y de la cual ella hace parte con inscripción en Medea. A Medea se le tributa porque ella inicia la era triunfante tanto griega como europea. Altamirano, al citar a Heródoto se da cuenta que el tema del rapto es histórico–legendario y común en las disputas comerciales entre Asia y Grecia. Esta pugna, que se puede entender bajo el tópico del secuestro de la patria a tenor del dominio comercial, es el *modus operandi* de la filibustería expansionista europea, filibustería que continuará las invasiones hacia oriente (Altamirano: [1875 ▼109], p.: 152).

Los problemas asociados con la estigmatización entre los imaginarios de las naciones hacen parte de la estratagema de prácticas asociadas con un proyecto bélico–político que tiene campo de batalla en el espacio simbólico. Una de las formas para expresarle al mundo que América del Norte no es una nación de bárbaros e insurrectos es organizando la Exposición Universal de 1876 en Filadelfia; pero los europeos se sienten atacados ya que le roba la hegemonía y el monopolio sobre las exposiciones universales, frecuentemente llevadas a cabo en París. Uno de estos gestos de reprobación es referido por Hostos en «Variaciones sobre un tema universal», en *El Mundo Nuevo-América Ilustrada* de Nueva York, el 15 de marzo de 1875: «*El cónsul norteamericano en Berlín informa que casi todos los artistas de Múnich piensan mandar su contribución intelectual a la Exposición de Filadelfia en 1876. [...] “Envíen, les dice, obras viejas y de segunda mano, que serán tan apreciadas como si fueran nuevas y originales”*» (Hostos: [1875 ▼115], p.: 315). Hostos se refiere al problema de estigmatización entre las naciones y al peligro de un nacionalismo creado a la postre de intereses colonialistas. Sostener que el otro, quien está a las afueras de los límites del país, es un bárbaro, sólo por el hecho de no pertenecer a la nación poderosa es un imaginario promovido por los agentes colonizadores que se nutren de tales sentimientos para entablar guerras expansivas. Y como las dos Américas son regiones recientemente emancipadas, estas falacias pululan pensando en las reconquistas.

Cada pedazo de tierra es la mejor de las tierras imaginables; cada gusano que la puebla el mejor de los gusanos organizables; cada gusanera la mejor de las naciones posibles. Fuera de ella, *los bárbaros*. China consideró *bárbara* a la India; [...] Fenicia y Grecia a Roma; Roma a las Galias y a todo el mundo antiguo;

el Bajo Imperio a todos los pueblos viriles que estaban llamados a traer nueva savia moral e intelectual y política y orgánica al mundo antiguo; el cristianismo al politeísmo y al islamismo; el Renacimiento a la Edad Media; el catolicismo al protestantismo; los españoles a las civilizaciones indígenas que encontraron en el Nuevo Mundo y no supieron ni comprender ni conservar; [...] en suma, los *bárbaros* han estado siempre en la frontera del porvenir, para los *cultos*... (Hostos, [1875 ▼ 115], p.: 315–316)

Se hace no sólo necesario, sino urgente un ejercicio de contraconquista simbólica, de América a Europa que invada sus publicaciones, museos, entre otros, de elementos simbólicos americanos. Así es posible contrarrestar el argumento de la barbarie que es tan peligroso y que puede traer nuevas oleadas de reconquista.

Gnosis, cultura y unión americana

En 1875 América Latina percibe con claridad su unidad cultural: esta noción gana autoconciencia por algunos modernistas teniendo puntos altos en las teorizaciones de Martí en su primera etapa, Altamirano, Sierra y las postulaciones maduras en Hostos. Hostos participa en una publicación fundada por Enrique Piñeyro, titulado *El Mundo Nuevo*, desde Nueva York dedicada a tratar a América Latina como conjunto. El 1° de mayo de este mismo año Hostos publica «Unión centroamericana», en donde busca entender las diferencias políticas entre las cinco naciones centroamericanas. Las repúblicas centroamericanas vivieron conflictos durante el siglo XIX debido a que sus inconvenientes políticos atravesaron las fronteras y los ciudadanos las traspasaban y se instalaban en otra república al ser un territorio sin considerables limitantes geográficas. La manera de solucionar este inconveniente fue construir políticas transnacionales que reconozcan a Centroamérica como unidad geográfico-cultural, pero que al mismo tiempo respeten las políticas de cada nación. La unión debía no tener dificultades ya que existe una base socio-poblacional común:

...como población, la misma raza ibérica combinada con los mismos o semejantes elementos de la raza aborigen; como sociedad, la misma porción de colonia que se depura de los mismos vicios de educación y tradición; como entidades políticas, la misma república forzosamente valetudinaria que podría improvisarse sobre la ruina de una autocracia sistemática, y la misma democracia militante que podía esperarse del contraste que, en todas las sociedades de igual origen, resulta del carácter naturalmente democrático y de la educación postizamente autocrática, oligárquica o anárquica. (Hostos: [1875 ▼ 114], p.: 313)

El nivel de paridad en estas repúblicas en el siglo XIX le lleva a Hostos a proponer un modelo político para América compuesto por tres confederaciones: las Antillas, Centroamérica y Suramérica. Hostos sostiene que la confederación es el camino, ya que respeta la autonomía de cada país y sólo trata de manera conjunta los problemas que se deban solucionar como territorio unificado.

En epístola de Martí a «Valero Pujol», el 27 de noviembre de 1877, le habla de su función ya no nacional sino cultural de su labor como escritor y educador en Guatemala. Martí, con el dolor

por no poder estar en Cuba participando en las luchas independentistas, se da cuenta que, en la América continental, aunque llevan 50 años las independencias, aún se está lejos de ser un continente emancipado. Es pertinente avanzar del nacionalismo al culturalismo que consiste en la lucha de la unidad no política, pero sí cultural de América Latina. Esa unidad no se consigue buscando rasgos comunes porque son naciones estructuralmente similares con orígenes comunes: la unidad en América Latina no se busca, se reconoce. Martí se siente cada vez más latinoamericano como sinónimo de un nuevo proyecto de humanidad: libre de monarquías, en donde los sueños de los utopistas se hacen realidad. Nacen humanos libres, emancipados de problemas raciales y pertenecientes a un espacio físico, el continente que, aunque herederos de distintas culturas, llegaron y habitaron la América Latina. Martí reconoce que son comunes los objetivos del desarrollo de cada país, así este se encuentre en estados diferenciados. Desea habitar un continente más justo, próspero y equitativo; tener un desarrollo humano equilibrado que sostenga a Latinoamérica ante las amenazas foráneas: Estados Unidos y Europa. En América Latina se propone un nuevo modelo económico en donde se pueda ser próspero sin necesidad de ser colonialista o esclavista: «*Les hablo de lo que hablo siempre: de este gigante desconocido, de estas tierras que balbucean, de nuestra América fabulosa. Yo nací en Cuba, y estaré en tierra de Cuba aun cuando pise los no domados llanos del Arauco. El alma de Bolívar nos alienta; el pensamiento americano me transporta*» (Martí: [1877 ▼9], p.: 190).

Juan Ramón Uriarte en el «Prólogo», que en 1878 le dedica a *Guatemala* de Martí, sostiene una tesis cohesiva: las repúblicas latinoamericanas son desconocidas entre sí y por ello sufren de su ausencia. Sin embargo, las artes y la literatura han organizado la línea de encuentro y cohesión del continente (Uriarte: [1878 ▼2], p.: 238). La idea es reiterada al interior de cada una de las repúblicas, en donde se desconocen grandes regiones y provincias que luego de 300 años de colonia aún permanecen en estado “virginal”. Para Martí es urgente realizar una empresa de reconocimiento americano como fuente para la gnoseología continental. Su libro se escribe en tal proyecto que, aunque reconoce una cohesión cultural continental, como los ríos profundos que unen las repúblicas americanas, también las divisiones que dejaron los años de colonia. Martí reconoce las corrientes culturales entre los países americanos y decide tratar a cada república en su especificidad:

...que el veneno de tres siglos, tres siglos ha de tardar en desaparecer. Así nos dejó la dueña España, extraños, rivales, divididos, cuando las perlas del río Guayato son iguales a las perlas del sur de Cuba, cuando unas son las nieves del Tequendama y Orizaba, cuando uno mismo es el oro que corre por las aguas del río Bravo y del venturoso Polochic. (Martí: [1878 ▼3], p.: 240)

Para Martí el mestizaje, tanto humano como cultural, se da a través de troncos claros, pero con líneas finas y sutilezas que son difíciles de identificar. Expone que la artísticidad americana se debe

principalmente al componente indígena. En este punto es revulsivo, ya que comúnmente se piensa que el arte vino a América con la llegada de Colón: el cubano reconoce que lo estético americano, orden de conocimiento principal y órgano de los demás conocimientos, tiene origen indígena. Esta revelación se afianza a lo largo del libro cuando se acerca a la cultura Maya que le indica la antigüedad de las artes continentales.

De indios y blancos se ha hecho un pueblo perezoso, vivaz, batallador, artístico por indio; por español terco y osado: —y como el inglés es brumoso, y el sueco grave, y el napolitano apático, es el hijo de América ardiente y generoso, como el sol que lo calienta, como la naturaleza que lo cría. De manera que, de aquellos hubimos brío, tenacidad, histórica arrogancia; —de los de oscura tez tenemos amor a las artes, constancia singular, afable dulzura, original concepto de las cosas, y cuanto a tierra nueva, trae una raza nueva, detenida en su estado de larva, —¡larva de águila! —Ella será soberbia mariposa. [...] Pizarro conquistó al Perú cuando Atahualpa guerreaba a Huáscar, Cortés venció a Cuauhtémoc porque Xicotencatl lo ayudó en la empresa; entró Alvarado en Guatemala porque los quichés rodeaban a los zutujiles. Puesto que la desunión fue nuestra muerte ¿qué vulgar entendimiento, ni corazón mezquino ha menester que se le diga que de la unión depende nuestra vida? (Martí: [1878 ▼ 3], p.: 240–241)

La forma más efectiva de conquista, ejecutada por los españoles, consistió en las alianzas con pueblos indígenas enemigos de los pueblos dominantes. Éstos permitieron el avance del español y el sitio sobre las dos grandes ciudades—estado prehispánicas. Martí reconoce que la fragmentación entre las naciones es promovida por los poderes que desean reconquistar América: conviene al país foráneo mantener luchas y disputas entre las naciones americanas, así como al interior de cada una de ellas, con el ánimo de ingresar de una manera más fácil ante las urgencias de la confrontación. Martí reconoce que si las repúblicas americanas no logran su integración seguirán siendo blanco de poderes coloniales y neocoloniales.

A finales de 1879 Martí viajó por España, para regresar a los Estados Unidos en una larga estancia que, sin interrupción ocupa 1880 y los primeros meses de 1881. Para la fecha experimentó las diferencias culturales de la América insular y la continental; de la América Sajona y la América Latina; y de la relación de ambas con las variantes europeas. Escribe para periódicos de Estados Unidos como *The Hour* y *The Sun*, crónicas sobre la vida europea, sobre las tradiciones españolas, sobre el arte francés e ibérico. Martí y Hostos son intelectuales no sólo con conocimiento de estas variantes culturales, sino con una profusa interacción entre sus campos. Para Pedro Pablo Rodríguez, la estancia de Martí en Venezuela, aunque corta, fue un momento cumbre en su concepción latinoamericanista. Se trató de una maduración de ideas que venía trabajando desde su etapa mexicana, que ahonda en Guatemala, y que ahora en la tierra de Bolívar y la Madre de América reafirma y replantea con contundencia. En *De las dos Américas*, (2010), explica:

...si México representó el encuentro con la realidad continental y Guatemala la revelación de la identidad histórico-social de la región, Venezuela significa en la evolución de su pensamiento el decisivo momento afirmativo de la necesidad de las transformaciones sociales para alcanzar la plenitud continental. Por eso

puede decirse que los tres años justos que corren desde su salida de Guatemala, en 1878, hasta su embarque en La Guaira para regresar a Nueva York, en 1881, señalan una etapa significativa en el proceso de desarrollo de su latinoamericanismo. [...] ...como América Latina no es igual a Europa, aquella no debe imitar costumbres sociales y sistemas económicos o de gobierno de la segunda, sino que ha de buscar formas apropiadas a sus características específicas. Pero sus textos de Caracas demuestran, además, que el proceso iniciado durante las estancias en México y Guatemala alcanza su mayoría de edad en el país del Sur, pues sus palabras expresan la comprensión de que el presente y el futuro latinoamericanos se veían amenazados por el afán de reproducir en la región el modelo social liberal propio de las naciones industriales capitalistas de Europa y de los Estados Unidos. (Rodríguez, 2010, p.: 134–135, 143–144)

El 21 de marzo de 1881, Martí pronuncia en Caracas «[Fragmentos del discurso pronunciado en el Club del Comercio, primera versión]», en el cual se refiere a que Venezuela, como madre del libertador Simón Bolívar, debe llevar la batuta de la unidad continental⁷⁸. El discurso es una interpelación vitalista al continente americano en el que sostiene que la vida, la fuerza y lo potente deben ser la semilla para no sólo fundar la nación venezolana, sino la cultura continental, la cual tiene una prehistoria e historia antigua común y ligada a una naturaleza potente que hermana a las naciones. Venezuela es la llamada a liderar la unión para forjar la nueva propuesta de vida y libertad para la humanidad, en contra de una vida vieja, gastada en las formas del imperialismo y del colonialismo de los pueblos y de la naturaleza que, desde los días de Martí está en vías de desaparición.

Hay que abrir ancho cauce a la vida continental que, ahogada en cada uno de n/ pechos, nos inquieta y sofoca; —hay que dar alas a todos estos gemidos, empleo a nuestro genio desocupado, que en desgansarse el verso vierte la fuerza que pudiera emplear en fecundárselo; [...] hay que devolver al concierto humano interrumpido la voz americana, que se heló en hora triste en la garganta de Netzahualcóyotl y Chilam; [...] hay que armar los pacíficos ejércitos que paseen desde el Bravo, a cuya margen jinetea el apache indómrito—hasta el Arauco—cuyas aguas templan la sed de los invictos aborígenes; —como si la arrogante América debiera, por sus lados de tierra, tener por límites, como símbolo severo, tribus desde ha tres siglos no domadas;—y por oriente y occidente, mares, solo de Dios y de las aves propios:—hay que trocar en himno gigantesco, —a vivo acento abrasador, —como ahora mismo hierve necesario para embridar el vuelo criminal del cóndor ambicioso! (Martí: [1881 ▼ 14], p.: 26)

En Martí existe una doble conciliación americanista: está dispuesto, como lo anunció con el Moriche y con los mitos genéticos sustanciales americanos a plantear otros orígenes culturales, con el ánimo de constituir una cultura que no enemiste con la naturaleza, sino que nazca de ella, viva en su seno y retorne a su sustancia. Está dispuesto a colocar el énfasis en la naturaleza americana, a conciliar prehistoria e historia antigua e historia reciente con el ánimo de superar las trabas de racionalidad colonial y del colonialismo gnoseológico. En dicho camino las comparaciones con

⁷⁸ La idea de Venezuela como madre de América porque su tierra ha sido abanderada en pensamiento emancipatorio se reitera en la carta «A Fausto Teodoro de Aldrey», el 22 de marzo de 1881: «*Estoy todo confuso, y enamorado de los hombres, y de esta noble tierra—madre de todas las americanas y la nuestra, y tan lleno de obligaciones que no sé cómo pagar: —aunque quiero quedarme con ellas, y no devolverlas, por el placer de tener que agradecer*» (Martí: [1881♦35], p.: 50). Martí agradece el apoyo que le ha brindado Aldrey que lo llevó al Club de Comercio y le presentó a la juventud caraqueña. Con Aldrey forjan amistad pues este como partícipe de *La Opinión Nacional* abrirá un espacio discursivo para el proyecto nuestroamericano martiano. Aldrey, de origen hispano trajo la impresión a vapor a Venezuela en 1876 y fue en sus talleres en donde se imprimió la *Revista Venezolana* de Martí.

Europa son fuertes, porque como sostiene Schelling, si en Europa el arte debería ir a una naturaleza que es el epítome máximo de la creación, de la totalidad, en América ese epítome es vital, naciente y goza como organismo vivo de autogénesis y proliferación. Y esta base tópica, natural, es la que le ofrece una plataforma para la concreción de la unidad continental (Martí: [1881 ▼ 14], p.: 28). En el «Carácter de la *Revista Venezolana*», publicado el 15 de julio de 1881, reconocen los límites de Nuestra América como una cualidad que reúne rasgos naturales comunes, pero sobre todo con una unidad estética, ya que se sufre y se goza de lo mismo, se consumen los mismos frutos y se siente de manera similar. Es para Martí indudable, luego de no reconocerse ni en Europa y en Estados Unidos, esa capacidad que tiene el cubano de congraciarse, empatizar y sentir con los demás habitantes de Nuestra América.

Quien dice Venezuela, dice América: que los mismos males sufren, y de los mismos frutos se abastecen, y los mismos propósitos calienta el que en las márgenes del Bravo codea en tierra de México al apache indómito, y el que en tierra del Plata vivifica sus fecundas simientes con el agua agitada del Arauco. (Martí: [1881 ▼ 20], p.: 91)

Para Martí del reconocimiento de lo común de los países latinoamericanos dependerá la posibilidad de cohesión política, aprovechar las ventajas comerciales, el progreso regional y la defensa ante dos programas fragmentadores endógenos: Estados Unidos y el expansionismo neocolonial europeo. El americano debe construir un apasionamiento e interés por los temas propios que tiene como prerequisite organizar sus campos del saber. En «Buenos Aires. —Agrupamiento de los pueblos de América...», para *La América* de Nueva York en octubre de 1883, denuncia que, al plantar el conocimiento, las ideas y la historia de los pueblos europeos en suelo propio el americano pierde fuerza, imprescindible para la era del comercio mundial. La fuerza de lo americano reside en la cohesión de elementos comunes que se refuerzan con el conocimiento de la historia continental de la cual se debe partir para hacer frente al colonialismo tanto político como comercial. La principal amenaza es la continuidad colonial y el intervencionismo imperialista norteamericano que está en el plano económico–comercial cuando advierte el expansionismo industrial y fabril anglo–francés que busca a toda costa abrir mercados y cooptar naciones que les produzca materias primas a sus industrias. Martí tiene fe en la educación americana para un amplio espectro poblacional la cual puede solventar algunas de las desventajas en el plano económico comercial; si las naciones americanas se lo proponen pueden gozar de soberanía alimentaria y producir sus propios medios de transporte: tranvías, trenes, barcos, etc. Esta reflexión nace en el seno de la modernización de la de la Argentina que desde los años 70 vive un cambio que se observa en el cultivo de la Pampa, la implementación y ampliación de medios de transporte como los buques y ferrocarriles

que le permitió pasar de ser importadores de trigo a exportadores, tanto a otras naciones del continente como a Europa. Aunque este fenómeno tiene un porcentaje de explicación en las migraciones de europeos, tiene otro en la educación argentina:

Todo nuestro anhelo está en poner alma a alma y mano a mano los pueblos de Nuestra América Latina. Vemos colosales peligros; vemos manera fácil y brillante de evitarlos; adivinamos, en la nueva acomodación de las fuerzas nacionales del mundo, siempre en movimiento, y ahora aceleradas, el agrupamiento necesario y majestuoso de todos los miembros de la familia nacional americana. Pensar es prever. Es necesario ir acercando lo que ha de acabar por estar junto. (Martí: [1883♦28], p.: 180)

Martí explica que Buenos Aires y Nueva York tienen escolarizados al 10% de su población mientras que París llega escasamente a un 6%. En la totalidad de la Argentina hay cupo para 1882, 98.000 estudiantes, concentrados sólo 22.000 en Buenos Aires, lo que significa un crecimiento y cobertura amplia en las provincias. Martí celebra esa rápida transición del modelo colonial en la Argentina al de una república libre, democrática y en vías de modernización, pues en un poco más de medio siglo se dio de manera acelerada este proceso: la creación de diarios de divulgación nacional de gran tiraje, las generaciones de escritores que se profesionalizan y la construcción de una literatura y cultura cosmopolita en la Argentina. Para Martí la manera de enfrentarse al colonialismo es colocándose a la vanguardia de la modernidad con un uso responsable de los recursos naturales que se lo ofrece la educación popular y el avance científico y tecnológico constituyendo una fortaleza gnoseológico-cultural que pueda tener una comunicación más justa con el mundo (Martí: [1883♦28], p.: 181).

Una propuesta de americanismo distinta la unidad política se puede leer en el discurso inaugural de José Antonio Soffia, en el antiguo Jockey Club de Bogotá, el día 29 de junio de 1884. Soffia propone un americanismo gnoseológico: una vez superado el antirrealismo, adoptando la democracia, fundando las instituciones más urgentes con los principios de una libertad hasta ahora implantada, es hora de construir sociedades artísticas, científicas y humanísticas que se encarguen de recopilar y constituir el conocimiento americano. Esta debe ser la filosofía del Ateneo de Bogotá, que se fundará como ejemplo de americanismo gnoseológico⁷⁹:

En Nuestra América los albores del siglo fueron de lucha y de heroísmo, sus promedios han sido de

⁷⁹ En la nota del 21 de octubre 1895 en *El Siglo XIX*, de México, se informa que los delegados del Congreso de Americanistas, recibidos por Román Lascaráin, visitaron la Academia de Artes de San Carlos y recibieron *El arte en México en la época antigua y durante el Gobierno Virreinal*, del maestro Manuel Revilla. Los 500 visitantes recibieron una muestra del arte mexicano académico, como la obra de Rodrigo Gutiérrez, Félix Parra, José Obregón, decididamente americanistas y la de José María Velasco, que unían en su paisajismo la técnica europea y la temática americana. La nota enumera las obras presentadas: «*El tormento de Cuauhtémoc*, de Leandro Izaguirre; *La prisión de Cuauhtémoc*, de Joaquín Ramírez; *Visita de Cortés a Moctezuma*, de Juan Ortega; *El Senado de Tlaxcala*, de Rodrigo Gutiérrez; *Fray Bartolomé de las Casas protector de los indios*, de Félix Parra; *La reina Xóchitl ofreciendo el pulque al rey Azteca*, de José Obregón; *Episodios de la Conquista*, de Félix Parra. En el salón de paisajes dos: *México a vista de pájaro*, de José María Velasco, y *La Colegiata de Guadalupe*, como estaba antes de su construcción» (Anónimo: [1895♦2], p.: 381).

organización y controversia: ¿estarán llamados sus postreros lustros, ya ricos de experiencia, á la solución tranquila de los graves problemas cuyos factores han quedado de hecho establecidos?... ¿No será esta culta capital, por la basta ilustración y el clarísimo ingenio de sus hijos, la llamada a dar a sus hermanas el saludable ejemplo de agrupar a los ciudadanos en instituciones como ésta, ajenas a las exaltaciones del comicio y a la disolvente bandería de otros Clubs? (Soffia: [1884♦9], p.: 351)

El 25 de agosto de 1884 Hostos escribe en la *Revista Científica* de Santo Domingo, «Lo que algún día será una gran nacionalidad». Allí diferencia entre nación como división política y nación como división —o unión— cultural. Para Hostos, República Dominicana, Cuba y Puerto Rico hacen parte de esa nacionalidad conjunta que él denomina el antillanismo, debido a que existe un contexto natural, humano y cultural común, así como una historia y memoria que la reúne, aunque en 1884 Cuba y Puerto Rico sigan siendo colonias hispánicas. El proyecto de Hostos, además del americanismo, es el antillanismo que debe ser el modulador de la interatlanticidad y la transatlanticidad: mientras el Gran Caribe esté colonizado, las independencias siguen siendo parciales.

En las Antillas mayores hay el esbozo de una nacionalidad; y de una nacionalidad tan natural, por inasequible que hoy parezca y aún por invisible que sea a tardos ojos, que en ninguna otra ha hecho la Naturaleza tanto esfuerzo por patentizar su designio. Cuba, Jamaica, Santo Domingo, Puerto Rico no son sino miembros de un mismo cuerpo, fracciones de un mismo entero, partes de un mismo todo. Geológicamente, son el mismo pedazo de la misma costra continental, fraccionadas por la misma convulsión. Geográficamente, son la misma porción de territorio en casi los mismos paralelos. Físicamente, tienen la misma estructura, el mismo sistema de montañas, los mismos climas, con la misma distribución de relieves y las mismas zonas agrícolas, industriales y comerciales. Históricamente, el mismo pasado antehistórico, la misma procedencia colonial, parecidos sucesos, o los mismos, derivados de los mismos motivos de existencia. Étnicamente, la más sencilla combinación que hay en América. (Hostos: [1884♦24], p.:130)

En enero de 1884 en *La América* de Nueva York, Martí expone en «Biblioteca americana» que a partir de la fecha habrá un apartado dedicado a reseñar los libros americanos. Su justificación se asienta en la necesidad de divulgar el conocimiento americano con miras a lograr la unidad de Nuestra América frente a las amenazas externas como el panamericanismo impulsado por los Estados Unidos y el colonialismo tanto político, comercial como gnoseológico europeo. Uno de los elementos que justifica la cohesión es lo que Martí llama la raza que es común en Nuestra América y lejos está de ideales de pureza pues se concibe como el mestizaje y encuentro de los pueblos. Para Martí la raza es la composición o sumatoria de los átomos individuales de cada ciudadano nuestro americano, idea común en la *Raza Cósmica* de José Vasconcelos:

La raza es una patria mayor, a la que deben pagar tributo, como hijos a madres, las patrias pequeñas que de la raza madre se derivan. La raza es un altar de comunión: y quien la niega, o la desconoce, o la vicia, o se quiere salir de ella, —desertor es y traidor, como el que plega la bandera y huye ante el enemigo en hora de batalla, o se pasa a sus huestes. La raza es vara de mago, rosa mística, calor en el invierno, pueblo inefable, y resurrección de la misma muerte en medio de la soledad: en tierra extraña se cae en brazos de un desconocido de nuestras propias tierras, sollozando de júbilo, como se caería en brazos de un hermano. Cada libro nuevo, es piedra nueva en el altar de nuestra raza. (Martí: [1884♦27], p.: 34)

Los libros americanos han llegado a la redacción de *La América* este mismo año; Martí reseña el *Diccionario tecnológico* de Néstor Ponce de León y anuncia el de *Regímenes* de Rufino José

Cuervo. También el libro de Martín García Mérou, *Estudios Literarios* (1884), publicado en Madrid, que deja ver su americanismo presente en sus obras críticas desde la Academia de Artes y Letras de Buenos Aires de la cual fue colaborador desde 1880 y que antecederá sus *Estudios americanos* (1900). Esta serie de libros comprueban que a pesar del egoísmo normal entre los pueblos de América por territorios o disputas de recursos naturales las fuerzas del terreno artístico-literario son comunes; en la lectura de la producción intelectual se dejan ver más las amalgamas que las fisuras. Martí describe esta situación con la del *fascis de lictores* el cual es un báculo ceremonial conformado por varias ramas. Cada rama en su individualidad es frágil, pero en la reunión se convierte en un contundente objeto que representa el lema de “la unión hace la fuerza”. Martí aspira a que la generosidad sea más poderosa que el egoísmo entre los países latinoamericanos y que el *fascis* se clave en tierra americana, florezca y se reúna a los ciudadanos de las repúblicas. Es la imagen de una confederación que respeta la autonomía política, pero que se reúne para apoyarse y solucionar problemas comunes:

Solo hay en nuestros países una división visible, que cada pueblo, y aun cada hombre, lleva en sí: y es la división en pueblos egoístas de una parte, y de otra generosos. Pero, así como de la amalgama de los dos elementos, surge, triunfante y agigantado casi siempre, el ser humano bueno y cuerdo; así, para asombro de las edades y hogar amable de los hombres, de la fusión útil en que lo egoísta templea lo ilusorio surgirá en el porvenir de la América, aunque no la divisen todavía los ojos débiles, la nación latina; ya no conquistadora, como en Roma, sino hospitalaria. El *fascis* romano se ha clavado en la tierra; y, al calor de la América, enramado y florecido: a su sombra se juntan los hombres. Mucho pensar es, de tener unos cuantos libros sobre la mesa; pero los libros son serios y buenos, y dan orgullo y gozo; y luego, que en meditando en América, los pensamientos se inflaman, relucen, triunfan y caracolean, y son bandera, palma y lava. (Martí: [1884♦28], p.: 34)

El 14 de agosto de 1886, *La República* de Tegucigalpa publica «Carta a la República», de Martí la cual indica la temática que tendrán sus colaboraciones desde Nueva York. Se presentan como un escritor de juicio americano que inicia su exposición de principios periodísticos intelectuales desde el nuestroamericanismo. En esta etapa Martí reconoce la urgencia de constituir el nuestroamericanismo en contra del panamericanismo estadounidense imperialista que amenaza con nuevas expansiones tanto territoriales como comerciales al resto de las Repúblicas del continente. Martí se refiere al nuestroamericanismo con la metáfora de los árboles. Cada nación es un árbol la cual muestra su multiplicidad y apertura hacia el mundo en su frondosidad, pero tiene origen común, con otros árboles, en su tronco y raíces. Para Martí la sustancia del tronco es lo que hace comunes a los pueblos hispanoamericanos que comparten orígenes, condiciones naturales, de composición social, pero también problemas similares como la temprana conformación nacional y el rápido avance de la modernización y la democracia que provocó cambios abruptos, divisiones y

guerras civiles. Martí sabe que el abono para los árboles americanos debe ser el conocimiento propio y la democratización de la educación que pueda constituir una cultura que le dé autoconciencia tanto cultural como política: «*Porque nosotros hemos padecido de hojosisidad, como nuestros bosques. La pompa del follaje no ha dejado ver la sustancia del tronco*» (Martí: [1886♦20], p.: 103). Para Martí existe un desajuste entre el conocimiento de las ideas ilustradas, detonante de las independencias continentales, y el conocimiento necesario para legislar y desarrollar el continente. Este conocimiento heredado de Europa al contacto con la naturaleza americana engendró nuevas reflexiones y problemas en el orden práctico como el caudillismo, la elitización del conocimiento y el asedio colonial que no escatima esfuerzos por fragmentar la América hispánica. El tránsito de la colonia a la libertad fue un proceso doloroso, fratricida al no contar con el conocimiento, organización e institucionalidad requerida para forjar un nuevo proyecto de humanidad, aún inédito y de la cual Hispanoamérica es pionera:

Ese desasosiego en que hemos estado viviendo; [...] no han sido más que la manifestación inevitable y natural de la vida en países compuestos de elementos hostiles y deformes, precipitados violentamente a la cultura: ¡se paga en sangre lo que se asalta en tiempo! ¡no hemos podido subir sin dolor en cincuenta años de patios de convento a pueblos de hombres libres! ¡llevamos las manos ensangrentadas del asalto, y movemos los pies entorpecidos por entre las ruinas, pero vamos sacando de esta brega la fe en nuestras fuerzas propias, el conocimiento de nuestras necesidades verdaderas, el desdén de los combates inútiles, y las virtudes de los trabajadores! Nos llena la pasión de la naturaleza. [...] Nos posee un amor de hijos pródigos por el trabajo verdadero. Nos servimos de las leyes, más para asegurar y ensanchar la riqueza pública, que para pelear mezquinamente la privada. Nos da miedo la sangre perdida en mocedades, y decidimos ahorrar sangre. Nos domina ¡gracias a Dios! el deseo febril de obtener con un trabajo personal y directo una existencia libre y honrada. (Martí: [1886♦20], p.: 104–105)

Ante la inminente entrada de Hispanoamérica en la era del capitalismo industrializado, Martí define su proyecto periodístico para Honduras. Este país ha logrado mejorar su imagen en Nueva York ya que una de las estrategias del expansionismo norteamericano es la estigmatización de las repúblicas latinoamericanas que son sistemáticamente presentadas como naciones bárbaras para justificar invasiones y filibusterías. Martí se propone informar los asuntos que interesan a Honduras, como los tratados comerciales con países vecinos, los intentos de intervencionismo que por esos años se afincan en la ganancia de territorios fronterizos con México, la apropiación de las Antillas y la contratación del canal interoceánico sea en Colombia–Panamá o en Nicaragua. Martí divulgará las cosas positivas y las oportunidades tanto industriales, científicas, tecnológicas, culturales que pueda tener Honduras en los Estados Unidos.

La primera Conferencia Internacional Panamericana que inicia de manera oficial el 2 de octubre de 1889 y se extiende hasta el 19 de abril de 1890, es el evento que inaugura el panamericanismo que posteriormente se transformará en la OEA. Martí ya había anotado la intención por parte de los Estados Unidos en firmar tratados de libre comercio con algunas naciones como México y la

parte insular española (Cuba y Puerto Rico). En estos acuerdos existe la intención de tomar el control político y comercial de la región. De manera unilateral Estados Unidos organiza e invita a la Conferencia Panamericana. En el transcurso de tal evento que marcará el destino de la política internacional continental y frente a los delegados de los países hispanoamericanos Martí pronuncia su «Discurso en la velada artístico-literaria de la Sociedad Literaria Hispanoamericana», el 19 de diciembre de 1889, conocido como «Madre América». La oficialización del panamericanismo se contrasta con la fundación del nuestroamericanismo martiano que tiene como precedente este discurso, antes de «Nuestra América», en 1891. Martí siente la responsabilidad histórica de oponerse a que la relaciones de los países latinoamericanos sean legislados por Norteamérica a expensas de configurar una situación neocolonial. Expone las diferencias de conformación histórica de América Sajona y de América Latina, con el ánimo de argumentar que no se trata de territorios con historias comunes y que por lo mismo no le compete el menester de imponer condiciones sobre el continente entero. Para Martí, Norteamérica es una sociedad “trasplantada”, en la cual no hubo mestizaje, sino familias migrantes dedicadas a colonizar los territorios norteamericanos. Cada generación llegó con sus costumbres y las impuso siendo considerable las legiones de puritanos en los primeros siglos coloniales. Martí critica que aquel pueblo de ingleses que se emancipó del Rey, pero mantuvo la esclavitud y el ilotismo, así como prácticas expansivas a los territorios mexicanos constituyendo una libertad sólo para unos cuantos. Martí describe el proceso colonial latinoamericano con profundas diferencias: una sociedad mestiza que nace de una conquista violenta pues los imperios a que se enfrentaron los españoles eran extensos y copiosos; una mentalidad contrarreformista con practicidad nula, la cual estuvo interesada en explotar los recursos minerales, pero no desarrolla los territorios, hasta ya entrado el siglo XVIII con las tardías Reformas Borbónicas. América Latina vivía en vasallaje, en orden monárquico absoluto, un poder colonial virtual y un atraso en temas científicos, culturales, ideológicos, civiles y urbanos frente a la colonia del norte. A pesar de ello, Martí observa una ventaja en la figura del criollo, producto del mestizaje, quien rápidamente se instruyó e inició el reclamo de sus derechos civiles. Martí observa la fuerza del criollo como la pervivencia del indígena fuerte, fecundo y creador: ve las primeras rebeldías en el criollo como la semilla de la emancipación, pues de sus vergüenzas nacen las rebeliones:

¡El glorioso criollo cae bañado en sangre, cada vez que busca remedio a su vergüenza, sin más guía ni modelo que su honor, hoy en Caracas, mañana en Quito, luego con los comuneros del Socorro; o compra, cuerpo a cuerpo, en Cochabamba el derecho de tener regidores del país; o muere, como el admirable Antequera, profesando su fe en el cadalso del Paraguay, iluminado el rostro por la dicha; o al desfallecer al pie del Chimborazo, “exhorta a las razas a que afiancen su dignidad”. El primer criollo que le nace al español, el hijo de la Malinche fue un rebelde. [...] Libres se declaran los pueblos todos de América a la

vez. Surge Bolívar, con su cohorte de astros. Los volcanes, sacudiendo los flancos con estruendo, lo aclaman y publican. ¡A caballo, la América entera! Y resuenan en la noche, con todas las estrellas encendidas, por llanos y por montes, los cascos redentores. Hablándoles a sus indios va el clérigo de México. Con la lanza en la boca pasan la corriente desnuda los indios venezolanos. Los rotos de Chile marchan juntos, brazo en brazo, con los cholos del Perú. [...] ¿Adónde va la América, y quién la junta y guía? Sola, y como un solo pueblo, se levanta. Sola pelea. Vencerá, sola. (Martí: [1889♦4], p.: 137)

Martí destaca la capacidad de resiliencia del americano que después de un proceso violento de conquista, de las enfermedades que disminuyeron radicalmente la población indígena y de las cruentas luchas independentistas se haya creado un nuevo estatuto de humanidad fundado en ideales democráticos, la eliminación de la monarquía, la finalización de ilotismo. Lo más relevante fue la superación del racismo estructurante de la sociedad europea, en donde se funda la promesa de un continente libre de abolengo, castas monárquicas, derechos nobiliarios o de herencia y de poderío de un ser humano o de un grupo humano sobre otro. En esta nueva naturaleza creció un ideal que se convierte en un modelo sociocultural para la humanidad. Martí tiene una poderosa fe en el americano, pues sabe que en el reconocimiento de su diversidad, mestizaje y fuerza está su potencia y que aunado a una naturaleza potente le puede garantizar el porvenir. Del mismo modo el ideólogo sostiene que América Latina ha construido con sus medios, inteligencias y recursos, ciudades, ferrocarriles, astilleros de buques, levantado escuelas y que no debe dejarse deslumbrar por el progreso norteamericano y menos aceptar las condiciones neocoloniales del panamericanismo porque tiene capacidades para constituirse como naciones modernas, libres y autónomas. Llama a la dignidad, a que no se acepten los términos del capitalismo expansivo y que no condene a su naciones a vivir de las necesidades económicas de Norteamérica:

Por eso vivimos aquí, orgullosos de Nuestra América, para servirla y honrarla. No vivimos, no, como siervos futuros ni como aldeanos deslumbrados, sino con la determinación y la capacidad de contribuir a que se la estime por sus méritos, y se la respete por sus sacrificios; porque las mismas guerras que de pura ignorancia le echan en cara los que no la conocen, son el timbre de honor de nuestros pueblos, que no han vacilado en acelerar con el abono de su sangre el camino del progreso, y pueden ostentar en la frente sus guerras como una corona. (Martí: [1889♦4], p.: 140)

El 1° de enero de 1891 se publica en la *Revista Ilustrada* de Nueva York, «Nuestra América», que rápidamente se reproduce en el *Partido Liberal* de México el 30 de enero de 1891. El texto se caracteriza por ser síntesis del pensamiento martiano americanista y tiene como uno de sus ejes centrales combatir el aldeanismo de ciertos americanos que es una suma de sumisión ante los adelantos del mundo industrializado euro–norteamericano y falta de reconocimiento de la historia y la circunstancia latinoamericana. El aldeanismo hace parte de lo que Alejo Carpentier llama el *complejo de inferioridad del americano* que consiste en que este se reconoce incapaz de progresar, de autogobernarse, de constituir su propio conocimiento y expresión, pero sobre todo sentir que lo que produce no tiene la calidad y escala de lo que se produce en la metrópoli industrial. Éste complejo

pervive como un rezago de los 300 años de colonia hispánica que se encargó de dormitar sistemáticamente las capacidades sensitivas e intelectuales del criollo, así como de otorgarle un lugar marginal en sus designios. Por el contrario, se le enseñó obediencia y a recibir el conocimiento y mandato foráneo. El aldeanismo no es sólo un fenómeno pintoresco en las repúblicas hispanoamericanas: para Martí es trinchera del pensamiento y de la ideología conservadora que promueve el colonialismo tanto político como gnoseológico. El aldeanismo produjo las invasiones en México, la de Santa Anna que tuvo como consecuencia la pérdida de Texas y la invasión norteamericana que llega hasta Chapultepec; también la invasión francesa en donde una élite convence a Maximiliano para que se convierta en emperador de México. El aldeanismo produjo las empresas filibusteras de Johnny Walter en Centroamérica y está dispuesto a vender la libertad americana a beneficio propio:

Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses. Porque les falta el valor a ellos, se lo niegan a los demás. No les alcanza al árbol difícil el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazo de Madrid o de París, y dicen que no se puede alcanzar el árbol. Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre. [...] ¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crio, y reniegan, ¡bribones!, ¡de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades! [...] ¡estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios, y va de más a menos! (Martí: [1891♦3], p.: 16)

El aldeanismo se opone a las ideas de cosmopolitismo mestizo y democracia. Pero un nuevo peligro observa Martí desde la década de los 80 cuando inicia sus *Escenas norteamericanas*: el panamericanismo. Este panamericanismo no fue el que Bolívar soñó en Jamaica, la unión de la repúblicas del continente que le hicieran frente al poder colonial europeo. El panamericanismo de 1889 es el imperialismo estadounidense disfrazado de democrática, similar a la *Pax romana*: un pacto de no agresión entre la repúblicas americanas, pero debajo de la pax se abrió la posibilidad de crear zonas de exclusión comercial para los países de América, en donde por su industrialización Estados Unidos tiene ventajas mercantiles. Se amparó en el libre comercio para futuras expansiones y dominación neocolonial sobre las naciones americanas.

Cree el soberbio que la tierra fue hecha para servirle de pedestal, porque tiene la pluma fácil o la palabra de colores, y acusa de incapaz e irremediable a su república nativa, porque no le dan sus selvas nuevas modo continuo de ir por el mundo de gamonal famoso, guiando jacas de Persia [...] 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 los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia. (Martí: [1891♦3], p.: 16)

La respuesta martiana al aldeanismo y al panamericanismo es el nuestroamericanismo, que se sostiene en: una diferencia contundente de procesos históricos con Norteamérica, en cuanto a su conquista, colonia, independencia, esclavitud y racismo; la América mestiza en contra de la América racista; la necesidad de una gnoseología nuestramericana con el ánimo de encontrar la verda-

dera gobernabilidad y obtener la emancipación y felicidad del americano; una visión de la naturaleza como entidad sagrada que conecta al americano desde el Río Bravo hasta el Río de la Plata. Martí enumera las condiciones que aglomeran a las naciones nustramericanas y pide unidad con una metáfora usada en «Madre América»: las naciones como árboles, abiertas al mundo, pero de un mismo tronco. La unión aquellos troncos y el reconocimiento de la sabia como la gnosis americana que será el órgano cohesionante:

Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila para que no pase el gigante de las siete leguas! [...] ...hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes. (Martí: [1891♦3], p.: 15)

La solución al aldeanismo y a la amenaza panamericanista que se cierne sobre el continente se encuentra en la gnoseología americana la cual se puede entender en varios nodos: el conocimiento de la naturaleza; el conocimiento de los procesos de conformación de las dos Américas, sus diferencias y puntos en común. De aquí una noción prospectiva que reconoce en ambas objetos culturales diferentes: en la del norte un expansionismo económico industrial que amenaza con el imperialismo. En la repúblicas hispanoamericanas un deseo por progresar humana y materialmente. Se requiere de la construcción del conocimiento americano que nazca del estudio del entorno natural, las comunidades y grupos que la habitan, lea los procesos históricos, prehistóricos y proponga la salida de los regímenes gubernativos monárquicos e imperialistas para acercarse a la construcción de un modelo de gobernabilidad propio. Para que se cumpla el sueño de Bolívar, Santander, San Martín, Hidalgo, no sólo la independencia de España sino la libertad, no se debe crear un conocimiento propio para constituir las instituciones que le sean apropiadas. La solución a los problemas latinoamericanos, al provincialismo, al aldeanismo consiste en expandir el potencial creativo a las demás áreas de conocimiento para que sean aplicadas en el diseño de las instituciones democráticas en un nuevo proyecto de humanidad:

...el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. 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. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país. Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. [...] No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza. [...] Gobernante, en un pueblo nuevo, quiere decir creador. (Martí: [1891♦3], p.: 17)

Para encontrar el conocimiento americano se deben superar los métodos especulativos o que un sistema foráneo se aplique al continente americano. El método que propone Martí tiene elementos de un Positivismo sensato, en el que aplica técnicas inductivas, analíticas, sintéticas para luego

llegar a comparaciones: parte de que la realidad es diferente a lado y lado del Atlántico y que el conocimiento europeo no es universal, sino tan sólo un tipo de conocimiento deducido de las condiciones vitales europeas, de sus conformaciones históricas y heredado de culturas previas. El contenido de lo que se enseña en la universidad americana debe ser americano, en la medida de lo posible: más conocimiento de los pueblos de América que de la misma Grecia clásica, en la cual se fundamenta el humanismo que se enseña en América.

¿Cómo han de salir de las universidades los gobernantes, si no hay universidad en América donde se enseñe lo rudimentario del arte del gobierno, que es el análisis de los elementos peculiares de los pueblos de América? [...] En el periódico, en la cátedra, en la academia, debe llevarse adelante el estudio de los factores reales del país. [...] Resolver el problema después de conocer sus elementos, es más fácil que resolver el problema sin conocerlos. Viene el hombre natural, indignado y fuerte, y derriba la justicia acumulada de los libros, porque no se administra en acuerdos con las necesidades patentes del país. Conocer es resolver. Conocer el país, y gobernarlo conforme al conocimiento es el único modo de librarlo de tiranías. [...] Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. (Martí: [1891♦3], p.: 18)

El conocimiento americano no se desarrolló una manera académica al ritmo que necesitó por varios factores: el aldeanismo gnoseológico o el vestigio del colonialismo gnoseológico en donde se prefirió seguir implantando en bloque conceptos de Europa que construir los propios. Pervive un desajuste gnoseológico entre el conocimiento eurocentrado y la realidad americana que ha venido dejando por fuera lo que no sea europeo de América o lo que no tenga parentesco, condenándolo como exótico, salvaje o simplemente ignorándolo: estos desajustes promueven la discriminación gnoseológica de los saberes otros, como un desaprovechamiento tanto del capital natural como humano en el continente. Los vestigios del colonialismo siguen teniendo vigencia en el ámbito universitario — con contadas excepciones:

...los redentores bibliógenos no entendieron que la revolución que triunfó con el alma de la tierra había de gobernar, y no contra ella ni sin ella, entró a padecer América, y padece, de la fatiga de acomodación entre los elementos discordantes y hostiles que heredó de un colonizador despótico y avieso, y las ideas y formas importadas que han venido retardando, por su falta de realidad local, el gobierno lógico. El continente descoyuntado durante tres siglos por un mando que negaba el derecho del hombre al ejercicio de su razón entró, desatendiendo o desoyendo a los ignorantes que lo habían ayudado a redimirse, en un gobierno que tenía por base la razón. [...] El problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu. Con los oprimidos había que hacer una causa común, para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores. [...] La colonia continuó viviendo en la república. (Martí: [1891♦3], p.: 19)

Martí ve con fe el despertar a lo propio. Expone que la repúblicas hispanoamericanas se salvarán tanto del colonialismo político como el colonialismo gnoseológico y del panamericanismo pues existen elementos de composición como el mestizaje, una naturaleza providente y un despertar continental de conciencia que permitirá que el sueño nuestroamericano continúe: observa un cambio de la generación anterior con ideales libertarios, pero con herramientas gnoseológicas foráneas. Esta nueva emancipación tiene como punto de partida la creación de un conocimiento americano

en donde el órgano de diferencia se encuentra en la conjunción de la estética y la ciencia: se necesita de un americano sensible que intuya, que sienta su realidad para que la pueda inducir, deducir, sistematizar y entender para crear una nueva propuesta en los ámbitos social, gubernamental y cultural. La estética es principio y fin pues el objetivo es lograr una comunicación entre el humano y la naturaleza a través de un pacto simbólico trazado en la cultura, que lidera la creación:

Estos países se salvarán porque, con el genio de la moderación que parece imperar, por la armonía serena de la Naturaleza, en el continente de la luz, y por el influjo de la lectura crítica que ha sucedido en Europa a la lectura de tanteo y falansterio en que se empapó la generación anterior, le está naciendo a América, en estos tiempos reales, el hombre real. Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura. Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio; en ir haciendo lado al negro suficiente; en ajustar la libertad al cuerpo de los que se alzaron y vencieron por ella. [...] Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura del sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. (Martí: [1891♦3], p.: 19)

La poética martiana tiene como finalidad crear una nueva alianza en la relación humano–naturaleza–cultura una que no sea entre el tigre, el águila y el bosque, es decir de depredación humano–naturaleza, pues el águila es símbolo martiano del poder imperial panamericanista estadounidense y el tigre es del colonialismo tradicional europeo. Esta nueva alianza requiere de símbolos que muestren armonía humano–naturaleza que son para Martí el cóndor y el gran Cemí, que uno a otro, significan la naturaleza fecundativa y el humano libre creador. Este ensayo será el programa sintético sobre el cual se puede entender el americanismo martiano que tendrá puntos en común con el resto del americanismo modernista:

¡Porque ya suena el himno unánime; la generación actual lleva a cuestras, por el camino abonado por los padres sublimes, la América trabajadora; del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la ¡América nueva! (Martí: [1891♦3], p.: 23)

En 1892, Hostos elogia a Gregorio Luperón, en «Quisqueya, su sociedad y algunos de sus hijos», publicado en *La Patria* de Valparaíso y *El Eco de la Opinión* de Santo Domingo; presenta al mandatario dominicano como uno de los padres del antillanismo. Luperón quien juega un papel significativo en la guerra contra los prohispanistas dominicanos, es por quien las Antillas tienen una independencia parcial, porque de lo contrario estarían en su totalidad en dominio hispánico. Luperón reconoció la necesidad de la unión de las islas para conseguir no sólo una emancipación total, sino alejar el peligro de nuevos anexionismos a España o de una nueva reconquista de parte de los ibéricos. Luperón fue pieza fundamental en la fundación del antillanismo:

Si he de juzgar por elocuentes cartas suyas de la última hora de su expatriación y penúltima de su vida, era el antillanismo, la hermosa quimera que los puertorriqueños hemos concebido; que con el ánimo y el brazo de Luperón habríamos realizado; que con ánimos y brazos como el del héroe muerto llegaríamos al fin a realizar. No es más que la unión de las Antillas en las libertades del derecho; en los adelantos de la riqueza y el bienestar de las Antillas; en el progreso de la verdad, hecho conocimiento útil; del bien, hecho virtud económica, social e individual. (Hostos: [1892♦2], p.: 316)

El Cuarto Centenario de la llegada de Colón a América, reaviva las discusiones entre el hispanismo y el independentismo. El 12 de octubre de 1892 se funda la *Revista Gris* en Bogotá, por Salomón Ponce Aguilera y Maximiliano Grillo. Aunque esta publicación se declare a-política en el terreno de las disputas civiles colombianas, no lo es si se cambia la escala de nacional a continental. Ponce Aguilera en «Cuarto Centenario del descubrimiento de América», sostiene que esta fecha no sólo es clave para los latinoamericanos, sino que marca una nueva era para la humanidad. Par él, América es tierra de porvenir y desea que en ella se superen problemas estructurales del antiguo mundo, como el racismo y la esclavitud. América Latina es el primer indicio de que la humanidad puede ser una gran hermandad, libre del lastre colonial y de la esclavitud. Su texto cierra con “somos americanos” y se traduce como pertenecemos a una nueva era de la humanidad:

El descubrimiento de la América marca una época de suyo excepcional en la historia del mundo; por eso sin distinción de raza, de idioma y de religión, los hombres se confunden impulsados por una misma idea, animados por un mismo sentimiento en esta santa comunión de las naciones. [...] Colón no pertenece a un pueblo; su gloria no está circunscrita en los límites de una sola raza o de una nación: él pertenece a la Humanidad. (Ponce Aguilera: [1892♦8], p.: 3-4)

Hostos homenajea a «Manuel Rodríguez», padre de la patria chilena (1875-1818), en *El Liberal Democrático* de Santiago de Chile, el 27 de mayo de 1895. Para Hostos, Manuel Rodríguez precisamente reconoció en el americano un nuevo proyecto de humanidad: dejar la imitación del hombre europeo y de sus naciones, en su mayoría reinos, para constituir un nuevo sueño en donde se pusiera en marcha los derechos del hombre, es decir, la libertad sin importar raza, culto u orientación política. Pero ésta fue una idea que tanto Rodríguez como Hostos colegaron en términos continentales porque reconocieron en América el lugar de la emancipación humana. Despejando cualquier duda de colonialismo gnoseológico historiográfico, Hostos lee el proyecto de la emancipación americana:

Como aquellos mal comprendidos precursores de la libertad, que sentían, pensaban y querían que el Nuevo Mundo fuera efectivamente un mundo nuevo, con un nuevo ideal para la vida, era secuaz vehementemente de los que habían aprendido los derechos del hombre en donde primero el hombre conoció la integridad de sus derechos, no en la Europa sino en la cuna del derecho nuevo: en nuestra América. (Hostos: [1895♦1], p.: 66)

La Guerra de Independencia de Cuba (1895-1898), sugirió la atención de la sociedad civil colombiana gracias a las publicaciones que hizo Rafael María Merchán en Bogotá, como «Cuba: justificación de su guerra de independencia». La *Revista Gris*, el año anterior publicó un llamado de donación para enviar recursos a los independentistas cubanos y asimismo escribió epístolas de

solidaridad. En la entrega de febrero de 1896 se publica dos artículos referentes al asunto, el último, «Un folleto», dedicado a la publicación de Merchán realizada por Ricardo Tirado: el primero, el ensayo «Cuba ante América», de Carlos Arturo Torres. Torres considera que la Guerra de Independencia cubana debe llamar a las naciones de América a la unidad y a la solidaridad, y a sostener que mientras existan vejámenes coloniales como los que se siguen cometiendo en Cuba, la América aún no puede considerarse territorio del todo libre. Torres cita la aplicación de la doctrina Monroe para el asunto Venezuela–Gran Bretaña, en donde el presidente Cleveland advierte al Imperio inglés, solucionar el arbitraje de los límites con Venezuela o de lo contrario declarará la guerra. Pide que se aplique tal doctrina para expulsar a los españoles de Cuba. El presidente Cleveland realizará tal invocación, pero la ejecución se llevará finalmente por McKinley en 1898, al declararle la guerra a España por el dominio sobre Cuba, Puerto Rico y las Filipinas. La Guerra de Cuba despertó la solidaridad de la América en su conjunto y creó un sentimiento de americanismo y vigilancia al intervencionismo estadounidense que dio su primer contundente paso en América Latina:

...si se unificara la propaganda de la prensa en todo el continente, podría influir por modo efficacísimo en la política internacional americana, y la obra de la opinión pública llegaría a este resultado positivo: intervención de todos los gobiernos americanos en pro de la emancipación de Cuba. Ya se insinúa en el Senado de Washington el reconocimiento de la beligerancia de los separatistas, lo que es un paso; el Presidente del Ecuador, el noble General Alfaro, inicia política en ese sentido, lo que es una esperanza; Chile, el glorioso Chile, se pronuncia sin ambages en pro de los patriotas, lo que es un precedente. Si la doctrina de Monroe se ha interpretado en el sentido de impedir las intrusiones abusivas de Europa en América, no hay razón para no aplicarla a la guerra de Cuba. (Torres: [1896♦1], p.: 210–211)

Gnoseología americana

Martí presenta uno de los nodos del proyecto nuestroamericano: la organización, construcción y creación de un conocimiento propio. Parte del relativismo cultural que no afirma que este conocimiento en cada cultura sea radicalmente diferente, sino más bien que los métodos, medios, funciones, estructuras y significados son singulares. Del conocimiento americano depende su verdadera emancipación, ya no político–económica, obtenida en una gran porción de América, sino inteligente, prospectiva de un particular acervo que trata de un conjunto de vivencias de mundo, modos y de criterios necesarios para que una cultura alcance plenitud de libertad e independencia. No es sencillo identificar las características propias del americano que conducen a construir una gnoseología propia. El 18 de junio de 1875, en las Lecciones Orales en el Colegio de Abogados, el orador cubano explica el carácter imaginativo del americano que le permite pensar con imágenes

y sensaciones a partir de sus modos sígnicos, el desarrollo del pensamiento simbólico latinoamericano que se sustenta en sus fuentes visuales, producto circunstancial de una naturaleza, paisaje, imaginarios y malaxar étnico.

Lo verdadero es lo sintético. En el sistema armónico universal, todo se relaciona con analogías, y asciende todo lo análogo con leyes fijas y comunes. [...] Ciencia es el conjunto de conocimientos humanos aplicables a un orden de objetos, íntima y particularmente relacionados entre sí. [...] ...la naturaleza humana y sobre todo, las naturalezas americanas, necesitan de que lo que se presente a su razón tenga algún carácter imaginativo. [...] No es que las inteligencias americanas rechacen la profundidad: es que necesitan ir por un camino brillante hacia ella. [...] Frecuente es en las tierras americanas el don de la palabra, y antes es aquí difícil hallar quien la tenga penosa: la exuberancia de estos pueblos vírgenes se manifiesta poderosamente en todas las formas. (Martí: [1875 ▼12], p.: 76–78)

El género expresivo que más se le facilita al americano para la exposición como para la transmisión del conocimiento es el discurso hablado o la oralidad. El discurso hablado permite mayor desarrollo y encadenamiento de imágenes y metáforas, así como la escenificación de ese pensamiento. Martí identifica esta cualidad, que ha permitido que en América la literatura ficcional sea un género de construcción y exposición del pensamiento simbólico. Desde esta arista se trazan relaciones fundacionales entre gnoseología y estética: la misma labor, para tener éxito en los estudiantes latinoamericanos debe inmiscuir las herramientas propias de la estética para que el pensamiento se transmita de una manera adecuada. El artista no sólo tiene las funciones catárticas y las de educar la moralidad de las sociedades, sino el compromiso de la investigación del conocimiento simbólico. En el «Boletín», de la *Revista Universal*, el 14 de julio de 1875, el apóstol cubano realiza un examen crítico sobre el estado en que se encuentra la nación mexicana la cual vive una situación homóloga con el continente, en cuanto a sus dos tipos de inteligencia: la creativa, que bien es la propia de los artistas, intelectuales y artesanos; y la inteligencia de aplicación, perteneciente a las ciencias naturales y las ingenierías. Para Martí el bienestar nacional depende de una aplicación mancomunada de los dos tipos de inteligencia: «*La inteligencia tiene dos fases distintas: la de creación y la de aplicación: cuando aquella no se une a esta, hace desventurados y mártires, enfermos incurables del dolor perpetuo de la vida: la de aplicación, con ser menos noble, es más adecuada y necesaria a la existencia: una y otra mezcladas, son el germen escondido del bienestar de un país*» (Martí: [1875 ▼17], p.: 124). El americano se encuentra más dado a la inteligencia creativa que a la inteligencia aplicada, debido al basamento cultural mestizo en el cual las comunidades indígenas y las poblaciones migrantes del África le impera una prevalencia sensitiva. Esa inteligencia queda vagabunda si no existe un mecanismo de afectación y contribución al proyecto de nación. El pensamiento creativo debe tener análogos en los problemas prácticos, en el contexto

y en brindar soluciones desde lo simbólico para que la inteligencia práctica se retroalimente y progrese. Martí busca una formación conmutativa de las dos inteligencias:

Más dadas son a crear que a aplicarse las inteligencias de tierra americana; pero como no tienen medios de realización, su potencia creadora busca en vano lo práctico, vaga por lo único que es suyo, vuela errante por lo improductivo y lo ilímite, y hace de la vida oficio de poeta, el que tiene el deber formal de hacerla oficio de hombre. [...] No se viene a la vida para disfrutar de productos ajenos: se trae la obligación de crear productos propios. (Martí: [1875 ▼ 17], p.: 124–125)

Martí deduce de esta particularidad del latinoamericano y caracteriza un criterio, aún no aplicado a ulterioridad: la capacidad de construir un sistema económico en donde se pueda desarrollar el potencial creativo y, que dicho sistema, de tendencia más cultural que industrial, adquiera valor. No sólo se trata de hacer productivo lo creativo, sino en cambiar la vocación económica de un continente que, durante la colonia y lo que cuenta de las repúblicas, tiene sustrato en la explotación y exportación de los recursos naturales. Martí piensa en una economía sustentada en los recursos humanos, en la calificación, educación y producción intelectual de las naciones, con una profunda vocación a las industrias de la cultura. La labor intelectual además de cumplir con la finalidad práctica de comunicar, con la pedagógica de formar y con la gnoseológica de explicar y guiar, debe significar bienestar no sólo para el lector, sino un estipendio económico que le permita al escritor vivir de su oficio con dignidad. El reto consiste en construir una sociedad en la que cada individuo pueda ser reconocido por el valor de su oficio, sin caer en el egoísmo de la sociedad de consumo que lleva al individualismo y a la indiferencia de las sociedades capitalistas, sin un sustento ético-cultural⁸⁰. El mayor reto de la gnosis americana es poder traducir su potencial sensible en soluciones prácticas de las necesidades propias de su sociedad. Lo productivo y lo creativo pueden tener un encuentro que se constituirá en la clave de su desarrollo.

Es difícil deslindar los textos que realiza Martí, en cuanto a la ciencia y al arte. Los avances científicos son leídos como productos de la inteligencia creativa. Para Martí el científico es un ser apasionado y sensible, tal como el artista. Para estudiar los textos en donde Martí desarrolla su pensamiento estético no es posible descartar los textos de divulgación científica. Es este aspecto una de sus mayores propuestas gnoseológicas: tanto las artes, las humanidades, como las ciencias parten de una base sensible en donde los potenciales creativos humanos se despliegan, bien para producir una obra creativa, bien para la indagación y el entendimiento de la naturaleza. El desafío

⁸⁰ En el «Boletín» del 21 de julio de 1875 de la *Revista Universal*, Martí amplía: «*La educación de la raza indígena. El inmediato cultivo de los campos. Todavía está expuesto a ser esclavo el que mantiene esclavos a su lado. Álzanse remordimientos cuando pasa a nuestro lado un ser, en forma igual a nuestro ser, por nuestro descuido casi imbécil, dueño, sin embargo, de dormidas fuerzas que, despertadas por una mano afectuosa, dieran honra e hijo útil a la hermosa patria en que nació. ¿Cómo esas inteligencias no despiertan en medio de esta naturaleza poderosa donde convidan el cielo a las ternuras, los accidentes de la tierra a las grandezas, los bosques al solitario pensamiento...?*» (Martí: [1875 ▼ 18], p.: 132–133)

gnoseológico martiano es la aventura humana por el entendimiento y por lo sensible: gracias a su teoría de las analogías el entendimiento de la *physis* aporta al entendimiento del ser humano. Es como si se cumpliera el sueño epicúreo en donde gnosis y *physis* son indistintas. En el «Boletín» de la *Revista Universal*, el 31 de julio de 1875, relatoría de la sesión de honor para José Apolinario Nieto y Lauro Jiménez, de la Sociedad de Historia Natural, Martí apologa la inteligencia americana resultado de la faceta sensible del científico americano: «*El paganismo se rejuvenece, y hay perpetuamente algo de epicúreo en el sensual y movable ser humano. Tienen los sentidos ahora el señorío exclusivo del teatro, y es meta y punto feliz de la actual literatura, la descripción voluptuosa y amena de los fenómenos psicológico-sensuales*» (Martí: [1875 ▼ 20], p.: 142).

Para Epicuro como para Lucrecio, además de establecer una íntima relación entre el mundo físico y moral que se relaciona de una manera analógica, se inaugura a los sentidos como principio y fin de las cosas. Es un tipo de conocimiento que funda en lo sensible la manera en que el ser humano puede conocer el mundo. Sólo a través de sus sentidos accede a dicho conocimiento: si existe una ampliación del espectro sensible, el conocimiento de la naturaleza aumentará. Se trata de un principio estético que condiciona la construcción del conocimiento humano. Martí considera que la ciencia moderna vista como el acceso sensible del ser humano al conocimiento natural, en un profundo impulso vitalista y sensual, puede afirmar una nueva religiosidad ya no mediada por la institución seglar, sino en el contacto directo con la naturaleza. Tal como lo afirma Lucrecio, no se trata de una potencia inmaterial e ideal que rija las cosas, sino de una fuerza interna que se encuentra en las cosas del mundo, hasta en el humano mismo y a las cuales puede acceder. La ciencia es esa emancipación sensible de la humanidad que lejos del determinismo, toma las energías naturales, las recrea y transforma para construir su sendero.

El ser tiene fuerzas, y con ellas el deber de usarlas. No ha de volver a Dios los ojos: tiene a Dios en sí: hubo de la vida razón con que entenderse, inteligencia con que aplicarse, fuerza activa con que cumplir la honrada voluntad. Todo en la tierra es consecuencia de los seres en la tierra vivos. Nos vamos de nosotros por inexplicable lucha hermosa: pero mientras en nosotros estemos, de nosotros brota la revelación, la enseñanza, el cumplimiento de toda obra y ley. La Providencia para los hombres no es más que el resultado de sus obras mismas. [...] El libre albedrío está sobre la ley de progreso fatal: la voluntad es la ley del hombre: la conciencia es la penalidad que la completa. (Martí: [1875 ▼ 20], p.: 142–143)

En esta exposición de principios de resonancias vitalistas, combinadas con un renovado y optimista krausismo Martí trata el problema de la libertad humana en contra del determinismo. Para Martí lo único que determina ser humano son sus propias acciones. Él es responsable de lo que acontece. Dios no es una presencia suprafísica, sino que se encuentra enclavada en la sustancia del mundo. Dios está en las cosas del mundo y como el humano también se encuentra en él. Es la energía impulsora que moviliza la vida. Ya no existe un Dios que determina el destino humano: la

Providencia es el humano mismo y su accionar. Esa conciencia de los actos, la imagen de sí es la que ayuda a reconocerse como humanidad. El conocimiento de la naturaleza es el conocimiento de Dios: física y teología vuelven a reunirse en el rejuvenecido paganismo. Martí ve en los seres humanos, los científicos, los artistas que parecen en su pensamiento ser sólo uno, quienes indagan a Dios en sus cosas, la posibilidad de que sean el faro espiritual de la sociedad moderna: de que su conocimiento, el conocimiento de la naturaleza, el conocimiento humano, el conocimiento de Dios que es una y misma cosa, pueda seguir revelado con el fin de que el humano se emancipe del humanismo metafísico y encuentre su camino y lugar entre las cosas del mundo, entre lo natural y lo divino; para que el humano reconozca su lugar en el mundo.

Para Martí existe una potente inteligencia mexicana que se encuentra concentrada en una élite poblacional; dicha inteligencia aún no ha podido ser del todo aprovechada por el Gobierno para abrir líneas productivas para la Nación. Estas sociedades científicas, en donde se encuentran seres humanos ilustres no hacen noticia: su existencia es silenciosa. Esto produce que dichos caracteres no sean ejemplarizantes para el grueso de la población que aspira a ser militar, político o comerciante. Para Martí es clave cambiar la condición divulgativa con el fin de que el científico sea líder de la sociedad americana: «*Honra es para los que se emplean en este trabajo desusado: época es la de ahora en que cautiva la forma a los sentidos...*» (Martí: [1875 ▼ 20], p.: 146).

En el «Boletín» del 21 de septiembre de 1875 de la *Revista Universal*, Martí pregunta qué tipo de filosofía necesita el ser humano de su actualidad y toma posición frente a la distancia del discurso filosófico ante el lenguaje común; también frente a las posiciones cardinales de los sistemas filosóficos las cuales buscan, en juegos lógicos encontrar la infalibilidad, pero a su vez, en esta falta de conciliación de los instrumentos filosóficos con las cuestiones de la vida. Para Martí la filosofía debe cumplir con funciones gnoseológicas y ponerse al servicio de la resolución de los problemas humanos que le atañen.

Se busca hoy una filosofía clara, que concilie todas las fuerzas, que no tenga la soberbia de la infalibilidad, ni la pretensión de la supremacía. [...] Observar con juicio desapasionado, y escribir las observaciones en lenguaje claro, son dos deberes difíciles de la potencia de filosofía. Hay quien confunde el lenguaje claro con el lenguaje vulgar: ¿es lenguaje claro el que entiende todo el mundo? No: el que entiende la gente sanamente educada es buena literatura. [...] Filosofía es el conocimiento de las causas. [...] La filosofía debe limitarse a establecer y clasificar las causas. Las vagas son el dominio de la poesía. La filosofía es el ejercicio de la inteligencia. La poesía es el ejercicio de la imaginación. (Martí: [1875 ▼ 24], p.: 184–185)

Para Martí se trata de dos facultades humanas diferentes, aunque no opuestas. La inteligencia trabaja con razones, o causas: busca un sentido lógico de las cosas; la poesía busca un desarrollo sensible de las cosas al poner en funcionamiento la imaginación. El humano piensa e imagina, por

ello Martí no define a la filosofía como una ciencia, sino como la fuerza que pone en acción a la inteligencia. La inteligencia tiene límites, pero allí es preciso optar por las formas distintas al pensamiento. En las series causales, el origen constituye un criterio: ¿quién creo el anterior?:

La filosofía no es precisamente una ciencia: es una potencia, es una condición del ser humano, es una fuerza. Hemos establecido leyes para nuestro ser; pero es indudable que sin nuestro ser, no habiéramos podido deducir las leyes. Siempre el ser inexplicable es lo primero. Aquí está lo vago: la metafísica hace mal en sujetar lo vago a reglas: la presunción haría mal en negar lo vago, porque no puede explicarlo. Se siente bien lo límite, dentro del cuerpo limitado: como se ven cosas extrañas cerrando los ojos. Con los ojos cerrados veo; y, encerrado en mí, concibo lo que no se cierra. ¿Puedo fijar sus leyes? No. ¿Tengo derecho para decir que existe? Sí, puesto que existe en mí. (Martí: [1875 ▼24], p.: 185)

Uno de los errores de la filosofía es querer explicar lo inexplicable: allí se hace vaga. Es mejor reconocer la existencia de una realidad concebida fuera de los límites de la filosofía. Este reconocimiento le colaboraría a concentrar sus esfuerzos en los aspectos claros de la existencia. No es prudente construir sistemas filosóficos que soportan sus bases en fenómenos que se encuentran por fuera de la filosofía. La invitación martiana es a la cautela: el deber de la filosofía se encuentra en entender lo que se desconoce; sin embargo, al identificar que un fenómeno está fuera de los límites de la filosofía la prudencia llama a no fijar, a no definir y a pensar en abierto:

La inteligencia es esencialmente activa. [...] todo debe hacer su obra, y la de la inteligencia, de *intelligo*, es procurar entender. La conjetura es uno de los medios del conocimiento: la lógica natural dirige bien la conjetura; esta, guiada por la lógica, se llama *raciocinio*. —Pues tengo la facultad de conjeturar, la ejercito. Deduzco, pues, que no debo oponerme a la obra natural de la inteligencia, y que tengo el derecho de buscar la razón de lo vago por un camino racional. (Martí: [1875 ▼24], p.: 185–186)

La gnoseología americana no se limita al ámbito de la división y organización epistémica en el continente. No es simplemente de la resolución de un problema filosófico, sino una actitud generalizada que cuestiona la adopción de las ciencias europeas para dar solución a los problemas propios. Como se enunció al principio, Martí deduce uno de los principios que fundamentará la teoría del conocimiento americano: el relativismo cultural. Dicho principio consiste en una actitud activa del latinoamericano al reconocerse no sólo como “otro” sujeto, sino efectivamente en “otro” paisaje y/o contexto, en donde los fenómenos tienen funcionamientos particulares, ya que las condiciones y finalidades son distintas. Aunque los problemas se puedan compartir en Europa o América, y los principios que pueden dar luces a la solución de los problemas tienen amplias similitudes, la implementación, el rol, el posicionamiento de dichos principios genera resultados diferentes. Se necesita de un pensamiento abierto: no que desee encasillar la realidad americana al modelo europeo, sino que más bien deduzca y estudie el fenómeno en América y así pueda construir un sistema de entendimiento para el problema. Allí se encuentra uno de los retos del latinoamericano: tomar la

batuta teórica y explicar el mundo desde estas condiciones vitales⁸¹. El compromiso del latinoamericano con su gnoseología consiste en buscar soluciones con métodos propios para sus problemas particulares. En el contexto general de la ciencia y del conocimiento debe identificar, caracterizar y teorizar estos nuevos problemas que constituyen un avance para la ciencia. ¿Cómo más, además del cambio de paradigma para solucionar los mismos problemas avanza la ciencia? Planteando y resolviendo problemas nuevos; pero en América Latina no es necesario realizar un laboratorio de simulación del nuevos problemas, sino que este corpus cultural ofrece cuestiones al mundo que los científicos y pensadores deben resolver. La realidad americana no es nueva, *per se*, es nueva para el contexto de las ciencias y los conocimientos modernos: de la resolución de los problemas locales depende en gran medida el avance de la ciencia moderna, porque constituyen problemas nuevos para la humanidad:

Un principio debe ser bueno en México, porque se aplicó con buen éxito en Francia. [...] ¿Es la situación financiera de México igual a la francesa? ¿Se producen las mismas cosas? ¿Están los dos países en iguales condiciones industriales? Debe haber en la aplicación del principio económico relación igual a la relación diferencial que existe entre los dos países. Así con los Estados Unidos, con Inglaterra y Alemania. Bueno es que en el terreno de la ciencia se discutan los preceptos científicos. Pero cuando el precepto va a aplicarse; cuando se discute la aplicación de dos sistemas contrarios; cuando la vida nacional va andando demasiado aprisa hacia la inactividad y el letargo, es necesario que se planteen para la discusión, no el precepto absoluto, sino cada uno de los conflictos prácticos, cuya solución se intenta de buena fe buscar. (Martí: [1875 ▼ 25], p.: 188)

La posición intelectual de Martí es inductiva: estudiar los casos concretos para inducir la aplicación de los principios y los preceptos: aportar variaciones y replanteamientos a los preceptos, así como nuevos que puedan contribuir al entendimiento de la situación. Esta actitud intelectual que es una vía larga, difícil pero que da mejores resultados porque se constituye un conocimiento a partir del contexto y para el contexto. En el terreno práctico tiene resultados a largo plazo pues es un camino de reconocimiento hecho a la medida de las necesidades contextuales. La otra ganancia es en el orden gnoseológico pues esta actitud obliga a producir conocimientos. La actitud contraria, la aplicación de preceptos foráneos, contruidos para contextos foráneos, aunque pueda dar resultados a corto plazo, pues se ahorra el proceso intelectual y creativo para el contexto, a largo plazo es funesto. Además de no existir un ajuste entre necesidades y soluciones y crear soluciones a

⁸¹ Cuando en el «Boletín» del 23 de septiembre de la *Revista Universal*, Martí relata que en el debate económico entre los partidarios del proteccionismo y de librecambismo, se nota un cambio de *ethos* hacia la intelectualidad mexicana: más que encomiar y/o defender alguna posición, defiende el debate que se inclina por analizar la situación económica de México, y por abogar hacia la construcción de medios de entendimiento la circunstancia: «Para apreciar con fruto, es necesario conocer con profundidad, y aún no conocemos absolutamente bien los problemas a que se busca solución. A esto debe sujetarse la polémica, no a encomiar determinada escuela económica; no a sostener su aplicación en México porque se aplicó con éxito en otra nación; no a ligarse imprudentemente con las exigencias de un sistema extraño: —debe la polémica ceñirse— según nuestro entender humilde— a estudiar los conflictos de nuestra industria; a estudiar cada ramo en su nacimiento, desarrollo y situación actual; a buscar solución propia para nuestras propias dificultades» (Martí: [1875 ▼ 25], p.: 187).

problemas falsos y problemas para poder aplicar dichas soluciones, la mayor consecuencia es el aletargamiento del conocimiento americano. Rendir las banderas tiene como consecuencia la dependencia gnoseológica de otras naciones para solucionar los problemas propios. Sin emancipación gnoseológica, no hay garantía de Independencia.

El acceso a los derechos en una democracia exige una mínima instrucción que debe ser pública, gratuita y obligatoria. Martí comenta el proyecto de Juan Palacios que propone instaurar en México la instrucción pública obligatoria que es polémico por castigar a sus ciudadanos por no enviar a los infantes a la escuela. El proyecto tiene salvedades que lo justifican: impedir el trabajo y la explotación infantil; garantizar la instrucción mínima para que el infante pueda conocer sus derechos como ciudadano. En el «Boletín» de la *Revista Universal* el 26 de octubre de 1875, expone: «...enseñanza obligatoria y libertad de enseñanza; porque aquella tiranía saludable vale aún más que esta libertad. ¿Cabe aducir una razón en pro de la enseñanza obligatoria? No: no cabe aducir más que un pueblo: Alemania. Y un propagador: Tiberghien» (Martí: [1875 ▼ 27], p.: 210). Alemania que aplicó las leyes de la instrucción pública obligatoria hasta garantizar no sólo la cobertura total, sino un nivel de conciencia en el pueblo, tal que el derecho se garantizará por una propia censura de sus habitantes que reconocerá dicho deber al punto de convertirse no sólo en algo deseado sino necesario. Martí conoció la obra de Tiberghien gracias a su formación krausista en los círculos liberales madrileños⁸². Martí aboga, como en Alemania, que se establezca la instrucción básica obligatoria como derecho fundamental, con el fin de que la misma América tenga la capacidad de construir un conocimiento propio. La búsqueda de la gnoseología americana debe iniciar en la educación democrática (y obligatoria), de su población:

...todo prusiano sabe leer y escribir. Y ¿qué fuerzas no se descubrirían en nosotros, arrojando los montones de luz de Víctor Hugo sobre nuestros ocho millones de habitantes? Y como en nosotros, en toda la América del Sur. No somos aún bastante americanos: todo continente debe tener su expresión propia: tenemos una vida legada, y una literatura balbuciente. Hay en América hombres perfectos en la literatura europea; pero no tenemos un literato exclusivamente americano. Ha de haber un poeta que se cierna sobre las cumbres de los Alpes, de nuestra sierra, de nuestros altivos Rocallosos; un historiador potente, más digno de Bolívar que de Washington, porque la América es el exabrupto, la brotación, las revelaciones, la vehemencia, y Washington es el héroe de la calma; formidable, pero sosegado; sublime, pero tranquilo. (Martí: [1875 ▼ 27], p.: 211)

⁸² Durante 1870–1880 se publican en Madrid dos de sus obras, traducidas por Hermenegildo Giner (1874–1893): *Enseñanza y filosofía* y *La enseñanza obligatoria*, en la que se lee: «La instrucción liberaliza al hombre y le permite participar ampliamente de la vida pública, gozar de sus ventajas y prevenir sus mejoras, y constituye la fuerza y la dignidad del ciudadano. La ignorancia, por el contrario, es un signo de debilidad y degradación; hace del hombre un instrumento ciego de las intrigas políticas, y sirve de apoyo a los Gobiernos, que so pretexto de conservadores, empujan a la sociedad hacia atrás y fomentan el desorden y la revolución. Una política gradual y sabiamente progresiva satisface siempre a la opinión y mantiene el orden público. [...] El interés social vive de acuerdo con los preceptos de la justicia. [...] ...la enseñanza es una cuestión de alta importancia para el liberalismo bien entendido. [...] En la sociedad moderna alienta el espíritu de la libertad que ha descendido de las alturas de la ciencia para penetrar en las instituciones» (Tiberghien, 1874, p.: 30–31).

Las posibilidades americanas aumentan si se desarrollan el potencial cultural indígena. Para ello es necesario que se les brinde una instrucción mínima básica; y, que la instrucción media y especializada se diseñe para sus necesidades o lo que actualmente se entiende como etnoeducación. El indígena, sin que deje de serlo, tenga la opción de aportar su conocimiento, su fuerza, su sensibilidad al ciudadano americano, es decir que más que se vea la educación como castigo para el indígena, se entienda como un elemento de empoderamiento cultural y político para su comunidad. La clave del conocimiento de lo particular americano reside en gran proporción en el entendimiento de lo indígena. Para Martí es la particularidad de Bolívar frente a Washington, su vehemencia, su revelación, en otras palabras, su malicia, pericia y telurismo: «*Los indígenas nos traen un sistema nuevo de vida. Nosotros estudiamos lo que nos traen de Francia; pero ellos nos revelarán lo que tomen de la naturaleza. De esas caras cobrizas brotará nueva luz*» (Martí: [1875 ▼ 27], p.: 212).

El debate de la gnoseología americana, así como propender garantizar un cubrimiento total de la educación básica, construir un sistema educativo para las poblaciones indígenas, tiene la necesidad de aprovechar los trabajos de los americanos que se han esmerado por sus propuestas de conocimiento. En la «Ojeada a la Exposición», que escribe en 1875, publicada el 15 de diciembre para la *Revista Universal* de México, el apóstol se encuentra con Idelfonso Estrada y Zenea, patriota cubano quien por su papel revolucionario fue condenado a prisión, tuvo que vivir en el exilio. Martí destaca su aporte a la gnoseología americana⁸³:

Lo que llama con justicia la atención es el mapa enciclopédico de Estrada y Zenea. Si en él ha querido el autor agrupar todos los conocimientos; si no ha querido más que señalar todas las ramificaciones de la ciencia, todas las conquistas del estudio; si ha pretendido dar idea palpable de todo lo que es objeto de investigación para la inteligencia humana, todo lo ha logrado sin duda con esta obra de extraordinaria e inteligente paciencia, para cuya terminación ha ido agrupando con arte cuantos dibujos de objetos pueden contribuir a presentar en líneas y formas el estado de las ciencias. (Martí: [1875 ▼ 29], p.: 239–240)

Uno de los temas económicos que por su objeto cuestionó de manera fuerte el proyecto del conocimiento americano fue el déficit de papel vivido en 1875. El debate sobre el papel se circunscribe en las prácticas de comercio internacional que México adopta: el proteccionismo y el libre-cambismo. Sierra participa en la polémica en *El Federalista*, en los números del 13 al 28 de sep-

⁸³ Idelfonso Estrada y Zenea (La Habana, 1826– Ciudad de México, 1912), patriota matancero escribió para *El Federalista* y también sus obras *Bibliografía* y *archivo militar* (1870), el trabajo que refiere Martí que no tiene fecha pero que se puede datar gracias a la participación en la Exposición Nacional de México en 1875 y se titula *Mapa de clasificación de los conocimientos humanos* y las *Cajas enciclopédicas para la enseñanza objetiva*. Estudiar este trabajo será una tarea pendiente para comprender la relación entre el Modernismo y el compromiso por la construcción de una gnoseología americana que dependerá tanto del encuentro de este documento como de la compilación de sus obras. Sin embargo, por los títulos se deja ver cierta afinidad con el trabajo intelectual y pedagógico de Hostos quien fue defensor de la enseñanza objetiva, así como estudioso de la clasificación de los conocimientos humanos.

tiembre y del 5 de octubre de 1875, recopilados en «La cuestión del papel». La crisis de abastecimiento de papel aparece gracias a que la industria del papel se encuentra protegida, hasta convertirse en monopolio. Sierra se queja de que el papel mexicano es de mala calidad y extremadamente caro. La repercusión se ve en la industria litográfica y editorial quienes deben pagar altos precios y publicar en un papel de baja calidad, disminuyendo la producción. Esta consecuencia acarrea un precio elevado en materiales impresos para la educación básica y media que en los gobiernos liberales tenía la intención de la obligatoriedad; además de un estancamiento en la publicación de autores mexicanos. Sierra contesta a Carlos de Olaguibel, defensor del proteccionismo:

Del proteccionismo se pasa al prohibicionismo —a través de la Constitución. [...] Para proteger la librería, la litografía, la tipografía y las industrias que le son accesorias y para los que el papel puede considerarse como materia prima, sin permitir la introducción libre del papel extranjero, era preciso que el producto supremo de todas estas industrias, el libro, encontrase fuertes obstáculos para su importación; de ese modo podría fabricarse aquí. (Sierra: [1875 ▼48], p.: 331)

Al llevar a ulterioridad los argumentos se conduce a una aporía: la industria en contra de la ilustración. El sueño moderno promete un estado moderno en donde tanto el trabajo digno, liberal, garantice una educación obligatoria y científica. Pero la versión de la modernidad que deben vivir las excolonias europeas llega a tales aporías debido a que en las ramas industriales son países novicios, sin especialidad y están en incapacidad de abrirse al mercado. Para Sierra no es posible vivir en un sistema proteccionista a ultranza, sino que las industrias a proteger deben tener un previo estudio. Al proteger a los papeleros se desprotege el resto de la cadena editorial, pero quien más se resiente es el escolar para quien los libros no son un lujo, diversión, sino necesidad, pues su oficio en la sociedad es el aprendizaje. Sierra reconoce que es prioridad en México la instrucción de su población y no el beneficio del monopolio de los papeleros (Sierra: [1875 ▼48], p.: 332). Ante la crisis surgieron varias propuestas como prohibir la importación de libros. El campechano sostiene que quienes se perjudican son los mexicanos en su conjunto. Por la falta de desarrollo técnico de la industria papelera no es posible sacrificar el desarrollo de un país que según el modelo liberal tiene en la instrucción, y en ella al libro y su lectura libre, a uno de los principales ejes de desarrollo. Sin la libre lectura y acceso de los libros, la democracia se convierte en mediocracia que es una nueva aristocracia: los dueños de los periódicos gobernarán al país.

La creación de una gnoseología americana busca la independencia de paradigmas, procedimientos industriales y técnicos que lo convierten en un lugar propositivo para el contexto científico. Martí es consciente de que los países productores de conocimiento aventajan a los consumidores porque este es necesario para su desarrollo. Martí se llena de inmensa alegría con los signos del desarrollo técnico y científico del continente. El 24 de septiembre de 1875 se siente tal regocijo,

cuando informa en la *Revista Universal* que el artesano Ignacio Díaz, junto a su grupo de trabajadores, ha construido el primer vagón de tren. El valor de la noticia radica que México dejará de importar vagones y ahora podrá ofrecerlos a mejores precios a los países de la región:

Se habían construido hasta ahora vagones en México; pero nunca hasta hoy un vagón completamente mexicano: mexicano el herraje, el maderaje, las ruedas, todos los elementos de fabricación. Este hecho, más que lo que vale en sí, vale por el adelanto industrial que significa, por el estímulo que despierta, y por la satisfacción de ver cómo comenzamos ya, por pequeñas cosas, a bastarnos a nosotros mismos. (Martí: [1875 ▼ 82], p.: 185)

Para Martí, la clave para la prosperidad de una nación consiste en: trabajar con los propios recursos; estimular la industria nacional; trabajar en *pos* del autoabastecimiento y en las necesidades del contexto. En principio es más costoso producir en el país que importar el vagón, pero a futuro es más rentable. Existen otros réditos como la creación de empleos, la garantía de un comercio interno y evitar el flujo de los capitales y de las riquezas a otros países. Una vez analizadas las ventajas macroeconómicas de la producción industrial propia, ajustado a las necesidades de cada nación, se encarga de resaltar el trabajo de Díaz, que además de sostener que en su labor no hay inferioridad técnica con referencia a los vagones traídos de Europa y Estados Unidos, explica que la razón de su excelencia consiste en el amor al trabajo, así como al oficio propio. Martí ve la posibilidad de que el trabajo industrial, combinación de oficio artesanal y desarrollo técnico no desplace ni explote al mexicano, sino lo dignifique al no ser un sinónimo de maquinación, enajenación y explotación:

Se goza viendo el resultado de los esfuerzos de un hombre inteligente y laborioso, ayudado por un empresario entendido. Se goza así porque con la contemplación del buen resultado obtenido en una industria, se alimenta la esperanza de que nuestras industrias no morirán, de que los artesanos comienzan a gustar de los encantos del trabajo. (Martí: [1875 ▼ 82], p.: 185)

En 1875 Hostos dedica a la obra de José Victorino Lastarria (1817–1888), una reseña biográfica sobre *Historia de medio siglo, América y Lecciones de Política positiva*. Según Hostos estos trabajos buscan, a partir de las deducciones sobre la teoría sociológica, encontrar un conocimiento que pueda ser útil para el proyecto americano o un tipo de organización social que no se sostenga en sucesión de clases, familias, ni mucho menos en un orden monárquico o racial. Hostos expone que son dos métodos los que ha escogido la filosofía para construir el aparato gnoseológico de la sociología: el primero, el Positivismo de Comte; y, segundo, el Evolucionismo de Spencer. Hostos expone los dos métodos: el positivista que parte del Escepticismo y busca, liberándose de los dogmas y a partir de la observación de las sociedades concretas, deducir los fenómenos, las causales y buscar las leyes sociales; el evolucionista que trabaja a partir de líneas cronológicas encontrando correlaciones de causalidad con las formas de evolución del mundo orgánico analogando a las

sociedades con los organismos. A pesar de la teorización robusta de Comte éste no tuvo aplicabilidad práctica para la Francia de su contexto:

Después de instituir en la *Sociología* las leyes universales de la sociabilidad, Augusto Comte las aplicó en su *Política positiva*. La institución científica fue un éxito: la aplicación artística fue un fracaso. En vez de aplicar las leyes universales a una sociedad, Comte forzó las leyes de la sociabilidad a conformarse a un determinado estado social de la humanidad, al que en Francia ha resultado de toda la vida histórica de aquel país. (Hostos: [1875 ▼ 116], p.: 288)

Para Hostos la obra de Lastarria es una de las cumbres del pensamiento latinoamericano que durante el siglo XIX se preguntó por su gobernabilidad, la cual respondió imitando y adoptando modelos, pero ahora cuenta con un método para la elaboración de su organización social y la creación de leyes y estrategias a su medida. Hostos no escatima palabras para con Lastarria, pues reconoce que esta obra nace como respuesta a una apremiante necesidad sociohistórica:

Este libro [...] ha concretado en una forma sistemática sus verdades generales; inmensos progresos en el pensamiento de la América Latina, porque la producción de una obra de ese carácter en nuestro medio políticosocial y en nuestra atmósfera intelectual, demuestra cuán adelantada está ya la obra de reacción contra las monstruosidades de la sociedad colonial y cuán general es la aspiración a una reorganización definitiva, cuando hay quien, con los materiales positivos de la ciencia y con los materiales negativos de nuestra propia historia, construye un edificio accesible a todos, porque todas las sociedades latinoamericanas tienen más facilidad que otra alguna para reconstituirse según la ciencia, y porque todos los gobiernos y partidos están purgando en luchas inútiles de organización, la falta de principios con que ellos proceden, y la ignorancia de sus fines en que han dejado al pueblo de todas las fracciones de la sociedad latinoamericana. (Hostos: [1875 ▼ 116], p.: 289–290)

Hostos se sorprende ya que los procesos de inicio de autoconciencia de las sociedades tienden a ser extensos, pero en América Latina se dan con prontitud. No quiere decir que exista un conocimiento claro de la sociedad, pero sí un interés por reconocer la particularidad social del continente para construir teorías que aporten a la gobernabilidad y el progreso. El discurso positivista, criticado en la Europa posterior a Comte por el humanismo europeo, tiene un matiz distinto en América Latina: una voluntad profunda de querer construir una sociedad lejos de las monarquías y las formas sociales estructuradas en clanes. Los sueños comteanos se dan en América como una realidad palpable, a pesar de la inestabilidad política al interior de cada República. América se libera de la idea pública de la monarquía, algo meritorio ya que él monarquismo imperó como forma socio gubernamental en la América colonial:

Peró la necesidad introducía por la fuerza a la civilización en forma de barcos que comerciaban, de ferrocarriles que aumentaban los elementos comerciales, de telégrafos que infundían la fe en la conexión intelectual de todos los seres racionales; en forma de libros, que siempre patentizaban un abismo entre lo ideado y lo realizado, en forma de máquinas transformadoras, en forma de productos transformados, en forma de seres humanos que pensaban, sentían y procedían de diverso modo; y entonces empezó la sociedad a tener conciencia de sí misma, y, reaccionando contra sus anteriores e elementos de gobierno, buscó el elemento intelectual. (Hostos: [1875 ▼ 116], p.: 290–291)

Para Hostos la primera autoconciencia nació con herramientas intelectuales y humanísticas herederas de la colonia y de los discursos que pudieron filtrarse en los procesos independentistas. No

basta sólo la voluntad gnoseológica: son necesarios métodos que puedan dar origen a teorías y estudios de la realidad concreta. Lastarria expone el funcionamiento de las sociedades y las posiciones tanto antiguas como contemporáneas sobre qué camino debe tomar una sociedad, pero también los medios, circunstancias y posibilidades que tiene para su gobernabilidad y mejoramiento. Esta es la pregunta clave de los estados contemporáneos que sólo pueden hacerse los estados libres de las monarquías e imperios en donde ya no exista una jerarquía de sucesión del poder familiar sustentada en el coloniaje, el vasallaje y el racismo. Lastarria evalúa las federaciones como una nueva propuesta de organización político-social para las sociedades americanas:

...se presenta a los pueblos latinos de América [...] un sistema completo de organización que, además de estar basado en todas y cada una de las ciencias que tienen por objeto el estudio de las leyes de la vida y del pensamiento, está contrastado en el fiel contraste de la realidad histórica. [...] ...que las sociedades son vidas, que toda vida tiene sus funciones, que toda función tiene sus órganos, que órganos y funciones concurren al fin uno de la vida, que esta unidad se produce de aquella variedad, y que siendo ésta una condición la libertad y aquella una condición del orden, para que éste se dé es necesario que antes se dé la libertad, como para que se produzca el fenómeno de la salud en un organismo cualquiera es necesario que antes se haya producido la normalidad de funciones en sus órganos. (Hostos: [1875 ▼ 116], p.: 291)

Esta teoría fusiona el método científico y el histórico llegando al evolucionismo como consecuencia del estudio de la condición americana. La metáfora del funcionamiento biológico de la sociedad tiene puntos de apoyatura que permiten un mayor acople con dicha imaginación: para vivir en simbiosis con la naturaleza es preciso considerarse como sistema biótico; las características bióticas se ven en elementos propios de la sociedad como fiestas, mitos y rituales que le dan movilidad simbólica a la sociedad. Se trata de buscar una estructura metafórica social que se adapte a las funciones y perspectivas de sociedad americana.

El 7 de marzo de 1876 Martí escribe «La democracia práctica», comentario al libro del argentino Luis Valera (1825–1911). El apóstol cubano se encuentra satisfecho por el aporte de Valera que sumado al de Lastarria, conformaría un corpus generoso en ciencia política y teoría sociológica pensada desde América y para los problemas de gobernabilidad del continente. En las páginas de la *Revista Universal* se lee:

Nada es tan autocrático como la raza latina, ni nada es tan justo como la democracia puesta en acción: por eso no es tan fácil a los americanos convencernos de la bondad del sistema democrático electivo, y tan difícil realizarlo sin disturbios en la práctica. Depende esto, entre otras cosas, de las vagabundas y ambiciosas facultades imaginativas de los hijos de América, y de la falta de teoría para el ejercicio de la libertad. Somos libres, porque no podemos ser esclavos: nuestro continente es salvaje, y nuestra condición es el dominio propio: pero no sabemos ser libres todavía. (Martí: [1876 ▼ 12], p.: 166)

Para Martí existe un problema de origen en la teoría democrática al momento que se implanta en América: no es que los americanos sean salvajes y ajenos a las ideas ilustradas pues es sabido que comparando los dos mundos es más democrática América que Europa en donde seguía vigente el sistema monárquico y/o imperial. Esa teoría nace como un ideal europeo, en unas condiciones

previas que se condensan en ese concepto de sociedad y en esa interacción entre cultura, paisaje explotado e historia. En América la sociedad es distinta, porque esas tres variables tienen incidencias diferentes. Aunque las democracias puedan ser horizontes también en las repúblicas americanas sus conceptos, métodos y condiciones deben ser diferentes. Martí no plantea el problema en términos de civilización vs. barbarie, sino en las condiciones y circunstancias para un cambio paradigmático. El americano, por su condición de novedad y diferencia, puede legarle al mundo una forma de gobierno, en un lugar libre de discriminación racial y cultural; pero, esto es un proceso largo y las repúblicas al ser constituidas de súbito, no viven los periodos por su precocidad.

...ha sucedido que en América se han dedicado a la predicación de la democracia pacífica entendimientos ilustres, ahogados y confundidos entre los brazos robustos y soberbios de una raza rebelde y especial. [...] Estos entendimientos levantados se han dedicado a una sólida tarea: la explicación, la científicación —palabra nueva pero precisa— de la libertad. La libertad es como el genio, una fuerza que brota de lo incógnito; pero el genio como la libertad se pierden sin la dirección del buen juicio, sin las lecciones de la experiencia, sin el pacífico ejercicio del criterio. Estas teorizaciones de las doctrinas democráticas tienen ya cátedras en la América del Sur y auditorio numeroso que oye esta filosofía de la paz con un respeto y un amor extraños. Hasta ahora los pueblos americanos no habían conocido más que la fiebre de la derrota, o el placer sublime del martirio: ahora comienzan a entender los beneficios del sistema que los rige. (Martí: [1876 ▼12], p.: 166)

Martí califica como un reto teórico extraer las vivencias de gobernabilidad americana en donde se puede proponer un sistema de gobierno y en general un sistema político para la gobernabilidad de las naciones americanas⁸⁴. Reconoce que hay buena señal en esta rama ya que los pensadores americanos trabajan a partir de los desarrollos europeos, pero contraponen sus ideas con pensamientos y resultados americanos: reconoce en esta crítica la visita de Ernest Pradier-Fodéré a Lima para ofrecer un curso en política y democracia; el esfuerzo de Victoriano Lastarria en Chile, en *Lecciones de política positiva*, en contestación a las ideas de Comte en América Latina; y, el libro de Luis Valera en diálogo con las teorías de Anatole Prévost-Paradol, quien lee las teorías del francés a tenor de los hechos políticos las condiciones de América Latina ofrecen un corpus base para el trabajo sociológico continental. El libro de Valera se puede reconocer como un avance para la materia; pero, como un proceso de decantación cultural en cuya sumatoria, comparación y posterior síntesis se encuentra cifrado el conocimiento latinoamericano. Es preciso levantar las costras culturales e iniciar el proceso dialógico. Martí reconoce que es el camino que deben seguir las

⁸⁴ El 3 de septiembre de 1876, Martí escribe «Un buen libro», dedicado a *Nociones elementales de economía política*, de Guillermo Prieto. Allí destaca que su punto de partida consiste en que los principios de las teorías económicas europeas se sostienen en una realidad diferente, por lo que en México y en América en general, son difícilmente aplicables, pero, además, que no darán los resultados esperados. Prieto propone una teoría de economía práctica diferenciada: «*La economía política es una ciencia que necesita en México distinta aplicación que en Europa. He aquí el mérito de D. Guillermo. No se ha contentado con explicar las grandes teorías: ha tenido empeño en amoldarlas a las necesidades de nuestra vida práctica*» (Martí: [1876 ▼39], p.: 319).

ciencias y las disciplinas en el continente y que de cambiar el papel de consumidores al de productores de conocimiento, se irá configurando la gnoseología americana.

América, gigante fiero, cubierto con harapos de todas las banderas que con los gérmenes de sus colores han intoxicado su sangre, va arrancándose sus vestiduras, va desligándose de estos residuos inamalgamables, va sacudiendo la opresión moral que distintas dominaciones han dejado en ella, va redimiéndose de su confusión y del servilismo de las doctrinas importadas, y vive propia vida, y ora vacilante, firme luego, siempre combatida, estorbada y envidiada, camina hacia sí misma, se crea instituciones originales, reforma y acomoda las extrañas, pone su cerebro sobre su corazón, y contando sus heridas, calcula sobre ellas la manera de ejercitar la libertad. [...] Varela ha tallado en la piedra verdadera, pesada, real. (Martí: [1876 ▼ 12], p.: 167)

El libro de Valera se dirige a solucionar los problemas no de la democracia teórica, sino de la democracia práctica: estudiar las singularidades y variantes en América Latina para reconocer de qué manera es posible mejorar la representatividad, la ecuanimidad del poder, entre otras variantes de los sistemas electorales. El libro lee las diferencias de Europa–América como un resultado del cotejo de los sistemas, el cual le hace teorizar sobre las diferencias en conceptos nodales para la democracia en uno y otro lado del Atlántico:

En Europa la libertad es una rebelión del espíritu: en América, la libertad es una vigorosa brotación. Con ser hombres, traemos a la vida el principio de la libertad; y con ser inteligentes, tenemos el deber de realizarla. Se es liberal por ser hombre; pero se ha de estudiar, de adivinar, de prevenir, de crear mucho en el arte de la aplicación, para ser liberal americano. Esto enseña el libro de Varela. [...] Hay quien ha pensado muchas veces en los inconvenientes de la formación de un sistema americano, en su necesidad absoluta, en el carácter especial de nuestras tierras que nos exige especiales formas. [...] Y el que haya pensado en la originalidad de nuestra vida, en su lucha constante con la heterogeneidad de su formación, en la obra propia que nos demanda este propio y vigoroso continente, leerá mucho y leerá muchas veces el libro del doctor de Buenos Aires, porque con él y otros parecidos, ha de llegarse a la formación de una Constitución americana. (Martí: [1876 ▼ 12], p.: 168)

En 1877 Martí se encuentra frente a la revisión del Código Civil de la República de Guatemala: no ha existido en la historia un precedente del derecho civil consolidado teniendo como raíz a una sociedad mestiza y transculturada. Este Derecho tiene la exigencia de fundarse en una nueva república que supera las estructuras jerárquicas propias de la monarquía y trata de confiar en la construcción de ciudadanías que conformen las instituciones de acuerdo con las necesidades de los nuevos entes territoriales. Realizar un código civil es realizar un ejercicio creativo, en donde se reúne lo mejor del conocimiento en las ciencias políticas y jurisprudencia y la visión de los constructores de las nuevas sociedades: «*Los nacimientos deben entre sí corresponderse, y los de nuevas nacionalidades requieren nuevas legislaciones*» (Martí: [1877 ▼ 7], p.: 90). El *Código civil* de Guatemala se escribe bajo el vigor de las ciencias políticas, constituido gracias al método de indagación, investigación y duda. Pero se diferencia del contexto ilustrado en donde se duda para dejar de creer: en América Latina la duda es un paso fundacional. El jurisprudente se enfrenta a un problema fundacional que puede solucionar tomando y estudiando elementos del sistema jurídico de

otros tiempos y culturas que tengan validez ante el examen crítico. Martí reconoce la posibilidad de interculturalidad de este ejercicio para las reglas de la sociedad civil americana. No ve como culminación del proceso de evaluación crítica de la jurisprudencia intercultural al derecho positivo, sino que la culminación es la adaptación al derecho natural. Y es el derecho natural relativo a los lugares en donde se desea ejercer: se debe partir del reconocimiento de las leyes existentes en los territorios para entrar en adecuación al derecho positivo. No se trata de hacer modelo científico para legalizar a una sociedad civil, sino un modelo de conciliación en el cual lo nodal es la parcialidad de las leyes a partir de su continuo examen que exige la reestructura casuística a tenor de las circunstancias. El Código:

...da la patria potestad a la mujer, la capacita para atestiguar y, obligándola a la observancia de la ley, completa su persona jurídica. ¿La que nos enseña la ley del cielo, no es capaz de conocer la de la tierra? Niega su arbitraria fuerza a la costumbre, fija la mayor edad en 21 años, reforma el Derecho Español en su pueril doctrina sobre ausentes, establece con prudente oportunidad, el matrimonio civil sin lastimar el dogma católico; [...] Ve el testamento en Roma, corrompido por la invasión de sofistas y gramáticos; aquellos que sofocaron al fin la voz de Plinio, y estudiando ora las *Partidas*, ora las colecciones posteriores, conserva lo justo, introduce lo urgente, y adecua con tacto a las necesidades actuales las ideas del Derecho Natural. Y eso quiere, y es, la justicia: la acomodación del Derecho positivo al natural. (Martí: [1877 ▼ 7], p.: 91–92)

El 16 de septiembre de 1876 Martí publica en la *Revista Universal*, «El libro de García Cubas», dedicado a la traducción realizada por George Hemelrson en 1876, para la Exposición de Filadelfia. El libro se titula *The republic of Mexico in 1876*. Martí se siente satisfecho por la obra de García Cubas, porque es metódica, seria, coloca sus apreciaciones a partir del estudio de datos estadísticos y combate varios mitos y errores que los periódicos estadounidenses han construido sobre la República mexicana. Combate la creencia de que en México no hay capital humano y científico para que pueda de manera autónoma gobernarse: «*Esta parte del libro, sobria y estadística, reúne a una observación juiciosa, energía para rechazar infundadas acusaciones que han recaído sobre México, amenidad en la descripción, método y claridad, y, sobre todo un amor patrio que no excluye: no es un libro de novelescos y quijotescos encomios*» (Martí: [1876 ▼ 18], p.: 197). La segunda parte del libro está dedicada a la historia mexicana que inicia en la prehistoria recogiendo la diversidad de sus culturas. Se dedica a caracterizar algunas lenguas mexicanas que se explican de manera armoniosa, no como datos aislados sino buscando las ramificaciones y transacciones entre las distintas culturas, teniendo una perspectiva histórico–lingüística del territorio mexicano. García Cubas muestra los rasgos de la intelectualidad mexicana milenaria; sólo espera un mejor clima político para que su liderato renazca. Apela a una inteligencia profunda pero práctica: realiza una empresa de observación y conocimiento, *per se*, útil para proponer caminos para su país: «*El oro mexicano no está en las minas de Sonora; está en el grano amarillo de los trigales, en la brillantez todavía*

amarillenta de su azúcar. Inteligencia observadora, García Cubas es una inteligencia productiva. Hay fraternidad entre la observación y la resolución» (Martí: [1876 ▼ 18], p.: 199).

El 2 de agosto de 1876, en la *Revista Universal*, Martí reseña la publicación del *Diccionario Biográfico Americano*, de José Domingo Cortés, radicado en París. En la «Introducción al volumen», Domingo Cortés denuncia el poco reconocimiento de las notabilidades americanas en los centros culturales de los países colonialistas: París, Londres, Madrid. La finalidad política consiste en visibilizar los americanos, su circunstancia y reconocer que ha sido un continente fundado por diversas inteligencias:

El *Diccionario Biográfico Americano* obedece a un propósito humanitario y patriótico. Es una publicación de todo punto original, por referirse especialmente a las personalidades que se han distinguido en el nuevo mundo, que hasta hoy solo había logrado introducir en las publicaciones universales del mismo género, un cortísimo número de sus notabilidades. (Cortés: 1875, p.: IX)

En carta «A Manuel Mercado», el 19 de abril de 1877, Martí expresa que encuentra grandes inteligencias en Guatemala que están en potencia expresiva. Este grupo humano no ha logrado su resplandor porque aún no ha constituido medios suficientes ni ha tenido condiciones adecuadas. Caso contrario fue el mexicano que tuvo que libertarse dos veces y sufrir el asedio continuo de los Estados Unidos que durante el siglo XIX aprovechó las ventajas militares y políticas sobre México para apropiarse de sus territorios. Esto hizo que el mexicano desarrollara su prensa como tribuna en defensa de su territorio y su independencia. Guatemala vive en “providencia natural” que le da lo suficiente para atender a sus pobladores, pero eso ha colaborado a que no tengan grandes urgencias por su desarrollo. Martí comprende que los pueblos de América Latina pueden tener desarrollos diferentes, pero no quiere decir que carezcan de inteligencias y pensamiento autónomo:

Si no hay muchas inteligencias desarrolladas, a animarlas vengo, no a avergonzarlas ni a herirlas. Ni me place oír decir a los extraños que nuestra América enferma carece de las ardientes inteligencias que le sobran. —Aquí, como en México, todo el mundo tiene talento; se habla bien el castellano; se vive honradamente, a lo que ayuda la vigilancia mutua; estorbo y ventaja de los pequeños pueblos; se ama al fin lo nuevo, y cunde entre los hombres jóvenes el salvador espíritu de examen. No es que Guatemala sea pequeña, ni escasas sus gentes: es que es un pueblo que se ha movido poco, y como sus elementos han sido permanentes, aún le duran y con facilidad son conocidos. (Martí: [1877 ▼ 6], p.: 85)

En «Apuntes y fragmentos sobre filosofía», de 1877, producto del ejercicio docente en la Escuela Normal, formula una sintética teoría del conocimiento que estudia las corrientes filosóficas actuales, pero con líneas históricas del pensamiento discernibles desde la antigüedad. Esta gnoseología identifica la naturaleza como fuente única de la filosofía y al observador como su agente. Pero entre esta teoría ubica a la naturaleza como el conjunto de lo tangible, visible—observable y lo invisible—intangibile, o extrasensorial. Allí derivan las escuelas filosóficas en disputa: el espiritualismo y el materialismo. Para Martí ambas son exageraciones e ingresan en el problema de la mutua exclusión dando como resultado una filosofía polar e incompleta. Explica que la metafísica no se

encuentra en un plano “sobrenatural”, sino contenida en la misma naturaleza: este es uno de los rasgos característicamente americanos al concebirse como indial. Su propuesta es una filosofía de la relación para solventar la parcialidad metódica y de manera conjunta abordar lo indial.

...las leyes de las cosas deben deducirse de la observación de las cosas: he aquí el error de la Metafísica. ¿Deben subordinarse los altivos movimientos del impalpable y extraordinario ser humano, distinto por su esencia excelsa de cuanto le rodea, a causas mezquinas cuya manera de obrar no está [avi]sada? Es irracional también; porque la hipótesis no está permitida a la ciencia de las pruebas: he ahí el error de la escuela física, que en sus extravagancias ha llegado a negar todo fenómeno espiritual. —Tenemos que para conocer es necesario examinar: que la fuente más creíble de verdad es nuestro propio examen; que el examen, medio seguro de conocer la aplicación de nuestra aptitud de conocer a la cosa conocible: observación, —y el pensamiento sobre lo observado: reflexión. (Martí: [1877 ▼ 10], p.: 205–206)

Martí concluye que la filosofía que debe perseguir América Latina es la filosofía de la relación: que cree nexos entre la filosofía centrada en el sujeto que conoce y en el objeto cognoscible, o entre el Positivismo y el Subjetivismo. Pero antes de indagar por las escuelas de la filosofía que conducen a los dogmas heredados de donde las filosofías europeas tienen un punto de partida, Martí invita a tener una filosofía práctica. A conocer por modos de la observación y examen propio. La elección de la filosofía de la relación y de los métodos analíticos no puede desembocar en un escepticismo adrede sino en una invitación a conocer autónomamente:

¿qué hemos de hacer para saber? Examinar con nuestro criterio el examen que ha hecho el criterio ajeno, o, lo que es más seguro, examinar por nosotros mismos. —No se puede ver una cosa sin mirarla. No se puede entender una cosa sin examinarla. El examen es el ojo de la razón. —Luego nosotros mismos somos el primer medio del conocimiento de las cosas, el medio natural de investigación, el medio natural filosófico. (Martí: [1877 ▼ 10], p.: 209)

Guatemala (1878), de Martí es un trabajo innovador ya que se trata de un estudio interdisciplinar y holístico de un país, visto en su condición espacio–temporal y estudiado de manera casi corográfica en sus aspectos físicos y humanos. El apóstol se muestra como cronista, autor viajero que da cuenta de lo que ve en su recorrido: realiza una introspección en los hábitos, historia, artes, literatura, cultura, posibilidades agrícolas, industriales, arquitectura, desarrollo urbano y paisaje. El libro de Martí es lo que hoy en día se propone la geografía cultural. Constituye un avance continental que más que entender a un país desde una teoría del estado o un modelo económico, desde un ramo teórico preconcebido, se libera de prejuicios y estudia el territorio con el fin de que éste revele su conocimiento. Guatemala ofrece el azul como metáfora de la naturaleza recuperada y la arborescencia propia del paraíso, manifiesta en sus campos florales y plazas pobladas de jacarandas. En dicho marco territorial explora las obras de escritores y artistas, entre ellos la de Alejandro Marure (1806–1851), quien escribió el *Bosquejo histórico de las revoluciones de Centroamérica* (1847). Martí elogia el estilo ensayístico de Marure, que compara con Gaspar Melchor de Jovellanos, por su prosa cargada de pensamiento medido. Reconoce los tiempos convulsos en los cuales escribió

Marure y alaba que pueda escribir no como combatiente, sino como observador o quien misura la pasión en *pos* del conocimiento: «*Leí entonces a Marure y mi celebración creció de punto. [...] Habla no como quien lucha sino como quien observa: —y ese ha de ser el tono de la historia. Ella es un examen y un juicio, no una propaganda ni una excitación*» (Martí: [1878 ▼3], p.: 272).

Martí destaca el aporte de la curia a la Historia de Guatemala: Domingo Juarros, con *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala*, fue un cronista de los frailes, los hechos y disputas entre españoles e indígenas; el arzobispo Francisco de Paula García Peláez, escribió *Memorias para la historia del antiguo reino de Guatemala*, en tres volúmenes entre 1833 y 1841. Reconoce que la historia de una república independiente debe seguir los propósitos de la libertad, la fundación de la nación, para abrir el porvenir. Le es urgente a Guatemala la escritura de una historia con principios modernos y americanos. Allí reconoce un proyecto de varios intelectuales guatemaltecos como Lorenzo Montúfar, autor de la *Reseña histórica de Centroamérica*, (1878–1888, y 4700 páginas) que se estructuró por principios historiográficos de orden liberal. Martí conocía la dedicación de Montúfar al proyecto, en el también participa Ignacio Gómez (1813–1870), abuelo de Enrique Gómez Carrillo, quien escribió la *Historia contemporánea de Centroamérica*; y José Milla (1822–1898), a quien correspondió la época antigua y colonial:

En punto a historia [...] el doctor Montúfar, guerrero ya probado en las lides de la tribuna y de la prensa, del folleto liberal, de la instrucción histórica, de la discusión viva y constante. [...] A él está encomendada la moderna parte de la historia. Don Ignacio Gómez, literato de nota muy justa, versado en lenguas y todo género de crítica y poesía; conocedor del mundo viejo y nuevo, caliente en el decir, y en el escribir macizo y muy galano, ha la tarea de redactar otra importante época reciente; y a don José Milla, de fácil vena, de erudición notoria, de ocurrente lenguaje y vivas sales, toca la historia del que fue Reino y Capitanía General de Guatemala... (Martí: [1878 ▼3], p.: 273–274)

Martí destaca la *Galería poética centroamericana*, de Ramón Uriarte, los trabajos de A. Batres, A. Gómez y F. Lainfiesta. Celebra la juventud que lee libros de erudición e innovación europea, los cuales son cotejados con una escuela americana: G. Matta, G. Gutiérrez, A. Lozano, G. Prieto Pradillo y J. J. Palma. Es un movimiento intelectual que traerá progreso a Guatemala ya que obligará a estos escritores a visionar un mejor país, a fortalecer y liberalizar las instituciones y a construir el sueño de las repúblicas americanas. Allí la reunión del conocimiento científico y humanístico es leída a tenor de los países americanos. (Martí, J. [1878 ▼3], p.: 276–277). Asimismo, exalta el capital humano latinoamericano que en muchos casos se encuentra en potencia. Guatemala es un país que inicia ese desarrollo y se relaciona con la construcción de un sistema de educación moderno que remplace la enseñanza escolástica. La tesis sostiene que el americano es inteligente y si se le brindan los medios y estímulos para desarrollar tal inteligencia esta logrará puntos altos en producción de conocimiento. El maestro se alegra de que este difícil proceso de educación no

centralizada, moderna, científica inicie en Guatemala, pues sabe que el desarrollo de un territorio depende en mayor medida de su formación humana.

Hoy cada aldea tiene escuela; con sus manos fabrican los padres la casa del maestro; del haber del hijuelo se priva el campesino porque aprenda de letras; aumentan en la ciudad los institutos de carácter grave; extiéndese en la Universidad el ya lleno programa; apréndense en la Escuela Politécnica, con hábitos militares, matemáticas; enseña la Escuela Normal, por práctico sistema, de razón y propio juicio a ser maestros; quinientos niños pueblan los salones del extenso Instituto nacional; bien se enseña en San Francisco; del extranjero fueron traídos maestros y maestras; unos y otras enseñan tolerancia religiosa, dan instrucción realmente útil, vulgarizan los más recientes sistemas americanos y europeos. (Martí: [1878 ▼ 3], p.: 283)

Para Martí el crecimiento humano en las repúblicas depende de la inversión en educación popular. Se trata de convertir en derecho fundamental, este privilegio que fue otorgado sólo a la administración colonial criolla y al clero. Las líneas con las que describe el proceso de los estudiantes latinoamericanos de orígenes humildes, al leer a los grandes autores, es conmovedor ya que parece un milagro que esta población tan sólo le falta formación para desplegar su potencial. En el pensamiento martiano pervive una oda al estudiante y al escritor de escasos recursos quien da batallas diarias por su subsistencia y educación. Maestro él, luchará para convertir a la educación popular en derecho fundamental del americano: «*La educación popular, maciza allí cuanto rencorosa, ha dado a Alemania su actual grande poder. Saber leer es saber andar. Saber escribir es saber ascender. Pies, brazos, alas, todo esto ponen al hombre esos primeros humildísimos libros de la escuela. Luego, aderezado va al espacio*» (Martí: [1878 ▼ 3], p.: 284). Martí lauda la labor de Justo Rufino Barrios (1835–1885), quien construye escuelas, centros de salud, caminos y solicita de Europa y de los Estados Unidos vapores llenos de libros, instrumentos de música, telégrafos, etc. Reconoce el origen humilde de Barrios y lo presenta como causa de la fuerte inversión de su gobierno en educación para los campesinos e indígenas en aldeas y pueblos.

Se fue con sus harapos; y vuelve con sus sueños, con sus bancas, con sus instrumentos de alma, con sus riquezas espirituales, con sus libros. Se fue burdo, y viene afinado. Se fue tartamudo, y vuelve elocuente. Antes soñaba en vacas; hoy en el porvenir, en gran trabajo, en gloria, en cielos. [...] La educación es como un árbol, se siembra una semilla y se abre en muchas ramas. [...] Hombres recogerá quien siembre escuelas. (Martí: [1878 ▼ 3], p.: 285)

En «Literatura extranjera contemporánea», el 30 de junio de 1878 en *La Libertad*, dedicado a la época de André Chenier, Sierra lamenta la inclinación taxonómica de las ciencias europeas, ya que su división, disciplinariedad y especialización han traído problemas de responsabilidad, parcialización y segmentación de las sociedades de donde emergen y se aplican los conocimientos. Durante la Revolución Francesa existieron dos corrientes epistemológicas latentes, una taxonómica y clasificadora de la naturaleza encabezada por Condillac —que prosiguió con Lavoisier y Linneo; y la otra que, por el contrario, más que los deslindes buscó las relaciones, sinergias, movimientos —

liderada por Leibnitz: «...entendían que las clasificaciones eran la muerte de la ciencia; negaban los deslindes entre lo vivo y lo muerto, entre lo orgánico e inorgánico, las especies y las razas; sentaban que nada hay dividido.... (Sierra: [1878 ▼14], p.: 277–278). En la ciencia europea prevaleció la visión taxonómica que posteriormente se institucionalizó.

El 10 de mayo de 1879, Hostos pública en *La Actualidad* de Santo Domingo, «La Escuela Normal», en donde da cuenta de la fundación de la Normal de Puerto la Plata. La Normal no sigue un modelo de formación de formadores. Hostos sabe que en los maestros puede fundar un nuevo modo de progreso en el cual no se imite un conocimiento, sino se investigue y produzca de las fuentes directas de la naturaleza. No se interesa en un maestro que transmita conocimientos, sino de un maestro que investigue e induzca para que sus estudiantes produzcan conocimiento. Esto ajustaría el desbalance existente entre la triada humano–naturaleza–cultura, medida por la gnoseología, la cual, al ser foránea no produce los resultados esperados: no constituye un punto de unión entre el humano y la naturaleza; no hay producción de conocimiento; no existe aprovechamiento cabal de la naturaleza, sino una relación de coloniaje y parasitismo:

Se trataba nada menos que de establecer de un modo nuevo un progreso nuevo. Escuelas normales, en casi todos los países medio organizados por la libertad, y hasta en algunos que el diablo ha organizado, se fundan y sostienen: para eso basta leer un Pestalozzi, un Horacio Man, un Sarmiento, el plan de las escuelas normales de Francia, de los Estados Unidos, de Chile, de la República Argentina, las leyes de organización en Massachussets, New York o Pensilvania. ¿Hubiera esto bastado en la República Dominicana? No. He aquí por qué. La Escuela Normal forma maestros. El maestro se ha de formar para la determinada sociedad donde funciona. Como la Sociedad dominicana aún no está constituida el maestro ha de saber, ha de enseñar, y ha de saber enseñar en Santo Domingo, todo cuanto contribuya al bien presente y porvenir de la República. (Hostos: [1879 ▼2], p.: 12)

Hostos percibe un error en lo que se concibe como educación elemental: contar, orar y leer. Esta debe migrar hacia las áreas básicas de conocimiento general como fundamentos los cuales deben ser impulsados desde la pedagogía objetiva si se cuentan con los objetos en el aula; o, con su ilustración en los libros de texto, con un contacto directo con el entorno natural. El puertorriqueño considera que debe existir una reorganización radical que debe apuntar a construir un sistema para la enseñanza en la República Dominicana que implique un ajuste de las necesidades contextuales y una armonización en la triada humano–naturaleza–cultura:

...la educación de la razón humana no se hace por los disparatados sistemas que, en todas partes, se aplican arbitrariamente; [...] ...la razón no se puede educar sino por y para las verdades que el estudio experimental de la naturaleza va fijando, desde el primer momento de la educación intelectual, es indispensable empezar por las verdades demostradas en las ciencias matemáticas, cosmológicas, físicas o naturales, sociológicas o históricas. [...] ...es necesario fundar el cultivo sistemático de las facultades intelectuales en una clasificación de los conocimientos humanos, para obtener así una educación progresiva de esas facultades, según el grado de su desarrollo natural. (Hostos: [1879 ▼2], p.: 14)

José Antonio Soffia, en «D. Andrés Bello», publicado el 1º de diciembre de 1881 en el *Papel Periódico Ilustrado*, no sólo destaca su labor literaria, sino su labor científica de la cual hizo gala

al dirigir conversaciones sobre física, cosmografía, geografía, etc. Destaca el interés por relacionar dichos conocimientos en una nueva empresa gnoseológica que toma como punto de partida los criterios americanos. Fue un ejemplo el que dio Bello con su *Gramática*, la cual se valoró como una obra modélica del español ibérico, asunto que se constata al ser introducida en las escuelas peninsulares. Bello concibe a la América como un lugar que puede producir un conocimiento para la humanidad, un conocimiento que cierre la brecha entre las ciencias y las artes:

En 1848 concibió la idea de compendiar sus conocimientos sobre Cosmografía, ciencia a que era sumamente afecto, en un tratado en que, los preceptos y el cálculo, alternaran con la amenidad y el encanto de la exposición. El resultado de su pensamiento no pudo ser más feliz. En aquel mismo año daba la luz en Santiago, en un volumen de 163 páginas, su excelente tratado sobre *Cosmografía, o descripción del Universo, conforme a los últimos descubrimientos*. (Soffia: [1881 ▼ 8], p.: 90)

Tanto Soffia, como Ignacio Domeyko Ancuta (1802–1889), destacan el interés por la configuración gnoseológica no segmentante del conocimiento configurado por Andrés Bello⁸⁵. Conocimiento que en Europa tiende a la división y especialización, olvidando el origen de las tres ramas, humanidades, ciencias y artes: la naturaleza. En Bello se percibe al polímata americano en todo su esplendor, como expone Domeyko:

Hasta sus últimos años conservaba una afición particular a estas dos ciencias y a la Cosmografía. [...] A sus bellas cualidades unía una muy rara, y es que su inteligencia estuvo libre de aquella exclusiva predilección que suelen manifestar los hombres especiales por el ramo a que consagran sus estudios, predilección tan exagerada, que muchas veces menosprecia las demás obras de la inteligencia y la imaginación, o bien las ignoran. El genio de D. Andrés Bello era aún más universal. En sus conversaciones sobre literatura, sobre ciencia o sobre bellas artes, acostumbraba a señalar las relaciones que existen entre ellas. (en Soffia: [1881 ▼ 8], p.: 90)

El 1º de julio de 1881 Martí publica la *Revista Venezolana*, luego de un año de estadía en Nueva York y de itinerar entre Guatemala, Cuba, España y las Antillas. Éstos viajes reforzaron su conciencia cultural y la especificidad latinoamericanas observada en su naturaleza, el mestizaje y la historia común. En sus «Propósitos», se pregunta por el papel del conocimiento y del sistema vital nuevo, que significa proponer un sistema económico y social ya no centrado en la teoría de amos

⁸⁵ Martí reseña la obra del polímata venezolano Cecilio Acosta: su examen crítico es el de un americano con mirada holística sobre las épocas históricas que abarca; ve a los poetas junto a los estadistas; comprende una era como una interacción de elementos e intenta dar cuenta de dicha interacción. Es una razón que reúne, una gnosis que interrelaciona campos del conocimiento en una era en donde la gnoseología europea completa el sueño de la distinción de los campos del conocimiento y llega temerosa a la especialización y el compartimento del saber. Martí escribe «Cecilio Acosta», para el número dos de la *Revista*: «Él ve a los siglos como los ve Weber; no en sus batallas, ni luchas de clérigos y reyes, ni dominios y muertes, sino parejos y enteros, por todos sus lados, en su sucesos de guerra y de paz, de poesía y de ciencia, de artes y costumbres: él toma todas las historias en su cuna y las desenvuelve paralelamente: él estudia a Alejandro y Aristóteles, a Pericles y a Sócrates, a Vespasiano y a Plinio, a Vercingetorix y a Velleda, a Augusto y a Horacio, a Julio II y a Buonarroti, a Elizabeth y a Bacon, a Luis XI y a Frollo, a Felipe y a Quevedo, al Rey Sol y a Lebrun, a Luis XVI y a Necker, a Washington y a Franklin, a Hayes y a Edison. Lee de mañana las Ripuarias, y escribe de tarde los estatutos de un Montepio: deja las Capitulares de Carlomagno, hace un epitafio en latín a su madre amadísima, saborea una página de Diego de Valera, dedica en prenda de gracias una carta excelente a la memoria de Ochoa, a Campoamor y a Cueto, y antes de que cierre la noche, que él no consagró nunca a lecturas, echa las bases de un banco, o busca el modo de dar rieles a un camino férreo» (Martí, [1881 ▼ 21], p.: 98–99).

y siervos, de reyes y villanos, de emperadores y súbditos. La democracia significa ese paso, soñado en Francia, aunque aún no llevado a cabo en dichas tierras continuamente sofocadas por la sombra de sus antiguos regímenes. América continental, a excepción de Norteamérica, lleva a cabo esta experimentación de sociedad humana en la cual el intelectual tiene la misión no sólo de conocer, estudiar lo que se conoce, sino como los utopistas, de crear un conocimiento proyectivo y asentado en una realidad americana que se empieza reconocer, con el fin de fundar un proyecto de humanidad. Su vida es agonista y sus necesidades angustiantes: se encuentra a Bello o a Acosta, ambos venezolanos reseñados por la pluma martiana, como polímatas que al revisar sus obras, demuestran elucidación en varios campos del conocimiento los cuales tienen la intención de suplir vacíos y urgencias insoldables en el ejercicio y construir un conocimiento adecuado para el proyecto de la democracia humana. Debían reescribir el conocimiento humano frente a esta nueva necesidad vital, redireccionar sus objetivos y funciones e intentar suplirlos de inmediato en un contexto apremiante. Martí explica que el siglo XIX no ha podido detenerse en reflexionar. Su examen es aún incompleto para sus concedores ya que la agonía de tener que fundar las naciones, sus instituciones, defenderlas, mostrar en Europa que no se era bárbaro y que no había legitimación para nuevas invasiones, es decir, comprobar que el americano podía autodeterminarse y autogobernarse políticamente, consumió a los intelectuales de la época, dejando poco tiempo para compilaciones y exámenes. Martí se propone suplir el reconocimiento en la gnoseología americana con la *Revista Venezolana*. Logró publicar dos números de la *Revista Venezolana*, pronunció un discurso y realizó aportes presenciales para *La Opinión Nacional*. La recepción de sus ideas hizo que el liberal con tintes de autócrata, Guzmán Blanco promoviera su expulsión. Martí concibe la *Revista Venezolana* como una empresa de vocación americanista y de función gnoseológica:

¿Ver gloria y no cantarla? [...] ¿Dejar, como trabajo de escasa monta, a pasto de roedores, este imparcial estudio de una vida imitable, aquel acucioso examen de nuestros elementos de riqueza, cuál pintoresca escena de costumbres indias, cuál notación curiosa de nuestra fauna y nuestra flora, y nuestra atmósfera matizada de colores, y nuestro aire henchido de perfumes? [...] ¿O un combate de filibusteros? ¿O una sesión de nuestro primer Congreso? ¿O una cabalgada del fúlgido Bolívar? ¿O aquellas plazas nuestras, con su árbol histórico y coposo, y su orador magnífico, y su apiñada y clamante muchedumbre? ¿O nuestros adelantos, futuro desarrollo, o sabias leyes? He ahí a lo que viene la *Revista*. (Martí: [1881 ▼ 15], p.: 55–56)

El programa martiano excede las posibilidades de la *Revista Venezolana*; se convertirá en un programa que perseguirá en adelante y revela las urgencias de la gnoseología americana: el reconocimiento de América Latina como unidad político-cultural; construir una nueva sacralización ya que el capitalismo y el progreso tuvieron como consecuencia el nihilismo y las religiones occiden-

tales entablaron enemistades con la naturaleza; de—colonizar el pasado americano o releer la historia y prehistoria desde la arqueología y la antropología americana; consolidar la geografía americana para revelar no sólo el potencia natural, sino para comprender la poiesis o los medios y formas de creación del americano que abrirá los caminos a una estética topológica que se sustenta en el conocimiento de la relación del americano con su entorno; y, devolverle la fe al americano:

Aposento natural tiene en la *Revista Venezolana* todo pensamiento americano; y cuanto al bien de nuestras tierras, y a auxiliarlas a formar conceptos propios y altos contribuya. No se publicará en extraño pueblo libro de nota que aquí no sea explicado; ni libro alguno entre nosotros que no nos halle con la pluma alzada en pro de sus bondades, y en excusa de los que nos parezcan extravíos. Amar: he aquí la crítica. (Martí: [1881 ▼15], p.: 56–57)

El 15 de julio de 1881 Martí escribe en su «Nota» de la *Revista Venezolana*, que la gran fatiga de la fundación de la repúblicas en América Latina, la renovación del sistema político, administrativo y gubernamental ocupó durante casi medio siglo a los intelectuales americanos, dejando poco tiempo a trabajos de investigación y análisis. Martí celebra la colaboración de Arístides Rojas, su «Muestra de un ensayo de diccionario de vocablos indígenas», trabajo filológico inédito y del cual sólo se publicaron fragmentos, uno de ellos en la *Revista Venezolana*. Allí, insta en la necesidad de divulgar estas investigaciones de largo aliento (Martí: [1881 ▼19], p.: 87).

En «Carácter de la *Revista Venezolana*», explica que es deber del intelectual americano, nacido en una época que cambia el orden del mundo, el de la repúblicas, de las revoluciones sociales, industriales, políticas, el de las grandes independencias, seguir trabajando en pro del conocimiento de lo propio, con carácter digno y sin los complejos del colonialismo gnoseológico o mirar con ojos de hijo lo ajeno y con ojos de apóstata lo propio. Es tiempo de apropiarse de las fuerzas y capacidades de los seres humanos del continente y de la oferta material del mismo, así como de su inteligencia. Martí en vez de lamentarse en las penas del intelectual y del pueblo americano piensa que es tiempo de trabajar en su solución: el bienestar social y la construcción de una lugar que incluya las batallas que da a diario la gnoseología americana:

Cierto que, pasajeros de la nave humana, somos, a par del resto de los hombres, revueltos y empujados por las grandes olas; cierto que, venidos a la vida en época que escruta, vocea y disloca, ni los clamores, ni los provechos, ni las faenas del universo batallador nos son extrañas. [...] Mas ni el fecundo estudio del maravilloso movimiento universal nos da provecho, —antes nos es causa de amargos celos y dolores, —si no nos enciende en ansias de combatir por ponernos con nuestras singulares aptitudes a la par de los que adelantan y batallan; ni hemos de mirar con ojos de hijo lo ajeno, y con ojos de apóstata lo propio; ni hemos de ceder a esta voz de fatiga y agonía que viene de nuestro espíritu espantado del ruido de los hombres. (Martí: [1881 ▼20], p.: 90)

En «La reforma de la enseñanza» (1881), Hostos expone que la educación no se puede centrar en la trasmisión de un conocimiento porque esta práctica hace que los estudiantes no desarrollen las habilidades para construir su propio conocimiento; y, que se acepta el hecho del colonialismo

gnoseológico o de estar condenados a concebir el conocimiento foráneo como universal, válido para explicar los fenómenos en el orbe entero. No cree que Europa sea la indicada para dictar el conocimiento aplicable a la realidad americana; al contrario, ve la historia de las ideas como senderos que pueden guiar el conocimiento continental como los métodos sensibles aprensivos que tiene como fuente principal el estudio de la naturaleza circundante. Hostos considera que, en la historia de las transmisiones de los métodos de conocimiento Europa fue un eslabón al referir la Bagdad de Harún Al-Raschid, científica y humanística y la Córdoba omeya, con gnoseólogos en la Edad Media europea. Hostos no condena la herencia de métodos y formas, sino la de productos terminados de conocimiento:

En la ciencia como en la naturaleza, nada muere: la idea de *mutación*, imaginada por Heráclito, sepultada por el neoplatonismo y por el aristotelismo de la Edad media, renace hoy en la doctrina científica de la evolución y de la redistribución continua: [...] los átomos de Demócrito, concepción baldía en cuanto nueva sugestión metafísica, se han convertido hoy en la soberana construcción de leyes positivas del Kosmos que Newton condensó y que la nueva física está acabando de demostrar en el estudio cada vez más luminoso de la atracción corpuscular y atómica. (Hostos: [1881 ▼28], p.: 106–107)

Hostos ahonda en su tradición que aúna el nominalismo con el sensualismo y estas, ambas tendencias en contra de la metafísica idealista, de la inmaterialidad de las ideas. Sostiene que en el Nominalismo medieval ya se percibía un germen del progreso en autores como Roscelin, Abelardo, Occam y d'Ailly durante los siglos XII y XIII, que podía abrir líneas de investigación sensible y material a partir de su entorno:

...el fundador del nominalismo (Roscelin) no su renovador (Occam), dijo: «No habiendo más que sensaciones, no hay más conocimiento que el de objetos individuales, y las ideas universales son ilusorias». Eso equivalía indudablemente a establecer la escuela sensualista; y en este sentido se puede ligar a Roscelin (siglo XII) con Locke, Buffier, Reide, Dugal Steward, Hamilton... (Hostos: [1881 ▼28], p.: 110)

La vena intelectual sensualista, desarrollada durante el Renacimiento y la Ilustración europea hermanada con el pensamiento nominalista medieval, no llega a las colonias hispánicas en América. La razón es que España está presa del radicalismo político y religioso que fundó la Inquisición y expulsó a moros y judíos de la península ibérica. Se declara contrarreformista y su ultra conservadurismo no es comparable con ningún momento intelectual de la Edad Media, pues es un radicalismo inédito en una sociedad cristiana. Ni siquiera en la época de las cruzadas se hicieron limpiezas raciales y religiosas a tal escala y magnitud, ni se declararon en contra de cualquier progreso material, liberalismo u otro elemento que promoviera el libre albedrío o el desarrollo de la personalidad. Se constituyó un reino y luego un imperio de carácter contrarreformista, católico, tautológico, inamovible y perpetuo. En América por su espacio gnóstico que interpela la curiosidad, fue tanta la rigidez del fanatismo español que impidió el desarrollo intelectual en ultramar, condenándolo como herejía. Así, la colonia hispánica en América Latina no es comparable con la cultura

intelectual de la Edad Media, sino que fue el verdadero oscurantismo:

Este fanatismo demente, que mató en germen el desarrollo de la nacionalidad española, en su mismo nacimiento, enfermó las Colonias que hubieran podido, si dirigidas racionalmente, contribuir a la curación y a la salvación del tronco originario. [...] Eso ha tenido necesariamente que acontecer en toda nuestra raza; y las ideas filosóficas y políticas, contaminadas de la corrupción que el tradicionalismo conllevaba, no han podido ser más absurdas; es decir más contrarias al desarrollo y a la salud de la razón. (Hostos: [1881 ▼28], p.: 113–114)

Según Hostos el espacio gnóstico americano no tiene par pues se trató no sólo de un Mundo Nuevo, sino de un nuevo mundo por conocer: especies de flora, fauna; recursos naturales; comunidades humanas; vestigios arqueológicos. La humanidad que llegó a Hispanoamérica fue una humanidad envejecida, fanática, déspota y exclusivista. Esta humanidad esclavista que a las comunidades se rehusó a conocer y que debido al vasallaje y a las pestes traídas de Europa extinguió gran parte de la población americana. Fue incapaz de conocer el potencial biológico, la flora y la fauna americana —casi 300 años después, se lleva a cabo la Expedición Botánica, empresa que no rindió los frutos esperados por el advenimiento de las luchas independentistas. La relación América Latina–España en la colonia fue de dependencia no sólo gubernamental sino gnoseológica, hasta llegar al dogma de la herencia entendida como una trasmisión acrítica la cual constituyó sociedades trasplantadas. Así como heredaron las costumbres del centro, también sus vicios sociales los cuáles en la era independiente afloran en las discusiones civiles como un enemigo al interior del pensamiento propio (Hostos, [1881 ▼28], p.: 115).

Mientras América Latina continúe teniendo fallas gnoseológicas no tendrá pensamiento ni industria propia y estará supeditada a ser proveedora de recursos económicos primarios para las naciones industrializadas. El problema del conocimiento americano atraviesa la esfera de la producción económica y es punto clave en las independencias políticas. Una historia libertaria que debe ser ratificada con una historia laboral, con una historia de objetos industriales, con una historia material que reafirme que los pueblos no sólo se autodeterminan en lo político, sino que tienen la capacidad de sostenerse, crecer y progresar a voluntad propia; que pueden conocer y ser conscientes de escoger la vía de progreso que más les convenga con su modo natural. Para Hostos es urgente suplir el sentido de lo común en América Latina:

...toda la vida de estos pueblos demuestra la pésima dirección de la razón común: todos ellos están enfermos de razón; todos ellos tienen necesidad de restablecer las bases del organismo intelectual y de apropiarse a los fines naturales del entendimiento los medios que la metodología científica, la nueva lógica, la nueva psicología y la nueva pedagogía han buscado y encontrado. Mientras eso no se haga, el desarrollo moral e intelectual seguirá supeditado a las torpezas del acaso. (Hostos: [1881 ▼28], p.: 116–117)

En «Los Frutos de la Normal — Indicaciones e instrucciones» (1881), Hostos expone la combinación de nociones y métodos para fundar la educación en América Latina. Como el modelo anterior se sostuvo en la memorización, busca cambiarlo por el de la formación de investigadores

con el ánimo de que una vez dejada la escuela y/o la universidad, los estudiantes desarrollen la capacidad de forjar vías propias de conocimiento. Explica que la Escuela Normal tiene tres escuelas combinadas con el ánimo que se les enseñe las vías para el propio conocimiento: la escuela froebeliana o la pedagogía objetiva que desarrolla la sensibilidad y la intuición; la escuela pestalociana o de la inducción, que busca que esta organización pase de las intuiciones a las inducciones; y la educación lancasteriana, que persigue el mutualismo o la transmisión de la información como método de comparación en la sistematización de las inducciones. Su objetivo es construir un sujeto de conocimiento con facultades para enfrentarse a su objeto de conocimiento, la naturaleza.

La naturaleza, *hecho*, suministra el *objeto de conocimiento* en un fenómeno o serie de fenómenos: el relacionamiento razonado y racional de fenómenos con fenómenos, de todos y cada uno de ellos con el hecho universal que se trata de interpretar, es decir, con la naturaleza que nos rodea y que se nos impone, eso es lo que se llama *ciencia*. Si todos viéramos metódicamente, o si desde niños se nos enseñara a ver con *método* la naturaleza que en todos los actos de la vida material y moral se nos presenta, es indudable que ese aprender a ver la naturaleza constituiría un aprendizaje científico. (Hostos: [1881 ▼29], p.: 399)

La década de los ochenta del siglo XIX se caracterizó por vivir procesos paralelos en cuanto a las funciones de las instituciones gubernamentales. En las dos primeras décadas después de la Independencia la prioridad fue organizar los territorios en sus aspectos militares con el ánimo de repeler una probable reconquista de España, o una invasión extranjera como sucedió en un par de ocasiones en México. Los intelectuales tuvieron una doble vida, como caudillos y/o jefes militares, o se encargaron de puestos civiles. La generación de la década del 40 al 60 se destacó por una necesaria polimatía: redactar leyes, códigos civiles, ocupar puestos públicos como ministerios, consulados, rectorías universitarias, entre otras y, a su vez, realizar una labor periodística e intelectual. Para la década de los ochenta, si bien se tenía mayor organización política y militar, aún existían dubitaciones en la América continental sobre si adoptar el sistema de la república centralista o el de la federación de estados unidos independientes para la administración de cada territorio. En varios países americanos esta dubitación desembocó en guerras civiles y dictaduras en las cuales los intelectuales americanos participaron. La generación de Andrés Bello, Victorino Lastarria, José María Heredia, Domingo Faustino Sarmiento, Manuel Ancízar, José Manuel Restrepo, entre otros, aportó para fundar en cada país las bases de una cultura intelectual.

Además de la *Historia de la literatura en la Nueva Granada* (1535–1820), de José María Vergara y Vergara, y de la obra de Manuel de Socorro Rodríguez de la Victoria, *Apología de los ingenios neogranadinos* (1792), en 1882 aparece *Apuntes sobre bibliografía colombiana, con muestras acogidas en prosa y en verso*, de Isidoro Laverde Amaya. El 28 de noviembre de 1882, en el *Papel Periódico Ilustrado*, César Guzmán escribe «Apuntes sobre bibliografía colombiana».

Para el desarrollo de la historia cultural e intelectual de los Estados Unidos de Colombia, así como para la consolidación de los estudios literarios es casi indispensable, además de la consolidación de la Biblioteca Nacional, que se desarrollen en paralelo las ciencias bibliográficas colombianas:

Los errores bibliográficos son en general de todo momento. Más en tratándose de fijar un punto de historia literaria; o de saber a quién pertenece verdaderamente el honor de haber sido creador de un género de literatura, autor de un sistema filosófico, de un descubrimiento en las ciencias físicas, inventor de un método, de un procedimiento científico o artístico. (Guzmán: [1882♦27], p.: 94)

Guzmán luego de mostrar la necesidad de la bibliografía para inventariar la intelectualidad libresca de una nación, la producción de conocimientos, sus áreas, entre otros, señala que el libro de Laverde contiene apuntes que aún no están presentados con jerarquía cronológica, temática o alfabética, sino en el orden en el que el investigador tuvo acceso a los materiales. Guzmán advierte que es algo que no se le puede exigir a la obra ya que en sus apartados previos advierte que se trata de unos “apuntes”. Es evidente la dificultad no sólo de Laverde, sino de la investigación literaria actual para diferenciar al autor del periodista ya que gran parte de los libros aparecieron previamente en prensa; o se dio el caso de periodistas que después de realizar una serie de artículos sobre un tema, los recogieron y publicaron en volumen. También fue común el que los periódicos publicaban libros ya impresos en volumen, que bien eran de difícil circulación o de interés. Es difícil trazar linderos entre autores de libros y periodistas, a menos de que se tuvieran sistemas de clasificación con categorías mixtas y no excluyentes. Laverde dedica gran parte de su volumen a rasgos biográficos de los autores, elemento clave, ya que éstos, para la investigación literaria, sirven de ayuda y soporte (Guzmán: [1882♦27], p.: 94).

El 19 de mayo de 1882, Martí redacta su «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional* de Caracas», dedicada a Emerson con motivo de su muerte el 27 de abril del mismo año. Para Martí, Emerson fue un guía intelectual a seguir. Resalta de su perspectiva gnoseológica la capacidad de volver a pensar por sí mismo las cosas del mundo, indagar directamente las preguntas de la existencia e intentar, con sus fuerzas, responderlas —un caso de emancipación gnoseológica sin precedentes; también, elegir directamente a las fuentes del conocimiento que para él es la misma naturaleza. La naturaleza tanto en Emerson como en Martí contiene la vida humana, aunque el ser humano occidental y moderno se aleje de ella tanto de su pensamiento como de acción por su excesiva artificialidad, aspectos que en su gnoseología aparecen como indistintos. La naturaleza es lo sagrado: indagar la naturaleza es también un acto de fe y el conocimiento que de allí se deduce es un conocimiento de las nuevas “tablas” de la humanidad. Se puede hablar de una gnoseología americana, distintiva y particular y de una raíz anclada en al contexto:

Él lo leía todo, como águila que salta. [...] Allí leía a Montaigne, que vio por sí, y dijo cosas ciertas; a

Swedenborg el místico, que tuvo mente oceánica; a Plotino, que buscó a Dios y estuvo cerca de hallarlo; a los hindúes, que asisten trémulos y sumisos a la evaporación de su propia alma, y a Platón, que vio sin miedo, y con fruto no igualado, en la mente divina. O cerraba sus libros, y los ojos del cuerpo, para darse el supremo regalo de ver con el alma. O se paseaba agitado e inquieto, y como quien va movido de voluntad que no es la suya, y llameante, cuando, ganosa de expresión precisa, azotaba sus labios, como presa entre breñas que pugna por abrirse paso al aire, una idea. (Martí: [1882♦34], p.: 319–321)

Además de las referencias a Montaigne, y a Swedenborg, así como a Platón y a Plotino, quien siguió más por su actitud frente al conocimiento que a sus propias doctrinas, Martí comparte con Emerson la tradición del pensamiento, o la gnosis filial, el amor y el goce de pensar las cosas del mundo, de reflexionar, de encontrar. Es una relación característica entre eros y gnosis que en no está formulada a la manera neoplatónica, sino desde un punto de vista epicúreo ya que el goce consiste en ir directo a las fuentes de la naturaleza y pensar como si fuese por primera vez las cosas. Para Emerson, como para Epicuro, existe una continuidad entre el mundo físico y el moral siendo sólo la parte visible y tangible de la naturaleza el uno y la intangible e invisible el otro. Existe una analogía entre lo grande y lo pequeño, lo interior y lo exterior, lo pasado y lo futuro, pues este *analogon* de escala es una correspondencia en lo temporal, energía cósmica que, aunque se presenta de diversas formas, estas se posibilitan por la participación en lo indistinto.

Las ciencias confirman lo que el espíritu posee: la analogía de todas las fuerzas de la naturaleza: la semejanza de todos los seres vivos; la igualdad de la composición de todos los elementos del universo; la soberanía del hombre, de quien se conocen inferiores mas a quien no se conocen superiores. (Martí: [1882♦34], p.: 329–330)

Martí como Emerson reconocen que en el mundo natural no hay contradicciones, sino que estas se encuentran en el mundo de los humanos que no han reconocido la lógica y enseñanza de la naturaleza, construyendo un conocimiento artificial. La solución a los problemas humanos reside en un adecuado conocimiento de la naturaleza: afinar los instrumentos gnoseológicos; ampliar la sensibilidad; y, trabajar en una teoría que permita un mayor acercamiento del humano a la naturaleza. Para Emerson ciencia y religión deben ser un solo ámbito porque el origen de la ciencia y lo sagrado es la naturaleza: sus reflexiones morales, teológicas se sostienen reflexiones físicas y científicas. Para él se trata, como sostiene Lezama, de refundar un estado humano en donde physis y gnosis sean unívocos y la naturaleza sea indistinta con el humano: «*Pero no cree que el entendimiento baste a penetrar el misterio de la vida, y dar paz al hombre y ponerle en posesión de sus medios de crecimiento. Cree que la intuición termina lo que el entendimiento empieza. Cree que el espíritu eterno adivina lo que la ciencia humana rastrea*» (Martí: [1882♦34], p.: 336–338).

Martí reconoce que una de las revoluciones científicas del siglo XIX tuvo como fuente principal a la naturaleza americana: el darwinismo. Cuando Darwin recorrió la pampa, viajó a Chile y a Santa Cruz de la Sierra recolectó especies de animales, de plantas con las que forjó en su pensamiento *El*

origen de las especies. Es testigo de ello *Observaciones geológicas sobre Sud América*, y *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. La importancia de América en el pensamiento de Darwin es la vigencia de la potente naturaleza que conserva familias de especies y la riqueza biológica que le permitió realizar contrastes con la naturaleza africana y comparar procesos bióticos en los dos continentes. Cuando Darwin indagó la naturaleza americana ella ofreció otra versión de la variedad de las especies animales y del origen humano, que junto a las teorías de Lyell plantearon el debate sobre el antediluviano. Esto lo obligó a concebir una prehistoria más extensa que rebatió los principios bíblicos de la creación. Martí le agradece a Darwin que, con una estricta indagación a la naturaleza, planteó las hipótesis que sirvieron de punto de partida para la biología moderna. Aunque algunas de sus teorías han sido rebatidas, otras replanteadas y otras reevaluadas, su valor fue la actitud de preguntarle a la naturaleza, de sistematizar los hallazgos, de cuestionar la fuente. Y una de sus mayores fuentes fue el continente americano. En «Carta de Nueva York escrita expresamente para *La Opinión Nacional* de Caracas», el 17 de mayo de 1882, Martí expone que el genio de Darwin: «...dio flor en América: nuestro suelo [lo] incubó; nuestras maravillas lo avivaron; lo crearon nuestros bosques suntuosos; lo sacudió, y puso en pie, nuestra naturaleza potentísima» (Martí, [1882♦40], p.: 186). Darwin muere sereno porque considera que de la tierra se viene y a la tierra se va, y con ello cumplirá el ciclo de la vida. Aunque el mundo natural no es totalidad para Martí, Darwin hizo bien en preguntarle a la piedra, al insecto, a la planta y al ave⁸⁶. Reconoció la diversidad biológica del continente. Darwin demuestra que América es clave en revelar las teorías de la vida, aportar a la geología, botánica, ciencias de la tierra, fauna y no sólo para ampliar el conocimiento sino para transformar los paradigmas científicos.

En 1882, para *El Eco de la opinión*, de Santo Domingo, Hostos discute el legado de Cristóbal Colón, pues, en una década se acerca el Cuarto Centenario de su llegada a América. En «La estatua de Colón», abre la discusión sobre el legado intelectual del viajero a las Indias occidentales debido a que se cuestiona los elementos simbólicos e iconográficos de varios grupos escultóricos dedicados al navegante, como la india arrodillada sus pies símbolo de la América colonizada por Europa.

⁸⁶ Martí añade: «Darwin, con ojos seguros y mano escrutadora, no comido del ansia de saber a dónde se va, se encorvó sobre la tierra, con ánimo sereno, a inquirir de dónde se viene. Y hay verdad en esto: no ha de negarse nada que en el solemne mundo espiritual sea cierto, ni el noble enojo de vivir, que se alivia al cabo, por el placer de dar de sí en la vida,— ni el coloquio inefable con lo Eterno, que deja en el espíritu fuerza solar y paz nocturna; ni la certidumbre real, puesto que da gozo real, de una vida posterior en que sean plenos los penetrantes deleites que con la vislumbre de la verdad, o con la práctica de la virtud, hinchen el alma: —mas, en lo que toca a construcción de mundos, no hay modo para saberla mejor que preguntársela a los mundos. Bien vio [...] quien preguntó a la piedra muda y la oyó hablar; y penetró en los palacios del insecto, y en las alcobas de la planta, y en el vientre de la tierra, y en los talleres de los mares, reposa bien donde reposa: en la abadía de Westminster, al lado de héroes» (Martí: [1882♦40], p.: 210).

Hostos, al reconocer la necesidad de construir una historia no ambigua para los americanos cree que esta imagen desfigura a Colón, pues él no conquistó, ni colonizó a América, sólo descubrió y exploró la misma, es decir, que su figura no se puede ver como el símbolo de la explotación material, colonización y vasallaje en el continente, sino en su justa medida, como el humano que reformuló los paradigmas científicos de su era y se sometió a una prueba práctica que arriesgaba su vida y la de su tripulación para probar que la tierra era esférica y que se podía llegar a oriente, navegando hacia poniente. Hostos describe al Colón intelectual entre los 20 y 50 años, encargado de navegar lo conocido en la nueva cartografía ítalo-lusitana; estudió las diversas teorías cosmográficas desde la antigüedad. Considera que la imagen que hace justicia con la historia americana y con la trayectoria del almirante es la del intelectual:

Uno de los hombres más sabios de su tiempo, versado en las ciencias matemáticas, desde la adolescencia iniciado en el estudio de las verdades demostrables, cosmógrafo, tan consumado que era en el siglo XV uno de los pocos hombres capaces de deber su sustento a la cartografía, escrupuloso observador del cielo, como lo prueban sus predicciones de fenómenos celestes, conocedor teórico de las verdades astronómicas que él, más que nadie, estaba llamado a demostrar de hecho, y que en aquellos mismos días estaba revelando el primer revelador del espacio, el fundador de la nueva astronomía... [...] ...de los caudales de agua que veía proceder del ignorado Orinoco, dedujo la extensión y la altura de las tierras que solo en la costa examinaba. [...] ...previó que la Tierra era redonda. [...] su ciencia debía hacer más estable en su razón la verdad en que creía, pues ya entonces aunque pocos, había sabios que creían en la redondez de la Tierra, y que, en voz baja para no ser oídos de la Inquisición, se repetían la verdad del Maestro (Copérnico). (Hostos: [1882♦43], p.: 52–53)

El 5 de mayo de 1883 se dedica el número 40 del *Papel Periódico Ilustrado*, a conocer al intelectual botánico neogranadino José Jerónimo Triana, que tiene poco parangón pues fue botánico eminente a nivel mundial y, sin embargo, vivió penosas necesidades para poder subsistir y realizar sus indagaciones. La hipérbole de Triana inicia como botánico de la Comisión Corográfica, en donde coleccionó y clasificó miles de plantas. A pesar de la guerra civil de los años cincuenta, viaja a Bélgica con el ánimo de publicar sus trabajos, los cuales, según Luis Rivas, le exigirían aumentar la escala de sus investigaciones científicas. Se trata de transitar de un botánico local, el cual describe plantas neogranadinas útiles, con tintes comerciales, al botánico investigador que aporta especies nuevas a los géneros y taxones ya establecidos por la botánica europea:

Los muestrarios que Triana había enviado a Bruselas no habían recibido clasificación científica, y de una publicación sobre la *Flora Granadina*, costeadada por el Gobierno belga, anunciada en Bogotá y arreglada por Linden, sólo había podido imprimirse una entrega. Triana concibió entonces un proyecto: [...] escribir una obra que resistiera el juicio de la ciencia sólida y pudiera ser un monumento indestructible, era tener que remover todas las páginas y memorias dejadas por Humboldt, Caldas, Mutis y Bonpland, sobre la flora tropical, confrontarlas y comprobarlas con los textos de los maestros reconocidos de botánica, añadir sus propias observaciones, y entrar a analizar técnicamente cada planta, examinando separadamente los diversos individuos de cada familia, y como condensación y resultado general de esta serie de estudios, formar la *Flora de la Nueva Granada*. (Rivas: [1883▼11], p.: 252)

Sus estudios sobre la quina, las melastomáceas y las plantas que indizó y taxonomizó lo convirtieron en uno de los científicos americanos que más aportes realizó a la botánica, el cual se compara con la contribución de von Martius (1794–1868). Para ambos investigadores América y su flora constituyen una posibilidad no sólo para ampliar los catálogos de especies, sino de comprender otras maneras de observar las relaciones bióticas ya que la diversidad continental, el continuo del clima, permite que especies de períodos muy antiguos pervivan con especies nuevas. Los aportes Triana como los de von Martius fueron claves para la clasificación de familias botánicas como las palmeras y las melastomáceas. De no ser por la cualidad providente de la naturaleza americana hubiese sido difícil el desarrollo al que llegó la botánica y las teorías biológicas que se extendieron a otras áreas del conocimiento, casi como su órgano filosófico–científico. Triana fue protagonista en esta revolución del conocimiento, protagonismo aún no reconocido culturalmente en América.

Para Hostos el proyecto americanista, lograr la emancipación del ser humano del colonialismo y fundar una relación humano–naturaleza–cultura sólo es sustentable realizando una renovación gnoseológica. Esta consiste en la formación de maestros que no sólo transmitan conocimientos foráneos, sino que produzcan conocimientos propios. Pero, y es allí en donde se encuentra la mayor potencia del proyecto hostiano, formar estudiantes investigadores que gracias a la ampliación de su sensibilidad — estética—, puedan ir a las fuentes primarias del conocimiento — la naturaleza—, y en vez de indagarla con conocimientos previos, se requiere observar, describir, cuantificar con el fin de inducir el conocimiento natural; para después, y ahí si gracias a la comparación con otras tradiciones gnoseológicas deducir comparados conocimientos. La intención de Hostos consiste en ir de la estética, pasar por la física, hacia el conocimiento moral del individuo, la familia, la sociedad, la nación, la cultura y llegar hasta la humanidad, pero siempre partiendo de lo propio. Así cumplirá con el objetivo de formador de formadores que consiste en educar en toda la plenitud de la naturaleza humana. Lejos de cualquier metafísica idealista y/o materialista, reconoce que la naturaleza debe ser la fuente para el conocimiento moral, piedra angular de su proyecto:

¿cómo había de realizarse? [...] desarrollando la razón; diré mucho mejor, diciendo la racionalidad; es decir, la capacidad de razonar y de relacionar, de idear y de pensar, de juzgar y conocer que sólo el hombre, entre todos los seres que pueblan el Planeta, ha recibido como carácter distintivo, eminente, excepcional y trascendente. (Hostos: [1884♦26], p.: 289)

Esta empresa significa en América Latina un proyecto emancipatorio y contracolonial, pues se debió luchar en contra del espiritualismo y fundar otro camino. Aunque el puertorriqueño considera que el conocimiento puede tener elementos generales, duda del universalismo, en cuanto a que todo conocimiento sea válido para todo contexto. Buscar una educación americana significa restablecer

el contacto humano–naturaleza, y poner en duda el sistema escolástico que ha convertido al americano en consumidor dependiente del conocimiento foráneo. Se debe combatir la escolástica por su método de construcción, asimilación y transmisión, el cual es enteléquico y no emancipa:

¿Habíamos de ir a restablecer la cultura artificial que el escolasticismo está todavía empeñado en resucitar? Habríamos seguido debiendo a esa monstruosa educación de la razón humana, los ergotistas vacíos que, en los siglos medios de Europa y en los siglos coloniales de la América Latina, vaciaron la razón, dejando como impuro sedimento las cien generaciones de esclavos voluntarios que vivían encadenados a la cadena del poder humano o a la cadena del poder divino y que, cuando se encontraron en la sociedad moderna, al encontrarse en un mundo despoblado de sus antiguos dioses y de sus antiguos héroes, no supieron, en Europa, ponerse con los buenos a fabricar la libertad, no supieron, en América Latina, ponerse con los mejores a forjar la independencia. [...] Estamos para ser hombres propios, dueños de nosotros mismos, y no hombres prestados; hombres útiles en todas las actividades de nuestro ser, y no hombres pendientes siempre de la forma que en la literatura y en la ciencia grecorromanas tomaron las necesidades, los afectos, las pasiones, los deseos, los juicios y la concepción de la naturaleza. (Hostos: [1884♦26], p.: 289–290)

Según Hostos, la consecuencia de los 300 años de colonialismo de una gnoseología, no sólo medieval sino contrarreformista con la que educaron a los pocos criollos en las colonias, es la herencia de una razón insana. Tanto la historia, la religión, las humanidades hablan de un mundo objetivo foráneo y sus deducciones no tienen aplicación, vigencia o sustento en suelo americano. No se ha organizado un sistema educativo, artístico, científico y humanístico con el objetivo de construir un conocimiento desde la contingencia latinoamericana, desde su realidad objetiva visual, social e histórica, sino si acaso, se implementa un sistema de transmisión de conocimientos foráneos. Es preciso cultivar una razón sana:

Razón sana es la que reproduce con escrupulosa fidelidad las realidades objetivas, y nos da o se da una interpretación congruente del mundo físico; la que reproduce con estoica imparcialidad las realidades subjetivas, y se da o nos da una explicación evidente de las actividades morales del ser que es en las profundidades del esqueleto semoviente que somos todos. [...] Razón sana es la que funciona estrictamente sujeta a las condiciones naturales de su organismo. Y entonces es cuando, directora de todas las fuerzas físicas y morales del individuo, normalizadora de todas las relaciones del asociado, creadora del ideal de cada existencia individual, de cada existencia nacional y del ideal supremo de la Humanidad, se dirige a sí misma hacia la verdad, dirige la afectividad hacia lo bello bueno, dirige la voluntad al bien, regula por medio del derecho y del deber las relaciones de familia, de comunidad, de patria, forja el ideal del hombre completo en cada hombre... (Hostos: [1884♦26], p.: 293–294)

Hostos apela a una racionalidad creadora que diferencia entre un habitar depredador del mundo y un habitar en coexistencia. Esta depende de un conocimiento ajustado al sujeto de conocimiento, el ser humano y al objeto de conocimiento, la naturaleza. Considera, como Pascal, que la razón puede restaurar el vínculo armónico humano–naturaleza–cultura y ofrecer la sobrenaturaleza —la cultura— o el mundo de las ideas, los afectos, el trabajo, la libertad, el progreso como una nueva alianza con lo potente natural. Si la construcción de esa sobrenaturaleza es la consecuencia de la alineación entre la racionalidad que nace de la sensibilidad expandida, pasa por la inducción teórica y desemboca en la deducción moral, teniendo como asiento la naturaleza circundante y base la

armonía humano–naturaleza–sobrenaturaleza, el americano encontrará su lugar en el mundo.

Como ir a las fuentes de la naturaleza para construir el conocimiento es una actitud rastreable en distintas posturas filosóficas desde la antigüedad uno de los aspectos más innovadores de las propuestas gnoseológicas de Hostos, consiste en reconocer un sujeto de conocimiento nuevo para la humanidad: el americano, producto del mestizaje temporal y cultural de un mundo nuevo. Como el mestizaje se produjo de facto, gracias a que la colonización se dio de la mano en España y no de Inglaterra, el proyecto de Hostos consiste en crear un entramado que aúne las partes, aún inconexas del mestizaje, no con el ánimo de convertir en unidad la diversidad cultural americana, sino de reunirla en una propuesta gnoseológica y existencial común:

Al querer formar hombres completos, no lo quería solamente por formarlos, no lo quería tan sólo por dar nuevos agentes a la verdad, nuevos obreros al bien, nuevos soldados al derecho, nuevos patriotas a la patria dominicana; lo quería también por dar nuevos auxiliares a mi idea, nuevos corazones a mi ensueño, nuevas esperanzas a mi propósito de formar una patria entera con los fragmentos de patria que tenemos los hijos de estos suelos. (Hostos: [1884♦26], p.: 299)

En «El problema de la educación», el 2 de febrero de 1886 en *La Escuela Normal* de Santo Domingo, Hostos plantea el problema de la fe y la ciencia en relación con la formación humana. Hostos, desde una clave comtista y spenceriana, aunque moderada, invita a salir de la falsa disputa ciencia vs. religión que enemista a proeclesiásticos y antieclesiásticos en América Latina. Sostiene que la ciencia es deuda de la religión pues la religión ofreció una de las primeras explicaciones del mundo y un sistema de transmisión de conocimientos sobre los cuales se construyó la ciencia moderna. Invita a que se respete la coexistencia de explicaciones del mundo, porque el conjunto de explicaciones es parte sumaria del conocimiento humano —mitografía e historia de la religión—; y, porque América Latina por su origen mestizo e intercultural debe apreciar esta diversidad. Invita a buscar de manera autónoma un conocimiento nuevo fundado en un nuevo sujeto del conocimiento, el mestizo latinoamericano y un nuevo objeto de conocimiento, la naturaleza americana, con un nuevo método el sensible–intuitivo–inductivo–comparativo–deductivo. Hostos llega a la conclusión de que, aunque la religión se independice de la verdad, la ciencia debe estar aliada a la búsqueda infatigable del bien, es decir, construir una alianza con una moral secular que la acompañe. Para Hostos la moral debe ser la consecuencia de la deducción de la verdad en la naturaleza y la aplicación de dicho saber en la habitación humana que tiene como directriz la armonía de la vida: el progreso humano además de realizar construcciones, ciudades e inventos, debe desembocar en un estrato de conciencia que genere una alianza de cohabitación entre el humano y su sociedad y la sociedad con la naturaleza, es decir, una sobrenaturaleza que tenga como finalidad la armonización y coexistencia de la vida. Conciencia es la consecuencia del conocimiento deductivo de la

naturaleza, llevado a término por la sociedad en acciones comunes que tengan como finalidad buscar la armonía con los ciclos vitales:

Armados de la verdad desde temprano, contemplamos el mundo como escenario de las fuerzas activas de la naturaleza; la vida, como una resultante de esas fuerzas; el hombre, como último miembro de una serie; la sociedad, como un medio necesario; trabajo, libertad y progreso, como leyes de nuestro desarrollo; el deber, como un fin de nuestra naturaleza; el bien, como una justificación de nuestra vida. [...] Más alta que la verdad, objeto de razón, está la justicia, objeto de la conciencia. Más alto que el sabio, vive el justo; más alta que la ciencia, es la moral. [...] Lo único que ha sobrevivido a la investigación científica, es la moral, Y ha sobrevivido, porque el último fin de la ciencia es la moral. Y la moral es el último fin de la ciencia, porque el bien es el fin de la verdad. Así providencialmente unida al bien, la verdad es la única educación completa. Al educar la razón, educa a la conciencia: al educar la conciencia, induce al bien. (Hostos: [1886♦18], p.: 310–313)

Para Hostos el conocimiento como construcción humana es falible, mejorable y perfeccionable. El ejercicio de conocer significa retar un conocimiento establecido con la intención de replantearlo. Cuando este se da desde las bases profundas, genera nuevas incertidumbres. El conocimiento es un sendero vital en donde se va de lo conocido para buscar nuevas rutas con nuevos extravíos. Conocer, según Hostos, es para valientes que no temen a la incertidumbre y a las ansias de lo desconocido, a la conquista de las regiones inefables, a la construcción de rutas inexistentes. En «La verdad», discurso pronunciado en el Instituto de Señoritas de Santo Domingo, el 17 abril de 1887, increpa a las graduadas a no temer al dar un nuevo paso para la conquista de lo real que, si bien en el Instituto vivieron su experiencia en condiciones simuladas, no temen a los retos de la realidad, a plantear nuevas teorías, a expresar métodos, a ser valientes en la indagación: *«Al dar el primer paso, seguimos el impulso del ideal que nos guiaba, y en vez de llegar a lo real, a donde nos impele nuestro destino de seres pre eminentemente organizados para la verdad, caemos en la primera sima de la razón, la incertidumbre. Esa caída la damos todos, en todos los derroteros de la vida»* (Hostos: [1887♦12], p.: 315).

En 1889, Hostos redacta «La reforma de la educación en Chile», en donde recomienda realizar una reforma de la educación chilena aún centrada en la memorización del conocimiento foráneo. El conocimiento se entiende como información enciclopédica y no como una serie de relaciones entre elementos propios de la vida. El estudiante es así un auditor pasivo que memoriza lo que sus profesores transmiten. Pero, el problema de la educación en Chile abarca el problema del conocimiento americano, aún en ciernes, en unos casos inexistente y en otros sin explorar. Es imposible transmitir un conocimiento propio no consolidado a los estudiantes, estando ellos sometidos a seguir aprendiendo lo que de Europa o de Estados Unidos venga. La solución al problema de la educación y del conocimiento americano de parte de Hostos es apical. Desde la raíz, cambiar la función del

estudiante: su objetivo ya no será el de aprender conocimientos previos, probados, foráneos y transmitidos, y en el mejor caso, aplicarlos a la vida práctica; ahora será el de ser el productor de su propio conocimiento. Las aptitudes del estudiante, las habilidades, cambiarán: según la clasificación de Hostos, y de la mano de Fröbel, el camino de conocimiento debe nacer de la sensación —estética—, pasar a la intuición —estética—, para llegar a la inducción —lógica—, en la primera educación; en la educación secundaria se debe pasar de las inducciones a las deducciones; en la educación universitaria la labor debe ser sistematizar y estudiar las deducciones y transformarlas en nuevos conocimientos, y allí sí, analogarlo con el conocimiento foráneo. Junto a esta propuesta para formar investigadores, productores de su propio conocimiento de acuerdo con el objeto de conocimiento propio —la naturaleza americana—, debe existir una reforma curricular: más temas a tratar que a aprender, de acuerdo con la escala sensación–intuición–inducción–deducción y sistematización. Como el conocimiento y la estructura de la educación que funciona en América Latina nace del enciclopedismo tardo medieval, con el *trívium* y el *cuadrívium*, y en la etapa ilustrada vive una secularización y vulgarización que consiste en densificar los conocimientos, clasificarlos en temas y materias y divulgarlos a la enseñanza en las lenguas romances; aún estas materias no tenían una jerarquía con relación al aprendizaje humano, ni al de la revolución científica que propuso el método inductivo. Hostos reúne en su propuesta esas tres necesidades:

La base fundamental de un verdadero plan de estudios es una clasificación de los conocimientos humanos. [...] Los conocimientos no se enlazan por caprichos de la rutina ni por tanteos de la razón práctica ni por esfuerzos del legislador que los regula en plan, sino por sus conexiones naturales; y esas conexiones no se descubren ni pueden servir de punto de partida para una organización docente, sino cuando se contemplan desde la suma generalidad de una clasificación de las ciencias. [...] Si el orden es natural, la razón los recibirá y se los asimilará, desarrollándose; si es artificial, o se resistirá a recibirlos o los recibirá pasivamente, sin función, desarrollo, salud, ni beneficio suyo. El orden de los conocimientos no procede natural y espontáneamente de otra clasificación que aquella en la cual corresponden exactamente los objetos de conocimiento que se ofrecen a la razón, con desarrollos naturales de razón. La razón no necesita de guía ni disciplina para por sí misma alimentarse de los hechos de la naturaleza. (Hostos: [1889♦1], p.: 206–207)

Hostos utiliza un sistema de clasificación científico que va de conocimiento de la materialidad física —cosmología—, pasa al conocimiento de la naturaleza humana y desemboca en el conocimiento de la sociedad. Desglosando la cosmología, el orden de las nociones serían las matemático–físico–químico–biológicas y sociológicas. La primera tarea consistirá en desarrollar la sensibilidad y las intuiciones con el mundo físico para obtener de allí los conceptos matemáticos, físicos y químicos, como nociones básicas:

...el primer campo de observación y experimentación intuitivas es la naturaleza física. Dentro de ella, en apariencias sensibles, se presentan la extensión, la forma, el movimiento, la cantidad, hacia donde primero se dirige la atención intuitiva, y en donde se adquieren intuitivamente las primeras nociones de la realidad, no sólo por ser las primeras que se ofrecen de un modo objetivo a la sensación y a la percepción,

sino también por ser las nociones más sensibles. (Hostos: [1889♦1], p.: 209)

En la educación intuitiva no se tienen herramientas aún para intuir elementos fisiológicos, antropológicos y sociales, pero si se puede familiarizar a los estudiantes con el ánimo de que los desarrollen grados más adelante. Hostos le dedica unas líneas para hablar de la educación concéntrica y sostiene que ésta sólo es viable si su origen la motiva un progreso y una finalidad. Considera que el concentrismo se puede salvar si se jerarquizan y sistematizan las competencias que tendrá la gradación de los más objetivos a los menos, teniendo como más objetivo la formación del kínder y menos la universitaria. El fin del sistema “evolutivo” sería:

...suministrar las nociones al modo mismo que las suministra la naturaleza, que es, sigue siendo y nunca dejará de ser la primera y última maestra de la razón humana. Su fin lógico es adecuar la noción al período de razón. Su fin sociológico y humano, con absoluta exclusión de todo propósito sectario, es, en cuanto sociológico, formar hombres para la humanidad concreta, que es la patria, y para la patria abstracta, que es la humanidad; en cuanto humano, formar razones y conciencias sanas. Su método, que puede indifereentemente llamarse concéntrico o cíclico o progresivo, consiste en aplicar a la trasmisión de los conocimientos el mismo orden que ha seguido espontáneamente la razón científica; esto es, intuir para inducir, inducir para deducir, deducir para sistematizar. (Hostos: [1889♦1], p.: 214–215)

En «La reforma de la enseñanza secundaria —Anales de la Universidad de Chile», Hostos sostiene que los esfuerzos en este ciclo educativo deben enfocarse en la inducción, teniendo en cuenta su programa que es en la educación de primera infancia, sensibilizar; en la primaria, intuir; en la secundaria en inducir; y, en la universidad deducir y sistematizar. Hostos previene al educador de abstenerse de recurrir a principios teóricos antes de que los estudiantes realicen su proceso de inducción: más bien, como conocedor ya del resultado debe colaborar en los basamentos, caminos, pistas e indicios que le ayuden al estudiante a inducir:

Mostrar a la naturaleza como el escenario de las fuerzas físicas y a la materia como el exponente del juego de esas fuerzas, deja de ser un despropósito, es una oportuna aplicación del método inductivo, que, imitando el proceder de la razón, y fundándose en él, empieza por contemplar el todo que va a analizar. (Hostos: [1892♦4], p.: 259–260)

Son varios los intelectuales americanos que al habitar el acertijo de su contingencia no logran reconocerse en la República Liberal y al buscar una tradición se remiten a la España imperial. Es difícil encontrarse con figuras como Miguel Antonio Caro o Alejandro Tapia: americanos prohispanistas. Su posición es incómoda a la luz política del continente que ha dificultado su recepciones, en especial, en el ajedrez de posicionamientos y reacomodaciones político–culturales que vive el siglo XIX americano. Merchán que declara no ser de los suyos, no deja de escribir sobre Caro. Su conclusión es inobjetable: Caro es de los mejores críticos del continente, es americano, es centralista y prohispanista. Sin embargo, la intelectualidad que construye es difícil tacharla de hispana, así sea hispanista y antiliberal, anti krausista, anti–progresista:

En Historia es y le tocaba ser principalmente americano: revisa hoja por hoja la voluminosa correspondencia del General O’Leary para descubrir las intimidades de Olmedo y Bolívar; pone en movimiento a

sus amigos en Tunja para que le copien, ora el testamento de Joan de Castellanos, ora la relación de unas fiestas y las poesías de un certamen literario celebrado en aquella ciudad en 1662. No conocemos su estudio sobre Arboleda, ni íntegramente el que dedicó a Bello; pero, según informes, ha reconstruido en totalidad la biografía del poeta granadino, levantada anteriormente por el señor Torres Caicedo sobre cimientos inseguros. Pero si americano por los asuntos, es ibero por el espíritu. El españolismo es lo que domina en él, sobre su estética, sobre su filosofía, hasta sobre su religión, diríamos, si no temiésemos lastimarlo con la hipérbole, y si católico y español no hubiesen sido sinónimos en pasada época, y si no lo fuesen todavía en el sentido en que es español el señor Caro. (Merchán: [1886♦13], p.: 634–636)

En el siglo XIX cubano cuenta con particularidades que a la luz de la repúblicas independientes americanas resultan paradójicas. En el área del progreso, desarrollo y construcción de sociedades científicas Cuba aventaja al resto de las Américas, a pesar de que se mantiene como colonia en disputa. También fue una bofetada de la historia que cuando España, al final de su etapa colonial, decide implementar las Reformas Borbónicas de orden ilustrado, es decir, la construcción de universidades, la promoción de las ciencias y del pensamiento crítico moderado como el de Feijóo o Jovellanos, justo en el momento de las Guerras Napoleónicas y con los nichos liberales de la generación del 90 del siglo XVIII se emprendiera la gesta de Independencia. En la Nueva Granada el trabajo de José Celestino Mutis, Francisco José de Caldas, Manuel del Socorro Rodríguez bajo el patrocinio del Virrey Ezpeleta se vio interrumpido cuando el Virrey viaja España a pelear en contra de Napoleón, y cuando se grita la Independencia en Bogotá. Cuba y las Antillas, aunque no con la fuerza de la propuesta inicial, ya que España quedó devastada por las guerras contra Francia, Inglaterra y las colonias de la América continental, recibió los beneficios de un programa gubernamental progresista y liberal, lo que se vio en una pronta llegada del ferrocarril, la iluminación artificial, entre otros progresos para la extracción del azúcar de la caña. Para 1840 Cuba contaba con un ferrocarril de más de 50 km. Para la siguiente década la red se amplió en 100 km y se construyó el primer tranvía en La Habana hacia finales de la década del 50. La red de ferrocarriles para finales del siglo XIX no tenía comparación con la repúblicas continentales ya que casi todas las ciudades principales tenían cubrimientos férreos. Francisco Cisneros implementa el ferrocarril en Colombia. Hablar de Cuba en el siglo XIX es hablar de una colonia en ultramar en vías de desarrollo. Este efecto se siente en las comunidades científicas que cuenta con una universidad funcional que proyecta un nuevo campus, el cual será el primer conjunto arquitectónico en la historia de la ciudades universitarias del continente. Merchán reseña más de 1200 estudiantes universitarios para 1884, en donde prevalece la inscripción a medicina, derecho y farmacia. La Academia de Ciencias Médicas es una academia constituida, con tradición y autoridad. Para 1886 cuenta con 25 años de funcionamiento: *«Desde 1864 comenzó la publicación de sus Anales; en 1876 constaban ya de trece volúmenes, que contenían dichos trabajos, además de interesantes revistas de los progresos de las*

ciencias en el mundo; y en edición separada se habían reunido los informes y consultas de la Comisión de Medicina legal e higiene pública, pedidos por el Gobierno, por la Real Audiencia y los Juzgados» (Merchán: [1886♦14], p.: 654). Merchán refiere que las contribuciones de la Academia recibieron premios de honor en la Exposición Internacional de Filadelfia. Entre sus trabajos refiere: *Flora Cubana* por Francisco Sauvalle; *Ornitología cubana*, por Gundllack; *Mamalogía cubana*, por el mismo autor; *Ensayo de una historia médico–quirúrgica* y las investigaciones acerca de las antigüedades de Puerto Rico, ambas por Dumont. Reseña la creación de la Sociedad de Antropología, a la que pertenece Antonio Bachiller y Morales. Pero el estudio de la naturaleza sigue siendo un tópico no sólo amplio sino de innovación y aporte al conocimiento general. Merchán exalta los ictiólogos cubanos premiados en Europa al completar los esfuerzos por cartografiar y taxonomizar las especies de peces en el mundo. El expositor más sobresaliente de la ictiología cubana es Felipe Poey (1799– 1891), honrado con el taxón, como autoridad botánica y zoológica⁸⁷:

En la Exposición de Ámsterdam, en 1883, fue premiado el naturalista cubano Sr. Felipe Poey por su acreditada obra sobre *Ictiología*, que le valió también del Gobierno de Holanda la condecoración do la orden del León, y antes, del Rey de España, el nombramiento de Comendador de la orden de Isabel la Católica. Es un estudio que ha absorbido cuarenta años del casi nonagenario naturalista. [...] ...en el texto hay 1,030 láminas, que representan unas 700 especies de peces de Cuba, figurados en 1,200 individuos... [...] Poey ha descrito unas 665 especies nuevas, bien determinadas. «Esta lista es larga, más larga quizá que la de cualquier otro naturalista moderno que haya reducido sus estudios a una sola fauna». (Merchán: [1886♦14], p.: 662–663)

La discusión filosófica en Cuba es activa: Merchán enuncia las diferentes escuelas con sus mejores representantes: aún no llevan las banderas de la autenticidad, pero no quiere decir que no tenga, desde las Américas, una versión de la filosofía. La actualización de las doctrinas es indiscutible: se plantean los mismos temas y problemas que se discuten por estos años en Europa. Varona es uno de los adelantados en darwinismo, al punto de ser referente para los darwinistas europeos:

La escuela filosófica predominante en Cuba es el positivismo; pero hay idealistas, como Montero; darwinistas, como De la Torre y Huerta; católicos, como otros a quienes nombraremos adelante. Ardiente partidario y propagandista del evolucionismo es el señor Enrique José Varona: además de una serie de conferencias en que explicó la doctrina de que es campeón, había dado otras sobre Lógica, que, impresas más tarde, merecieron a la *Revue Philosophique* de París un elogio raramente prodigado en Francia sobre esas materias a escritores latino–americanos, pues dijo que ese libro debía traducirse al francés y adoptarse como texto insuperable. (Merchán: [1886♦14], p.: 669)

⁸⁷ Es evidente el desconocimiento de la obra de Felipe Poey, ya que con tales descubrimientos deberían ser sus hallazgos sobre peces endémicos americanos materia básica de conocimiento para los estudios primarios, como los niños que reconocen a Darwin y a la teoría de la evolución o a Newton y las leyes de la física moderna. Recientemente y casi 120 años después se publica en Cuba la *Ictiología* de Felipe Poey, gracias a los esfuerzos de la Casa de Altos Estudios de Don Fernando Ortiz. Hace falta esfuerzos en la divulgación científica para conocer la obra y la figura del Felipe Poey en el continente y poder valorar el aporte de su obra al conocimiento general de la fauna acuática.

Capítulo III: Matriz de autodeterminación y sistema: cultura–arte–sociedad

En 1875 Sierra reconoce que uno de los condicionantes culturales es lo que llama Martí, “el imperio de lo actual”, que se configura en los tiempos modernos como subsecuente de una fuerza devocional, que ya no es Dios, sino el progreso. En la necrológica publicada en *El Federalista*, el 3 de abril de 1875, dedicada a Edgar Quinet, Sierra expone el problema de la temporalidad moderna. En sus palabras está el pensamiento de Quinet quien se dedicó a este problema en *L’esprit Nouveau*, publicado el mismo año de su deceso: «...todo se renueva, lo mismo la materia que el pensamiento, lo mismo la flor que el alma. [...] ...todo es pasajero en la forma, todo es eterno en la realidad. El paso del hombre por la eternidad en el progreso» (Sierra, [1875 ▼ 36], p.: 238). El tiempo que configura Sierra es lo que hoy se entiende como el tiempo moderno: un tiempo arrojado a la actualidad en donde el progreso es el nuevo dogma y bajo el cual se valoran los objetos y dispositivos de la cultura. Se le da un sentido positivo a lo nuevo y negativo a lo viejo. La historia, desde esta perspectiva, se escribe como una serie de estados sucesivos e inferiores los cuales fueron necesarios para llegar al presente. Dichos estados no desean ser recorridos de nuevo porque representaría un retraso. El presente, para este dogma, es el mejor tiempo en el cual se puede vivir y su goce consiste en presenciar el cambio, disfrutar las novedades y encontrarse en perpetua innovación y actualización. Dicho tiempo, auspiciado por los avances de la ciencia y de la técnica, le devuelven la fe a la humanidad al reconocerla como creadora, con el mismo poder de los dioses. Los científicos son los nuevos sacerdotes del dogma progreso: «*La última palabra pronunciada hasta hoy por la ciencia es ésta: la creación no ha concluido aún. Y tú has lanzado tu mirada profética al porvenir, y has entrevisto el día en que el hombre de una especie superior exclame al ver el Partenón: ¡Qué hermoso banco de poliperos!, y al escuchar la Iliada: ¡Qué bello canto de ruiseñor!*» (Sierra, [1875 ▼ 36], p.: 239).

La fe en el progreso tiene dos fuentes principales: el discurso evolucionista biológico de Darwin, enfatizado por sus seguidores que le dieron a sus tesis biológicas interpretaciones culturales, como Spencer (1810–1903), Comte (1798–1857) o Taine (1828–1893). Edgar Quinet hace parte de ese grupo de pensadores que entiende la historia como un continuo progreso de la humanidad y con una fe inmensa en el futuro, sostenido en la constante innovación humana y en la posibilidad de que la ciencia pueda solucionar los problemas prácticos que aquejan al sujeto decimonónico finisecular. Considera que lo sagrado se encuentra en el interior del ser humano, sin ser el humano

como tal; en las cosas y en fenómenos del mundo sin ser ellos mismos; aunque está disperso en todas las cosas, lo sagrado representa la unidad (Krause, Herder). Sierra enuncia que la religión del sujeto moderno es el progreso y lo sagrado está en su fuerza que impulsa su crecimiento. A Quinet le otorga el título de sacerdote de esta nueva religiosidad: «*El progreso, he aquí la religión de Edgar Quinet*» (Sierra: [1875 ▼ 36], p.: 239). En la ideología de Quinet se analiza la posibilidad de encontrar una visión acaudalante de la historia gracias a las indagaciones filosóficas que desarrolló su maestro Herder. Quinet hizo parte de esta serie de intelectuales que englobaron su mirada para alcanzar a percibir un destino humano prominente.

La inclinación soñadora y un tanto mística de su espíritu juvenil lo había llevado a una universidad alemana (Heidelberg), en donde causó la admiración de sus profesores. Discípulo de Herder, el gran organizador de la filosofía de la historia, Quinet se acostumbró bien pronto a buscar con pasión las leyes que rigen los fenómenos sociales, religiosos y políticos. [...] Quinet, en vez de una nube, llevaba en la frente una irradiación. Había ido más allá del mal y había creído; había encontrado una promesa segura de porvenir en el fondo del alma de los pueblos; había sentido que la expresión de la absoluta verdad sobre la tierra era la poesía. (Sierra: [1875 ▼ 36], p.: 239–240)

En dicho planteamiento es plausible encontrar la relación entre la búsqueda de una nueva religiosidad y la posibilidad de que la poesía mostrara el mayor desarrollo del ser humano. Ese propósito se encuentra en función de entender a la poesía en el imperio de la actualidad. La exigencia para la poesía era tal que la nueva devoción temporal constituía una aporía pues, así como se le otorgó una responsabilidad inaudita, se le asignó un espacio en la vida práctica marginal. Así la poesía quisiera ocupar tal papel con dignidad, estaría relegada a los espacios que la sociedad productiva finisecular decimonónica le asignaba al entretenimiento. La poesía quiso ser religión y se le dio el espacio del circo⁸⁸. La nueva mitología aspira a que la poesía adquiriera el lugar de lo sagrado, pero quien adquirió ese lugar en términos prácticos fue el progreso, lo actual, la moda. La toma de conciencia que en principio se vivió con temor, pero que posteriormente asestó golpes en la conciencia cultural ya que develó el vacío que dejó al ser marginalizada la poesía, fue incólume

⁸⁸ Dicha aporía es señalada por Gutiérrez Girardot en *Modernismo: supuestos históricos y culturales* (1983): «*No sólo Schlegel, sino por las mismas fechas Schelling, Hölderlin y el joven Hegel pedían una nueva mitología que, según Schelling, «debe estar al servicio de las ideas, debe ser una mitología de la razón». Para Schlegel, la nueva mitología debía ser «la más artificial obra de arte, pues debe abarcar a todas las demás, debe ser un nuevo cauce y receptáculo de la vieja y eterna protofuente de la poesía y hasta del poema infinito que oculta los gérmenes de los otros poemas». La nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como “religión del futuro” no solamente se imponía una tarea redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso. La sociedad burguesa, que se había liberado de las tradiciones religiosas y había marginado al artista y al arte, esperaba necesariamente del nuevo sacerdote y de la nueva mitología mucho más de lo que esta nueva mitología podía dar. Esperaba una totalidad, una “religión de la prosa”, si así cabe decir, que el artista y el arte, ocupados en crear esa nueva mitología y en definir de nuevo las maneras de sentir y de pensar, no podían dar. Su busca experimental de nuevos símbolos, la definición misma de lo que debía ser un nuevo símbolo, se mantuvo en el ámbito particular de los artistas y del arte: no tuvo ni pudo tener el carácter de una religio para todos. Así, la nueva mitología, la nueva religión comprobó involuntariamente la marginalidad del arte y del artista en la sociedad burguesa» (Gutiérrez Girardot, 1987, p.: 61–63).*

y el progreso no mostró su mejor cara, sino la brecha de la explotación y exclusión del sueño colonial y neocolonial. Pronto en Europa se vio la emergencia de una poesía que auguraba tempestades y veía pesadillas: tanto en Nietzsche como en Baudelaire la vieron sumergirse en la escatología de la decadencia, en un predecible nihilismo que deja la fatiga de la batalla contra lo sagrado que sólo puede engendrar el vacío. La recepción de la filosofía de la historia que tiene como bastión el progreso, constituye en las Américas la posibilidad de fundar un sueño ya que, a diferencia de Europa, el lugar de lo sagrado sigue siendo ocupado por la naturaleza. Tanto Herder como Sierra sostienen que en la naturaleza se encuentra la fuente de la vida y que allí se debía ir en busca de lo sagrado. La cruel diferencia entre Herder y Sierra, y también entre Goethe y Sierra, consiste en que esa naturaleza de la cual bebieron los pueblos antiguos ya no existe, se encuentra ausente, domesticada y sometida en la Europa de finales del siglo XIX. En América la naturaleza, a pesar de los 300 años de dominio colonial y los más de 50 de explotaciones nacionales, si la religión colonizadora se ausenta, la naturaleza, esa presencia tan imperativa no sólo en el paisaje, sino en las mismas relaciones culturales, ocupará con creces el espacio. Sin apuntar que para que el catolicismo lograra su victoria en las Américas necesitó de una re-naturalización que a su vez colaboró en el asentamiento de su carácter sagrado. Eso que en Quinet y Herder constituye un sueño, una evocación de lo imposible y a veces una nostalgia inenarrable como lo muestra Hölderlin, en Sierra es presencia, posibilidad, visión⁸⁹. Lo que se destaca de la recepción de Quinet es la aproximación a la naturaleza como fuente de poesía, de conocimiento, de motor histórico y progreso. La distinción entre el romántico y el modernista se puede plantear a partir de la mirada hacia la naturaleza que para el romántico es imposibilidad y para el modernista, futuro.

Los aspectos que Sierra observa en la obra de Quinet, también los percibe en la obra de Hugo. Aunque no se quiere realizar una comparación entre estos dos autores, de venas y facturas distintas, así como de escuelas e intereses diferentes, es preciso analizar que Sierra construye un criterio confluyente: la función que se le otorga al poeta como el propulsor de un nuevo mito en el tiempo

⁸⁹ En el *Espíritu Nuevo*, Quinet sostiene que el nuevo órgano de conocimiento debe trazar un puente entre física y metafísica, entre idealismo y espiritualismo sin abandonar la circunscripción en el mundo. La filosofía nueva no debe pertenecer a un autor o atarse a un sistema, es más una actitud por encontrar el conocimiento de sí, el conocimiento humano al estudiar los demás aspectos de la naturaleza y las diferentes culturas. El espíritu nuevo aspira a una multiculturalidad no colonialista, a ir en la búsqueda de la intimidad del ser humano con el cosmos: «*El hombre se ha cansado de no estudiar más que a él, de no ver más que a él. Su espíritu se esteriliza en la contemplación de su yo. [...] Salgamos de esa soledad interna. No nos enclaustramos en el yo escolástico. Nuestro estudio del alma no está ya confinado en nosotros mismos. En todo lo que vegeta, siente, respira a través del mundo organizado, sentimos una preparación de nuestra conciencia. Por primera vez, el hombre entra en la intimidad del universo*». (Quinet, 1902, p.: 241–242)

moderno, el tiempo del progreso. En «V́ctor Hugo: filial ofrenda de admiraci3n», en *El Federalista*, luego de reseñar algunos nodos vitales de la vida de Hugo refiere que el problema se debe a un estado generalizado de entristecimiento del pueblo franc3s en el siglo XIX, heredero de un sentimiento de libertad que en busca de justicia propici3 la Revoluci3n que en vez de mejorar las libertades del ser humano las constriñ3, que en vez de ser justa termin3 en injusticia, en la *3poca del terror* que desemboca en la toma del poder por Napole3n quien instalaría un imperio, por definici3n m3s totalitario que la monarquía. Este dilema hist3rico–moral se suma a los sentimientos radicales de cierta parte de la Ilustraci3n que despoj3 a la religi3n del lugar que debería ocupar lo sagrado y en vez de ello promulg3 a la raz3n como sustituta. La generaci3n de Hugo, con cierto consenso, vio que la poesía pudo ocupar el lugar de mito: «*La regeneraci3n de la poesía había tenido su crepúsculo; el ángel de la noche había tendido sus alas entre la luz y las sombras y suspendido entre ellas como el Satán de El Paraíso perdido, había dejado oír su canto triste y sublime, había revelado el Satanás interior, y sus notas de dolor y de hastío infinito despertaron de su sueño al siglo XIX*» (Sierra: [1875 ▼ 39], p.: 251–252). Sierra comparte la visi3n de Hugo sobre la temporalidad cultural. El siglo XIX vivi3 un despertar de conciencia sobre el modelo econ3mico–social que fund3 el sistema civilizatorio: la divisi3n de las clases, la jerarquizaci3n de las sociedades, el comercio y la plusvalía. Es un problema que no sólo relega al artista al entretenimiento en el sistema capitalista, adem3s limita la capacidad creativa del arte otorgándole un lugar inoperante o neutralizando su poder. La nostalgia romántica no puede entenderse únicamente como nostalgia sobre un canon o un orden artístico; esta se refiere a un tiempo en el que el artista tuvo un lugar central y transformador en la sociedad. Hugo plantea el asunto antes de Grecia en donde el artista cumpli3 ciertas funciones rituales pero la sociedad estaba jerarquizada y dividida en ociosos y trabajadores. El sueño de Hugo es una sociedad no jerarquizada por las riquezas y en donde los artistas, sin necesidad de hacer parte del sistema productivo, recuperen sus funciones rituales. Sierra cita a Stuart Mill:

«Debe llegar un tiempo en que la sociedad no esté ya dividida en ociosos y en trabajadores, en que la regla de rehusar el alimento al que rehúsa el trabajo será aplicada no solamente a los pobres, sino a todo el mundo imparcialmente; en que la divisi3n de los productos del trabajo, en lugar de depender, como depende principalmente hoy, del accidente del nacimiento, estará puesta en armonía con un principio reconocido de justicia». (Sierra: [1875 ▼ 39], p.: 253–254)

Stuart Mill (1806–1873), teórico del individualismo y utilitarismo desarroll3 el concepto de determinismo social. Piensa las condiciones que la sociedad le ofrece al artista son marginales. Este carácter trágico se ve aminorado por la voluntad tanto de Hugo y Sierra, quienes observan la posibilidad de la transformaci3n cultural del ser humano. Ellos reconocen que la clave para llevar

a cabo dicha transformación se encuentra en el lugar marginal de la misma: tanto el artista como el poeta tiene la posibilidad de visionar y proyectar nuevos horizontes. Su visión combate el imperativo trágico del determinismo social: «Es la hora de las visiones proféticas, la hora de la *Leyenda de los siglos*» (Sierra: [1875 ▼39], p.: 254–255).

Sierra configura algunos elementos en la teoría cultural del tiempo: la capacidad del poeta en la que puede visionar un futuro cifrado en los símbolos. Acude a dos arquetipos: Juan el apóstol quien sentado en el vestíbulo del abismo tiene una visión configurada no en la horizontalidad de la sucesión en el tiempo, sino en la verticalidad de la imagen. El profeta Juan escucha el sonido de una trompeta y ella anuncia, junto al hermoso abismo, las visiones escatológicas del Apocalipsis. Hugo visiona el futuro en la vertical de la imagen, recomponiendo las correspondencias espacio-temporales entre macro y microescalas. Ve en un día la eternidad, tal como lo sueña William Blake o posteriormente Baudelaire en «Correspondencias». Sierra observa en Hugo una palabra sagrada que se encuentra fuera del tiempo, porque está cifrada en la imagen. Esa capacidad de cifrar en imágenes se encuentra llena de nostalgia: es un lugar que el poeta reclama al mundo contemporáneo, pero como se apartó, es un lugar que la sociedad sólo le brinda de manera marginal. Las visiones de Hugo ven los nuevos problemas que la historia antigua y la prehistoria le plantean al humano moderno al presentarse como un muro impenetrable pero que flota como las nubes⁹⁰. El poema constituye un enigma, no tanto para la historia, sino para los dogmas y presuposiciones del presente que ni tanto las nuevas disciplinas, ni los mitos convencionales pueden dar cuenta. En el siglo XIX la historia y la prehistoria se presentan como una totalidad, en donde la conciencia debe acostumbrarse a las mediciones en milenios, para la antigüedad y en millones de años para la prehistoria. Sierra, más familiarizado que Hugo con la milenariedad próxima, ya que desde Campeche vivió la proximidad de las antiguas ruinas mayas, ve con mayor optimismo el desciframiento del muro de los siglos: «La leyenda de los siglos *es un libro que está fuera de la vida actual, son fragmentos de una Biblia que va a escribir la humanidad; parece más bien que escrito, trazado;*

⁹⁰ La primera imagen con la que Hugo presenta *La leyenda de los siglos* es el Muro de los Siglos: «*Tuve un sueño: se me apareció el muro de los siglos. /Era carne viva mezclada con granito sin tallar, /una inmovilidad hecha con las inquietudes, /un edificio con ruido de toda la muchedumbre, / agujeros negros estrellados de ojos feroces, / evoluciones de grupos monstruosos, / vastos bajorrelieves, frescos colosales; /El muro a veces se abría y dejaba entrever salas, / antros donde se sentaban poderosos, vencedores / embrutecidos por el crimen, borrachos por el incienso; / allí había estancias de oro, de jaspe y de porfirio; / y este muro se estremecía como un árbol con el céfiro; / todos los siglos estaban ahí, / con la frente ceñida de torres o de espigas, / tristes esfinges sobre el enigma tendidas; / los cimientos parecían vagamente animados; / todo ascendía en la sombra; diríase un ejército / petrificado con el jefe que lo conduce / justo cuando osaba trepar por la Noche misma; / este bloque flotaba como nube que rueda; / era una muralla y una masa ingente; / el mármol empuñaba el cetro y la espada, / el polvo gemía y la arcilla sangraba, / las piedras que caían tenían forma humana*» (Hugo: 1994, p.: 79).

el día que ese libro sea el libro de hoy, el género humano habrá vuelto al Paraíso» (Sierra: [1875 ▼ 39], p.: 255). Reconoce que en la nostalgia de Hugo se encuentra el horizonte cultural: ve en el desciframiento del “muro de los siglos” la posibilidad de encontrar un tiempo paradisiaco en este mundo. La visión del tiempo y la comprensión simbólica del tiempo le brinda las claves a la humanidad para la habitación paradisiaca de su circunstancia. Para Sierra, Hugo se devuelve a ese Prometeo imposible que es el artista. En *Los trabajadores del mar*, se encuentra esa devoción no correspondida entre una sociedad que estima la creación de superhombres, pero que al mismo tiempo los margina. En eso se delimita la individualidad del siglo XIX, una sociedad que exige quimeras individuales, pero que excluye los monstruos que las produce.

Sierra analiza la prospectiva en *La liberación del territorio*, en la cual observa su apogeo como un proceso natural y esperado en donde ha dejado un verbo cifrado que producirá cánones nuevos en la recepción de su obra. Deja la imagen hipertélica y transtemporal que transforma la línea del horizonte en cada encadenamiento de su obra. Más que ver en Hugo un modelo formal, entiende que su obra expone un modelo de humano que transforme la existencia gracias a la imagen poética que le permite cumplir su papel sacerdotal. Se refiere a la etapa culminante de Hugo quien vivió en el exilio en Guernesey, en donde escribió *Los trabajadores del mar*, y *Los miserables*: «...irá elevándose, porque la memoria de los hombres completos, como lo ha sido éste, es una estrella que va de aurora en aurora en ascensión perpetua; el porvenir no será para él mañana, no será después; será mientras sirva el cielo de mansión al sol» (Sierra: [1875 ▼ 39], p.: 256).

Sierra analiza la exigencia de las instituciones en el contexto de las recientes democracias en América Latina. En «Concordancia», en *El Federalista*, el 20 de enero de 1875, explica que las disputas ideológicas entre liberales y reaccionarios tienen que ver con el de la temporalidad de la cultura. En el contexto mexicano, la población electoral se divide en una gran masa popular y en una minoría que constituyen los partidos políticos. Esta minoría, poderosa en recursos, a su vez se divide en liberales, es decir quienes aspiran a los ideales democráticos, y los reaccionarios, que en otros países se conocen como los de ideología conservadora. En México, como los liberales se encuentran en el poder, los reaccionarios son en realidad restauradores quienes, en vez de una revolución desean volver al orden antiguo, al sistema monárquico, esclavista, latifundista y feudalista. En ese contexto, que obedece a macroprocesos históricos en los que se enmarca la disolución de varias monarquías en Europa, las independencias americanas y algunas transformaciones en la distribución del poder colonial, los mexicanos ven en la propuesta modernizadora una opción de autonomía e independencia. Los reaccionarios ven no la arista política, sino la religiosa: ven en la

propuesta liberal la invitación al ateísmo, a la masonería y a la secularización del Estado. Esta polaridad hace que liberales y reaccionarios no tengan una *res común*, pues democracia y monarquismo se encuentran políticamente ubicados en dos órdenes de mundo diferentes y mutuamente excluyentes. El Modernismo engendra esa aporía temporal en la que ve el progreso como un irresoluto y exige una religiosidad en las artes, así como una nueva tradición. La educación popular se verá como innovación, y moderno significará lo contrario a monárquico. En Sierra, liberal declarado, es posible analizar esa posición en medio de una guerra civil no declarada entre un gobierno liberal y las bandolas reaccionarias que dominan algunos estados mexicanos. El clima es álgido: «*Los partidos deberían, para hacer predominar sus ideas, operar sobre esta masa por medio de la educación. El partido reaccionario tendría la ventaja de la tradición; el Partido Liberal tendría la ventaja de la verdad. El triunfo físico y moral de las instituciones que nos rigen, obtenido por el entusiasmo, primero, y consolidado después por el patriotismo, necesita el apoyo del porvenir*» (Sierra: [1875 ▼41], p.: 62). A esta división añade Sierra otra identificación: la de la educación con el porvenir en contra de la ignorancia o el analfabetismo con la insurrección. En ese contexto se puede entender no solamente un deseo de la necesidad de construir un estado moderno, educado, etc., también, se da de manera paralela una manera de mostrarse, de verse, de inscribirse como moderno y esa frontera debía ser visible e identificable. Una de las motivaciones profundas por encontrar una auténtica forma de representarse, se configuraría con una misión temporal antípoda a la promulgada por la Nueva España, es decir, por la fase más reaccionaria del conservadurismo mexicano. Desde aquí se puede leer con mayor justificación la búsqueda tan radical del estilo escriturario modernista, pues no fue sólo una intención por innovar, sino la intención por una novedad que significaría emancipación: la novedad simbólica, significaría libertad. Y la libertad está granjeada por una necesidad americanista. El modernista entendió, y esta autoconciencia inicia con Martí, Sierra, Montalvo y Hostos, que el americano no debía solamente hablar de la libertad, era preciso construirla, pero, además, practicarla. Fue un contragolpe cuando el modernista le enseña al americano a hablar como un hombre libre. Desde entonces el español fue otro a ambos lados del Atlántico. Dicha transformación, la del español como idioma contrarreformista y monárquico, al del español libre, resonó en las discusiones de 1875:

Lo que sí es evidente es que el partido reaccionario fue un día, no la nación, porque precisamente estaba identificado con la negación de nuestra nacionalidad, pero si este grupo social que antes de ser México fue Nueva España. El Partido Liberal es la nación futura, porque se dispone de todos los elementos de educación y con ellos habrá de asimilarse todo lo que en la masa de la República tenga aptitud para la vida. La otra fracción ha querido apuntalar un edificio, que se desploma sobre ella, con todas las resistencias posibles. La educación no le basta porque carece de los inmensos elementos que posee su contrario y porque le es hasta cierto punto contraproducente; basta recordar que en México, lo mismo que

en todas partes, el Partido Liberal salió apto para la lucha constitucional y reformista, de las escuelas clericales. (Sierra: [1875 ▼ 41], p.: 62–63)

En México y en Colombia son numerosos los grupos armados de falsa bandera: los conservadores que se encuentran aislados del poder político constituyen grupos *reaccionarios* y se presentaban como revolucionarios; en Colombia, se dio el fenómeno de las guerrillas conservadoras siendo *El Mochuelo* una de ellas comandada por el posterior fundador de la Escuela de Bellas Artes, Alberto Urdaneta. Sierra reconoce que estos reaccionarios llevan a cabo una falsa revolución pues desean retornar a los valores monárquicos: «*Decimos “revolucionario” en sentido vulgar de la palabra irrevolucionario, es decir, trastornador del orden solamente: no innovador en el terreno social o político, sino todo lo contrario: envejecedor de todo. El ser revolucionario para ellos es volver las espaldas al porvenir...*» (Sierra: [1875 ▼ 41], p.: 63). Los reaccionarios conservadores toman las palabras liberales no sólo para enlodarlas, sino para sostener por medio del terror un estado promonárquico que las nuevas leyes ni conciencias admiten. Perdido en el terreno ideológico, necesita aproximarse al juego sucio para mantenerse en escena. El otro inconveniente del no enantimorfismo entre el mundo conservador y el liberal, consiste en los *modus operandi*. El demócrata que llegó al poder en pos del porvenir, de la educación para el pueblo, de cerrar la brecha social, no puede combatir con fuego la insurrección. De esta paradoja se aprovecha el Partido Conservador que en legítima restauración usa el fuego, pues éste sí pertenece a su retórica monárquica belicista. El americano no debe ser libre, sino que debe ejercer su libertad y por ello es difícil el proyecto, pues avanza sobre áreas no sólo políticas, sino también la socio–culturales: «*Para enseñar a deletrear la palabra libertad, es mal preceptor el cañón. Desde que el Partido Liberal colgó la lanza, o no es nada o debe ser un maestro de escuela*» (Sierra: [1875 ▼ 41], p.: 64).

La estrategia simbólica del Modernismo no se trató solamente de hablar y ejercer la libertad, sino de plantear una solución al problema de la nueva sociedad humana, esta vez democrática, otorgándole un lugar preeminente al conocimiento el cual debe encontrarse equitativamente distribuido y accesible. El problema gnoseológico del americano tiene como misión ulterior la construcción del porvenir que se convierte en un imperativo vital. En la reflexión que realiza Hostos en 1875, el 15 de marzo, titulada «Variaciones sobre un tema universal», publicado en *El Nuevo Mundo–La América Ilustrada*, trata la estigmatización entre las naciones como una expresión de la barbarie. Esta estigmatización tiene como objetivo crear una viciada identidad nacional no sostenida en el amor a lo propio sino en el desprecio por lo ajeno. Esa estigmatización es *modus operandi* para convencer a una nación y a una comunidad de naciones para atacar, en sus términos, “salvar” a un país de su auto–aniquilación gracias a la barbarie. Para Hostos esta pseudo civilidad

paternalista se sostiene en una falsa construcción de la historia en la cual le impera casi como una totalidad, ser fiel al pseudo pasado con el ánimo de legitimar las canalladas del presente. Hostos ve una ventaja en América Latina: por la particularidad de una nueva conformación político-cultural, las naciones americanas no son herederas de un pasado único con el cual puedan legitimar las pseudo liberaciones, sino que pueden construir un libre y mancomunado porvenir:

Lo que es fatal, lo que es necesario, lo que es irremediable, lo que es histórico, es que las sociedades nacidas y formadas después de otras, colindando con ellas por lo bueno que ellas tienen, son limítrofes más próximas de un porvenir que ellas pueden abarcar mejor que las naciones contentas del pasado, para las cuales el horizonte de la vida no está delante, está detrás. [...] Miremos adelante. Para nosotros no hay pasado. El pasado es un vacío, que si de algo está lleno es de monstruosidades intelectuales y morales que otros han cometido, que son responsabilidad de otros. Tiempo, espacio, obras e ideales tenemos en tropel: llenemos con ellos nuestra existencia, y hagamos de modo que, al considerar un pasado creado por el empleo generoso de una vida racional, podamos mirar siempre al porvenir y llamar cooperadores, auxiliares, amigos, hermanos, a los *bárbaros* que empiecen entonces la obra de vida que nosotros hayamos comenzado. (Hostos: [1875 ▼ 115], p.: 317)

En el pensamiento hostiano, y en el martiano, la responsabilidad de América Latina no consiste sólo en la lucha por su autodeterminación, sino que debe llevar la batuta de un proyecto humano, que será pos-racial, poscolonial, pos-monárquico. Las sociedades y las naciones latinoamericanas nacen con una necesidad imperativa para pensarse como una nueva sociedad que tiene como propósito no volver al orden colonial y expatriar las ideas de imperio y monarquía. Esto trae como consecuencia la ausencia de un modelo histórico a seguir, siendo tan sólo los modelos experimentales federados de Suiza y los Estados Unidos quienes pueden aportar. Por las condiciones particulares de América Latina y ante la dificultad que presenta un modelo federado para el territorio se necesita construir un sistema de estudio y evaluación de la sociedad para proponer o un nuevo modelo de sistema federado o un sistema nuevo para la organización humana. Ante las preguntas ¿cómo debo vivir?, ¿qué leyes me deben gobernar?, ¿cómo me debo organizar?, se necesita una ciencia que conozca la sociedad. Esta ciencia es para Hostos la sociología que tiene atisbos de rama científica con el Positivismo y con el pensamiento spenceriano. Lastarria se ha formulado dichas preguntas en una serie de obras que tienen como culminación sus *Lecciones de política positiva*. Hostos escribe «Lastarria», en donde reconoce que América debe estar a la vanguardia en tópicos de organización y conocimiento social pues su oportunidad histórica puede fundar proyectos políticos que para los europeos son utópicos. Hostos reconoce la propuesta de Lastarria que propende por el estudio de la sociedad desde un aparato científico:

Todo lo que hoy se ha hecho para organizar las sociedades es malo, falso o negativo. Malo, cuando se ha tomado por base social un principio de autoridad que hacía omnipotente a un individuo, a una familia, a un credo religioso, a una jerarquía, a una serie de errores impuestos por la fuerza bruta. Falso, cuando se ha infundado la sociedad civil en especulaciones metafísicas; en trilogías revolucionarias, como la aspi-

ración trina de la primera revolución francesa; en principios mal formulados y diabólicamente desarrollados, como el de nacionalidad; en sofismas como los de la monarquía constitucional y el imperio democrático; en transacciones hipócritas o dolosas, como la del sistema parlamentario y la teoría de las repúblicas conservadoras o radicales. Negativo, cuando de la tradición histórica, del carácter y las costumbres de una raza y del empirismo que se llama *genio práctico*, se deduce un estado político que no corresponde al social ni a los fines de la sociedad... (Hostos: [1875 ▼ 116], p.: 284–285)

Hostos observa que tanto teórica como prácticamente hubo un impulso europeo que se acentuó en la Ilustración que consistió en crear un estado civilizatorio para aislarse del estado natural. Esto trajo sistemas políticos contranaturales como la monarquía y los imperios. Hostos considera que el estudio de las estructuras de la naturaleza, en donde hay libertad y también interdependencia, es la clave para entender que el humano está, así quiera civilizarse, obligado a relacionarse con los órdenes y los ritmos naturales, los cuales no son escuchados por construir órdenes artificiales. Sólo un mundo que se pueda libertar de los sistemas artificiales puede reencontrarse con los órdenes naturales y reconocer organización social. Esta premisa parece utópica, pero en la América del siglo XIX están las condiciones dadas para que la reconexión cultural retorne:

...hubo una contestación más terminante, una afirmación más categórica, y la dio el Nuevo Mundo cuando, instintiva o, a lo sumo, empíricamente, constituyó una nueva sociedad con nuevas bases, y cuando, contradiciendo a casi todas las afirmaciones teóricas e históricas de las sociedades viejas, confirmó en su organización territorial y política las demostraciones científicas que del equilibrio perpetuo y universal de unidad y variedad hacían casi al mismo tiempo Lamarck, Saint-Hilaire, Buffon, Laplace y los metafísicos alemanes Kant, Fichte, Hegel, Krause que, en su tendencia armónica, deben ser considerados como servidores de la ciencia positiva. (Hostos: [1875 ▼ 116], p.: 286)

Hostos sostiene que, del reconocimiento de los órdenes cósmicos, es decir, desde los niveles atómicos hasta los planetarios pasando por los biológicos, es posible estudiar las sociedades y formas para un conocimiento natural de la sociedad. Son estructuras que van desde el humano libre que toma sus decisiones, pero en tal libertad debe asociarse para vivir. Estas sociedades deben tomar decisiones libremente, pero de acuerdo con órganos mayores que la apoyen y complementen. Para Hostos el modelo teórico de las federaciones funciona ya que coordina organizaciones micro y macro gubernamentales que respeta niveles de libertad y autonomías en cada uno de los niveles, sin por ello ingresar en un sistema entrópico. Esta explicación lo conduce a sostener que América no tiene ningún impedimento para llevar a cabo este proyecto ya que no tiene un pasado que se lo impida: «*Nuestro pasado no es nuestro: es el cadáver de la sociedad absurda que sus creadores dejaron al marcharse, y nosotros no enterraremos al insepulto hasta que nos organicemos para vivir racionalmente, según las leyes naturales de la vida*» (Hostos, [1875 ▼ 116], p.:292).

La América decimonónica finisecular constituyó dos tendencias culturales del tiempo, reflejadas en situaciones culturales distintas. De un lado, la imperatividad de fundar una cultura ya que hacía menos de un siglo consiguió su independencia de España; esta necesidad la hacía sentirse

joven, novedosa y esperanzada. La otra temporalidad se relaciona con la herencia en la continuidad de lazos discursivos y de pensamiento que continuaron penetrando como discursos de poder en las Américas. En Europa por el contrario se sintió el rigor de los tiempos económicos difíciles, la pérdida sucesiva del poder colonial, la caída de una gran parte de la aristocracia y el nihilismo de las revoluciones civiles: el cambio de vocación de una estructura rural, la migración de la población a la industria y como consecuencia el crecimiento de los centros urbanos. América Latina aún no había sentido el rigor de estos procesos que son incipientes y se darán a lo largo del siglo XX. Argentina sufrió de manera más precoz en América Latina los rigores del progreso pues desde la década de los 70 se percibe un crecimiento urbano promocionado por las migraciones; la ampliación de la frontera agrícola que a través de los ferrocarriles constituyó un sistema productivo que les permitió la exportación de trigo a otras repúblicas latinoamericanas y a Europa. La generación de *La Ondina de Plata* y de la *Revista Literaria*, como refiere Gioconda Marún se encuentra a caballo y con temporalidades que se traslapan, pues no pasa mucho tiempo entre la generación de los independentistas argentinos y la de los modernistas, teniendo funciones vigentes en la formación y consolidación del estado-nación, las funciones emancipatorias y las necesidades de ingreso al capitalismo y a la industrialización. Allí se observa que la unión de temporalidades en los intelectuales argentinos de la década del 70 se manifiesta de manera súbita:

Es [...] el surgimiento del individualismo, según Georg Simmel, lo que diferencia el siglo XIX europeo del siglo XVIII, porque mientras en este año la liberación de las ataduras históricas en lo que concierne a la política, la religión, la moral, y la economía, con el objeto de lograr la libertad del hombre y su completo desarrollo, en el siglo XIX se busca, aparte de esa libertad, el desarrollo de su individualidad y de sus logros. Esta distinción de Simmel vale también para el siglo XIX hispanoamericano, en donde aceleradamente se dan ambos procesos en un mismo siglo. Específicamente en la Argentina, los dos primeros tercios del siglo XIX estuvieron absorbidos por la independencia de la colonia, la liberación de caudillos políticos (Rosas 1837-1852) y la organización del país (Mitre y Sarmiento, 1862-1874). (Marún, 1993, p.: 37)

En el caso de Martí, Hostos y Casal se viven estos procesos de manera simultánea pues una parte de las Antillas son dominio colonial y, por tanto, la función emancipatoria y la institucionalidad son discursos que se dan en paralelo con el desarrollo de la individualidad y con la recepción de los distintos aspectos de la modernidad en América Latina. El caso mexicano es similar por las dos invasiones extranjeras en el siglo XIX. Los procesos de modernización que vivió anticipadamente la República de la Argentina en 1870 dieron fruto en cuanto crearon un ambiente cosmopolita en el cual Darío para 1893 encuentra un clima intelectual y estético para la recepción de sus ideas, como para el desarrollo de su obra poética. Según Marún: «...*los cambios socioeconómicos de Buenos Aires estarán en directa relación con el surgimiento de la cultura moderna y de nuevas formas literarias —el Modernismo— que traduce su inserción en la modernidad.* [...] Si estas

transformaciones tienen lugar en Buenos Aires alrededor de 1870, no es de extrañar que 23 años más tarde, cuando Darío llega, encuentre una civilización más abierta y mejor comunicada con la modernidad...» (Marún, 1993, p.: 117–118).

Altamirano reconoce los dos *ethos* de la temporalidad de las culturas en las tendencias poéticas de su momento. En «Introducción a los *Recuerdos* de Adolfo Llanos Alcaraz» (1876), expone:

El siglo XIX eminentemente razonador, positivista y revolucionario presenta como uno de sus rasgos característicos el de haber producido dos escuelas poéticas igualmente dignas de estudio. La una, de la duda que sucumbe o desfallece; la otra de la fe que sobrevive o renace. Pertenecen a la primera los cantores que en presencia de la catástrofe, se asombran, se intimidan y desesperan; forman el apostolado de la última los poetas animosos que dominando los estremecimientos de la convulsión marchan adelante y no pierden de vista, aun en medio de las tinieblas, el rayo de luz del faro salvador. (Altamirano: [1876 ▼ 63], p.: 178)

La obra de Llanos Alcaraz está inmersa en la transatlanticidad: México fue su refugio, luego de su exilio de España. Alcaraz se sintió oprimido: el siglo XIX español es incierto, pues económicamente es inviable al perder sus principales colonias y sostener la Guerra de los Diez Años en Cuba. Por las intensas guerras internas entre republicanos y monarquistas y la constitución de la primera República española en la década de los 60. Víctima de tales circunstancias el poeta busca paz y sosiego en México y ve en estas tierras la esperanza de continuar su proyecto personal, pero también uno cultural que supere esta fase que mantiene a España en las tinieblas. Altamirano admira en Llanos Alcaraz su inquebrantable fe, producto de la esperanza por superar tales dificultades: «*La fe en el progreso, el amor a la patria, la religión de la libertad, he aquí los altos númenes que deben inspirar a la juventud desde el Olimpo del siglo XIX*» (Altamirano: [1876 ▼ 63], p.: 181).

El siglo XIX vive afanes y premuras: a Martí le hubiese gustado más libros en Nuestra América que se puedan examinar con menos afanes, con más conocimiento que batalla. Desde el periódico Martí luchará por la promoción de los libros. La defensa del libro se encuentra en «Libros nuevos» (1878), para *Revista Guatemalteca*, que no llegó a publicar debido a los ataques en su contra:

No verá la luz en pueblo alguno un libro ilustre, ya de poetas, que anuncian la otra vida; ya de pensadores, que estudien esta; ya de científicos, que la hagan más productiva y más amable;—no se publicará obra alguna, útil o bella, para los maestros o para los alumnos, para el ensanche de la ciencia, o para la elevación y sostenimiento de la combatida fantasía, que no sea en seguida por este periódico anunciada a los que anhelan vivir en su época, no envueltos en la armadura de los siglos medios, sino en los libros, que caracterizan y realzan este, en los inmortales libros armadura de los hombres del siglo XIX. (Martí: [1878 ▼ 5], p.: 295)

En «*O locura o santidad*» en *El Federalista* de México los días 23, 25, 26, 27 y 29 de enero de 1878, dedicado al estudio del drama de Echegaray, Gutiérrez Nájera sostiene que allí existe un encuentro de temporalidades, como una estructura clásica de personajes con personalidades modernas que hacen inverosímil la obra. Explora largamente la relación entre el destino, la fatalidad del hombre al intentar cambiarlo, el oráculo que anuncia lo que sucederá, y la voluntad humana

que no pueden hacer nada contra la Moira quien está por encima de los dioses. El tiempo cultural es otro y Nájera traza divisiones en los procesos de desacralización de la cultura europea: tal desacralización está acompañada por un fuerte nihilismo, un vacío profundo que no logra llenar ni las artes ni las ciencias y más bien se encuentra con una cultura vacilante y decadente. Nájera lee este drama con el signo de tal decadencia:

El dios de los pueblos helénicos no es ya el dios que nosotros adoramos. Han pasado las épocas en que Homero llenaba de rapsodas ciudades y aldeas, y en que Píndaro recorría con su lira toda Grecia. La humanidad se ha desceñido la recamada túnica de la poesía, para ceñirse la toga aún más augusta de la ciencia. La definición bate en brecha el símbolo. Las fábulas han muerto, las alegorías ceden su puesto a las demostraciones. La religión toma sus armas en el arsenal de la filosofía, y hasta la fe se abriga con el escudo fuerte de la ciencia. (Gutiérrez: [1878▼10], p.: 75)

Esta era exige una coherencia que se encuentra en jaque ya que las ciencias han realizado el ataque a las religiones, pero no han logrado subsanar los espacios ganados. El proyecto de la humanidad libre, científica, ilustrada se ve amenazada por el capitalismo y sus guerras, las cuales, gracias a que el sistema colonialista y neocolonial de Europa se quebrará en las guerras mundiales llegará en conjunto a esa decadencia anunciada por el arte y la filosofía de finales del siglo XIX. Un sistema de producción y acumulación de riquezas sostenido en la dominación de otros pueblos, sin la ayuda de un direccionamiento ético–espiritual de la Iglesia antes de la Ilustración, se convertirá en un lugar frívolo y lleno de “patologías sociales”. Nájera ve este panorama que, ante el sueño de una humanidad libre, aflora en Europa como un arte decadente. Sobre Echegaray expone:

Su inmenso genio ha servido sólo para recamar con bellezas de detalle el vacío desconsolador de su obra. Cuando más fe necesitábamos ha querido darnos el escepticismo. Su obra tiene dos facetas: en la una, aparece como una filigrana de Benvenuto; en la otra, como en engendro enfermizo de Edgard Poe. Su talento ha servido únicamente para cubrir con la clámide del arte los huesos descarnados de un cadáver. (Gutiérrez: [1878▼10], p.: 76)

El 1º de mayo de 1878, Gutiérrez Nájera escribe un argumento similar al evaluar la interpretación de *Medea* de Ernest Legouve, por Giacinta Pezzana (1841–1929). Ya no son tiempos de tragedia y esto no sólo se ve en la condición temporal de la cultura sino en la capacidad de las actrices de interpretar el carácter trágico en un contexto en donde se impone la naturalidad, el vicio y la contradicción (Gutiérrez: [1878▼11], p.: 77).

El tiempo cultural europeo exige que los metarrelatos abandonen la grandiosidad en los tiempos de la caída. Las formas teatrales están lejos de la magnificencia y dejan de lado las figuras alegóricas para acercarse a las personas comunes. El fenómeno es evidente para Gutiérrez Nájera en un género en el que no se debía notar tanto: la comedia. En «La posadera», en *La Libertad* el 11 de junio de 1878, dedicado a la obra de Carlo Goldoni (1707–1793), evidencia la transición de las figuras alegóricas a los personajes. Entre los personajes de Molière y los de Goldoni hay una sima y, de lado y lado, valores sociales opuestos: «*Goldoni nos enseña las pequeñeces sociales de su*

época; el uno es universal, el otro limitado; por eso mientras Molière vive y vivirá siempre en el teatro, porque nos muestra al hombre, Goldoni que nos pinta a los hombres de su tiempo bajo el tornadizo aspecto de las costumbres» (Gutiérrez: [1878 ▼ 12], p.: 83).

Según Sierra, lo más valioso del siglo XVIII es la fe en el progreso humano que trajo consigo el pensamiento ilustrado. En «Literatura extranjera contemporánea», en *La Libertad* de México el 30 de junio de 1878, dedicado a Andrés Chenier, Sierra explica que su fe en el progreso se apoyará en la doctrina escatológica–biológica de que el mundo envejece. Casi cien años más tarde las tesis de la decadencia de la cultura vuelven a estar en boga por Spengler, pero no de manera general, sino que se habla de una decadencia de la cultura europea. La teoría de Spengler habla de que Occidente caerá pero que otras culturas en distintas partes del planeta emergerán. Sierra considera que la humanidad, especialmente en Nuestra América, se encuentra en vías de progreso:

Lo que salva y glorifica al siglo pasado, con todos sus errores, es el sentimiento filantrópico, su fe en el progreso humano y su amor a la libertad, como medio de realizarle. Esta doctrina del progreso vino entonces a sustituir a la, por demás triste y pesimista, de que el mundo envejecía como cualquier organismo individual, e implicó la competencia absoluta de la humanidad para juzgar las doctrinas, siempre perfectibles. (Sierra: [1878 ▼ 14], p.: 278)

El 8 de junio de 1880, Martí publica en *The Sun*, de Nueva York «La última obra de Flaubert: Bouvard y Pécuchet», en el que describe el argumento de la novela, dos adultos mayores cansados de vivir la vida burguesa de oficina, agotados de la ciudad deciden volver al campo, escapar y plantear una nueva vida. Martí lee en Flaubert una crítica a la artificialidad del mundo ciudadano, a la sociedad francesa progresista y capitalista la cual vive en continua angustia por la renovación y la actualidad. Muestra el desencantamiento de la vida: sus personajes buscan la paz en otra parte, pero al buscar su opción vital, también se dan cuenta de lo artificioso de su escape ya que la relación con la naturaleza está resquebrajada. La tragedia se configura en el deseo por defender la vida, detener la ansiedad y escapar a otro tiempo. Pero reconocen que son productos del tiempo acelerado y fragmentario y a donde quiera que asistan lo llevarán a costas (Martí: [1880 ▼ 19], p.: 128).

El 10 de julio de 1880, Martí en «Impresiones sobre Estados Unidos de América por un español recién llegado» para *The Hour*, exhibe las fuerzas que de manera dramática luchan en ciudades con gran afluencia de migrantes como Nueva York: los americanos viejos, que desean construir una nación “libre”, y mantener ciertas costumbres anglo–americanas; y los migrantes que vienen a Norteamérica en busca de riquezas, a hacer la nueva vida que no pueden realizar en Europa. Ciertos países viven situaciones miserables y son víctimas de otros países europeos que los tienen en condición colonial. Pero como las migraciones son tantas y tan multitudinarias que los migrantes de hace 10 o 20 años se consideran americanos viejos, fomentan una fantasía de identidad nacional

cada vez más desdibujada. La velocidad del progreso hace que estas nociones sean vaporosas gracias a las migraciones combinadas con las estrategias del capitalismo.

...la gente común, aumentada cada día por una sedienta población extranjera que no se debe confundir con el verdadero pueblo norteamericano, muestra aquella ansiedad por el dinero y lucha terriblemente en este sentido, —el verdadero norteamericano resguarda la grandeza nacional, los derechos constitucionales, los antiguos y honorables apellidos del vulgar asedio de la inmigración, que trae en vigor y posibilidades de riqueza, lo que le falta de elevación intelectual y profundidad moral. [...] ¡Qué terrible enemigo para el logro de la virtud es la desesperada necesidad de dinero! ¡Qué grande ha de ser una nación para conducir por vía tranquila esas bandadas de lobos hambrientos y sedientos, esas excrecencias de países viejos y pobres, feroces e inútiles allá, —y aquí, bajo el influjo del trabajo, buenas, cordiales y mansas! (Martí: [1880 ▼ 20], p.: 138)

En la segunda parte del artículo, el 21 agosto de 1880, Martí reitera la idea: sostiene que las ciudades puerto como Nueva York, tienen un estilo de vida frenético por lo cual no es posible juzgar, ante tanta angustia, la vida norteamericana. En la medida que los años transcurren el estilo de vida de Nueva York irá penetrando en las demás ciudades, ya que los migrantes buscarán nuevas tierras y los nuevos americanos también desearán tener los acres de los viejos americanos, tierra adentro. Allí, la sociedad neoyorquina se irá compenetrando y conformando el *American way of life*: «En esta marejada turbulenta, no aparecen las corrientes naturales de la vida. Todo está oscurecido, desarticulado, polvoriento; no se pueden analizar a primera vista las virtudes y los vicios. Se esfuman tumultuosamente mezclados» (Martí: [1880 ▼ 21], p.: 144). Sentencia que los Estados Unidos nacen de la “madre” pobreza y del “padre” trabajo: ningún estadounidense heredó por derechos nobiliarios, sino que cada uno, con excepción de los indígenas nativos fue foráneo, pobre, debió trabajar y ganar el pan con el sudor de la frente. Ninguno tiene derechos para mirar por encima del hombro a nadie. Emerge una contra-heráldica no basada en batallas y títulos nobiliarios, sino en el que sus padres fueron agricultores, comerciantes, trabajadores:

Un arado o una locomotora son, con verdadera gloria, los únicos blasones de las familias norteamericanas. [...] Duras faenas y prosperidad por el propio esfuerzo son los únicos adornos de sus armas. Hijos del trabajo, todos debían ser hermanos. Un viejo rico no debe mofarse de un nuevo rico, porque todos vinieron, en uno o dos grados, de la misma madre—de la pobreza; del mismo padre—el trabajo. (Martí: [1880 ▼ 21], p.: 145)

El 1 de julio de 1881 Martí publica «*La venezolaida*», en la *Revista Venezolana*. Durante su etapa venezolana reconoció las dificultades del siglo en el que vive: un cambio de temporalidad o aceleración del ritmo vital que se enmarca en la modernización, industrialización y capitalización del mundo. Esta aceleración tiene distintos escenarios y se siente sobre todo en las urbes de Europa y los Estados Unidos, pero también, con un papel diferente en las latinoamericanas, debido a la condición proveedora de materias primas y alimentos para las economías industriales y para las economías de bienes y servicios. El colonialismo y el neocolonialismo se encargó de jerarquizar regiones y países, con principios divisionales de trabajo. Cuando Martí llega a Caracas no deja de

ver los signos de la modernización, la aceleración de los tiempos y la diferencia de la aceleración, ritmo y rol de la repúblicas americanas. Cuando analiza *La venezolaida*, reconoce la fatiga del autor que desea cantar la epopeya de batallas independentistas en una época en donde impera la prosa. Allí se encuentra el esfuerzo del artista que busca decididamente otra temporalidad:

Gozo, y no fatiga de las prensas, ha venido siendo durante el último mes, este libro singular, no porque sea su asunto extravagante, ni su forma caprichosa, sino por su extensión, originalidad, abundancia y empuje. Esta obra es un acto de bravura. [...] Ni para meditar, ni para escribir, ni para leer lo extenso hay tiempo. Ni ¿cómo un poema, cuando no es raro que, al mediar ya la faena, hayan sufrido cambio esencial, o merma grande, las ideas que nos hicieron concebirlo? (Martí: [1881 ▼18], p.: 80)

En el «Prólogo a *El poema del Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde», publicado Nueva York en 1883, Martí realiza un análisis de su época en términos poético-creativos. Explica que dicho análisis se realiza a tenor de un hecho poético con pocos precedentes en la poesía hispanoamericana: cuando Pérez Bonalde se enfrenta con su lira al Niágara y sale vencedor. Martí explica que vive en tiempos en donde los poemas como los de Bonalde son excepción y no regla; más bien es época en donde la poesía y el arte se encuentra al servicio del mercado, busca, mediante la homologación y estandarización del gusto del receptor llegar a grandes audiencias con fines comerciales. Busca dinero y fama en una época en que es necesario que el poeta funja como sacerdote, ya que los sacerdotes, gracias a los procesos de secularización y modernización han dejado de ser los vates de las sociedades. El poeta debe visionar los tiempos, ser guía del destino de la humanidad gracias a la cofradía teleológica que constituye el estudio del símbolo en la naturaleza, es decir, al contrapunto entre imagen y palabra en el diálogo con el paisaje. Es urgente que el poeta visiones más allá de los lujos que le ofrece el capital, que lo deja miope ante la imagen. Es preciso que no ahogue sus águilas (Martí: [1882♦30], p.: 144).

Existe una aporía mayor en los tiempos modernos: la razón humana es ambigua frente a la lógica de la naturaleza. Esta no parte de ella, sino que consiste en una elaboración artificial. El ser humano aparece disonante con la naturaleza en sentido profundo: para vivir de conformidad con la naturaleza debe deducir su lógica de ella, o de lo contrario seguirá inconexo, meditabundo y con un nivel de no-conexión frente al ritmo de la naturaleza. Como el humano depende de ella, si la razón en vez de promover una convivencia urde el camino de satanizarla, secularizarla, cosificarla y explotarla, el humano firma su carta de autodestrucción. El tiempo que se vive es el de la ambigüedad, porque se habita en una lógica opuesta a la lógica de la vida:

Como para mayor ejercicio de la razón, aparece en la naturaleza contradictorio todo lo que es lógico; por lo que viene a suceder que esta época de elaboración y transformación espléndidas, en que los hombres se preparan, por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos, y a ser reyes de reyes, es para los poetas, por la confusión que el cambio de estados, fe y gobiernos acarrea, época de tumulto y de dolores, en que los ruidos de la batalla apagan las melodiosas profecías de la buena

ventura de tiempos venideros, y el trasegar de los combatientes deja sin rosas los rosales, y los vapores de la lucha opacan el brillo suave de las estrellas en el cielo. (Martí: [1882♦30], p.: 145)

Martí sostiene que estos tiempos son mudables: la humanidad entera redefine su rumbo, pues, sale del modelo colonial, monárquico y desea, aunque debilitada y parcialmente entrar en la época de la libertad y la democracia. No son tiempos para la producción de obras de reposo, de gran aliento y de calma. Más bien mira a tientas en distintas direcciones y escribe lo que la circunstancia le permite y lo que su capacidad prospectiva le posibilita ver en un camino de brumas. Es difícil tener calma cuando los caminos de posibilidad ofrecen más angustias que provisiones. Los tiempos hacen que los sentimientos del ser humano sean inmutables, angustiosos, tentativos. Prueba un camino y prueba lo otro y en ambos se siente inseguro. La época de elementos mudables exige a los poetas con sus ojos avizorar, con su sensibilidad persuadir, sentir y dejar de sentir a voluntad, despejar las brumas y ofrecer imágenes promisorias: «*No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes; vislúmbranse apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques*» (Martí: [1882♦30], p.: 146).

La velocidad de los tiempos afecta no sólo la literatura sino también el pensamiento. Martí explica que ya no es la época de la argumentación filosófica, de pensar y ahondar en un problema, sino que es la época de la información. Martí da puntadas sobre mediología: se da cuenta de que la unión entre diarios, vapores, trenes, telégrafos, aumenta la velocidad de la comunicación: los textos transitan rápidamente del conocimiento a la información, dejando de lado funciones formativas y gnoseológicas. Son los tiempos en que las ideas no nacen del reposo, sino a caballo transitan, son escritas casi de inmediato y asimismo son deseadas: la velocidad es tan grande que se despierta pensando con un tema y se acuesta pensando en otro. Martí tiene clarividencia de su época y como si sospechara que la humanidad entrará en la era del delirio de la comunicación, como fue el siglo XX, y en la esquizofrenia comunicativa, como es el siglo XXI, en donde las oportunidades para pensamiento son escasas. El mundo rechaza la filosofía y necesita una teleosofía que le ayudará a comprender la relación entre la velocidad comunicativa y el pensamiento:

...los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios, la selva humana. Penetra el sol por las hendiduras de los árboles viejos. Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpagos, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas. No tardan en beneficiar, después de salida trabajosa, a número escaso de lectores; sino que, apenas nacidas, benefician. [...] Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa. Se pierden unas en otras las ideas en el mar mental, como cuando una piedra hiere el agua azul, se pierden unos en otros los círculos del agua. Antes las ideas se erguían en silencio en la mente, como recias torres, por lo que, cuando surgían, se las veía de lejos: hoy se salen en tropel de los labios, como semillas de oro, que

caen en suelo hirviente; se quiebran, se radifican, se evaporan, se malogran —¡oh hermoso sacrificio!— para el que las crea; se deshacen en chispas encendidas, se desmigajan. De aquí pequeñas obras fúlgidas; de aquí la ausencia de aquellas grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas, concentradas. (Martí: [1882♦30], p.: 149)

En medio de tantos cambios para el pensamiento, Martí ve un elemento positivo de la modernización: la democratización de la educación y del conocimiento. Reconoce el conocimiento estuvo limitado a los círculos cortesanos y clericales. Una vez deshecho tal modelo la educación pública hace carrera y partes más significativas de la población se forman y educan, haciendo que la distancia entre la *res pública* y el “genio” se achique. El genio, según esta concepción, es alguien con educación y gusto por lo que sabe. Sostiene que el genio pasa de ser individual a colectivo en el proceso de la descentralización de la inteligencia que ha traído los tiempos modernos. Martí explica la reducción de tal desigualdad con la imagen del ascenso de los valles:

Una gran montaña parece menor cuando está rodeada de colinas. Y esta es la época en que las colinas se están encimando a las montañas; en que las cumbres se van deshaciendo en llanuras, época ya cercana de la otra en que todas las llanuras serán cumbres. Con el descenso de las eminencias suben de nivel los llanos, lo que hará más fácil el tránsito por la tierra. [...] Asístese como a una descentralización de la inteligencia. [...] El genio va pasando de individual a colectivo. (Martí, [1882♦30], p.: 150)

Los nuevos tiempos requieren elementos más comunes al humano. Martí recomienda que ante la caída de los grandes metarrelatos el humano entronice a los nuevos dioses de los cuales los poetas deben ser sus sacerdotes: la naturaleza, el trabajo humano y su sensibilidad: «...*en este cegamiento de las fuentes y en este anublamiento de los dioses, —la naturaleza, el trabajo humano, y el espíritu del hombre se abren como inexhaustos manantiales puros a los labios sedientos de los poetas*» (Martí: [1882♦30], p.: 150).

En Francia se vive el tiempo de la ambigüedad: con la dramática tribulación política del último siglo no se sabe qué destruir y qué conservar. La monarquía que se disfraza de democracia, el imperio de República y la República, dubita. Son tiempos de zozobra, pues no sólo el destino humano parece confuso sino además lo que se ha sacrificado no ha solucionado el problema del poder monárquico e imperial. Martí sabe que ante un nuevo proyecto de humanidad no es posible vagar, sino obrar, por ello la poesía debe tener afilada la función prospectiva. El poeta puede aclarar la prospectiva en tiempos transicionales. En «Carta de Nueva York escrita expresamente para *La Opinión Nacional*», el 4 de mayo de 1882, sostiene:

Pero estos tiempos no son de vagar sino de obrar. De nuevo se han confundido las lenguas de los obreros de la torre; y los unos traen escalas para subir, y los otros azadas y piquetas con que demoler. Hay un gran ruido de vendas que caen a tierra. [...] Soñar, aunque sea una tortura, parece un regalo. Cuando todos los hombres son Sísifos, no está bien en hombre ser Jeremías. La poesía tiene vergüenza de sí misma. Los poetas tienen como a una culpa serlo. Se les aplaude y se les desdeña. (Martí: [1882♦39], p.: 167, 169–172)

Para la celebración del Centenario del Natalicio de Simón Bolívar, Colombia comisionó como

representante de la prensa asociada a Alberto Urdaneta y a Manuel Briceño, para que realizaran diferentes ofrendas en las celebraciones que se llevarían a cabo en Caracas. Las ofrendas consistían en casi 200 números de distintos periódicos colombianos cuyos ejemplares fueron dedicados a la memoria de Bolívar. Guzmán Blanco, presidente de Venezuela no vio con buenos ojos estas ofrendas: Guzmán Blanco y Briceño, fueron enemigos de generaciones atrás, ya que sus abuelos se batieron y el abuelo de Briceño, Manuel Ignacio fue degollado en presencia del abuelo de Guzmán Blanco, hacia 1813. Cuando Briceño se dirige a Caracas, Guzmán Blanco lo amenaza con no dejarlo entrar: asimismo, luego de un toma y daca diplomático, es recibido en Venezuela, pero ni Briceño es invitado a los actos oficiales, ni Guzmán Blanco asiste a las invitaciones que le realizó la Comisión de la Prensa Asociada. Briceño publica un amplio estudio antiguzmánicista en 1884, «Los ilustres: páginas para la historia de Venezuela». Antes de esta publicación, Urdaneta publica en las páginas del *Papel Periódico Ilustrado*, «De Bogotá a Caracas: cartera de viaje», y el 28 de octubre de 1883, describirá una característica propia del uso de la arquitectura, el arte académico importado de Europa y la influencia de la renovación urbana parisina como una muestra de aparente progreso y desarrollo en Caracas. El comentario de Urdaneta, aparte de allanar los ánimos caldeados por el desplante de Guzmán Blanco, exhibe la fórmula que se tiene para hacerle creer al mundo que se vive en una nación progresista y desarrollada, celebrando o bien una exposición internacional, una fiesta patria y construyendo una ciudad–escenografía que muestre la idea de progreso, pero oculte las verdaderas condiciones sociales y materiales del país. Esta elocuencia en lo constructivo ceremonial y el uso del arte académico para instaurar la imagen del poder será común en la Caracas de Guzmán Blanco, en el México de Porfirio Díaz y en la Bogotá de Rafael Núñez:

El progreso material de Caracas es indudable que aparece a los ojos del extranjero superior a la idea que de la ciudad cuna de Bolívar se pueda tener, o se pueda haber formado a pesar de conocerse el buen gusto de sus habitantes, de ser fama la delicadeza de sus sentimientos artísticos, y más aún establecida la grande influencia que en el progreso material ejerce siempre todo gobierno personal que quiere ocultar con bellezas artísticas o con industrias que deslumbran, las llagas que al país resultan por causa de las libertades oprimidas y de los abusos cometidos. El General Guzmán Blanco se ha impuesto en Venezuela de un modo tan sólido, los siete primeros años de su presidencia, de su reinado íbamos a decir, fueron en cierto modo tan necesarios a la paz pública de aquel país, se hizo de tal modo requerimiento de su presencia en el Gobierno, que encaramado definitivamente en el poder, con raíces en todos los negocios y con entronques de muchos millones en todas las empresas, con ideas de adelantos adquiridos aquí y allá en sus frecuentes peregrinaciones al Viejo Mundo, ha hecho de Venezuela, y más especialmente de Caracas, un país y una ciudad que seducen, el uno, a primera vista, por su paz continuada, y la otra por sus monumentos y paseos, menos sólidos que bonitos, y hechos más para de hoy a mañana que para pasar a la historia del progreso... (Urdaneta: [1883♦21], p.: 71)

El 4 de septiembre de 1884 tiene lugar en Bogotá la presentación de los rieles fabricados en la Ferrería de la Pradera, de Pablo y Julio Barriga, y Alejandro Arango, acompañado por los niños desamparados. Es un motivo de orgullo que los rieles habitualmente importados desde Inglaterra,

ahora se fabriquen en Bogotá, hecho que mejorará los empleos en la ciudad y evita la fuga de riqueza y capital. El dramatismo significa la felicidad de que Bogotá, considerada ante los ojos colonizadores como un villorio y ante los locales con conciencia aún colonizada como ocupantes de un rincón del mundo, sin trascendencia, podían con la manufactura de los rieles acceder al “progreso”, la velocidad, el comercio y la industria. Es un acto entendible ya que metafóricamente la modernización tuvo forma de locomotora, de máquina industrial que trae el desarrollo y el progreso, así como los capitales y, por ende, mejor calidad de vida. Una de las enseñanzas de Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, y de las lecciones de la historia con la Masacre de las Bananeras fue que los rieles traerán el capitalismo salvaje, la explotación de recursos naturales, la hojarasca, la ilusión de riqueza, las masacres, los ejércitos y la pobreza. La utopía del progreso se dibuja con la imagen de los rieles que desfilan por Bogotá con los pabellones nacionales, será presentada por los presidentes y en vez de bienestar, auspiciará la guerra y la miseria:

Los rieles producidos en la Sabana de Bogotá son el elemento de que carecíamos para poder cruzar todo nuestro territorio de líneas férreas, son la industria, el comercio, la riqueza, la prosperidad, que ya tienen una sólida base sobre que desarrollarse. [...] El día 4 del presente tuvo lugar en Bogotá la exhibición de los primeros rieles que se han fabricado. Fueron paseados éstos por la ciudad en un carro adornado con las banderas nacionales, conducido por la institución de beneficencia que conocemos con el nombre de Niños desamparados. (Urdaneta: [1884♦15], p.: 63–64)

A pesar de los intentos por mostrar y ser partícipe del progreso y de la modernidad Bogotá, sus síntomas no se dejan esperar. Para Max Henríquez Ureña en *Breve historia del Modernismo*, Silva:

...es el más alto representante del pesimismo contemporáneo en la poesía de habla española; y ya sabemos que la angustia de vivir y la inquietud del más allá, que se hermanan para constituir el mal del siglo, se manifestaron en el Modernismo de manera constante. En otros poetas, como en Rubén Darío y Julián del Casal, ese pesimismo se manifiesta en explosiones de lirismo exaltado, mientras que en Silva culmina en un desencanto que tiene hondura filosófica y es el reflejo del movimiento de las ideas durante la segunda mitad del siglo XIX. Dentro de ese movimiento prevalece, hasta que el siglo llega a su ocaso, la adoración de los ídolos: la ciencia, considerada como depositaria de la única verdad; y el progreso orgánico, que señala a la humanidad una perspectiva indefinida y ascendente. Silva estudio con interés a Wundt y fue un lector apasionado de Comte, de Spencer, de Schopenhauer, de Nietzsche, por no mencionar más que algunas de sus preferencias en el campo filosófico, así como, en poesía, Heine, Leopardi, Baudelaire, Verlaine y Mallarmé se contaban entre sus favoritos. Es Silva [...] quien incorpora definitivamente el Modernismo la expresión genuina de las violentas torturas e inquietudes del espíritu contemporáneo, que nadie acertó a revelar con mayor elevación y sentimiento. (Henríquez: 1962, p.: 157)

Secularización y sacralización como sustrato profundo del campo cultural

El campo cultural trasatlántico vivió intensos debates que se entendieron en un contexto de transformaciones vitales intraeuropeas, además de los consabidos mestizajes e independencias de América Latina. Uno de los debates del momento se centró en los procesos de secularización y

sacralización a ambos lados del Atlántico. ¿A qué se deben dichos procesos? El campo político europeo durante el siglo XVIII y XIX vive un momento difícil ya que las ideas ilustradas obligan en Francia a declarar al Estado, —en teoría y en la práctica sólo durante la Revolución—, con carácter laico: esto conllevó a disputas intelectuales y militares que desembocaron en la *época del terror*, pero también en una serie de ideales bajo la rúbrica de la libertad y la razón los cuales se replicaron en gran parte del mundo. Francia al poco tiempo sacraliza al emperador y en la praxis se vivirá un retroceso; mientras tanto, en las Américas, en el contexto de las naciones independientes es posible observar cómo los sueños de Francia, y los monárquico–constitucionales de Inglaterra, tuvieron acción y realidad de manera particular. Son varios los aspectos que se pueden anotar como particularidades: la condición de colonia de las Américas; su división entre Iglesia anglicana, hispánica y portuguesa y la diferencia radical de clero entre las tres. En Inglaterra el protestantismo estaba en pro del ideal liberal, por lo mismo estos procesos tuvieron continuidad en los Estados Unidos de América; en Portugal y Brasil vivían en un catolicismo moderado y la cercanía de los Reyes con sus colonias impidió odios y rencillas trasatlánticos, tanto que la decisión de crear una nación libre e independiente en las Américas fue obra de los reyes portugueses. Las más álgidas fueron las independencias hispánicas caracterizadas por la ruptura con la sacralización debido a la postura radical hispanista de carácter contrarreformista que se vivió en sus colonias. Para el país independizado de los españoles el catolicismo significó continuar con la tradición, es decir, el monarquismo; mientras que los independentistas se vieron identificados con el laicismo ya que, en las colonias de España la iglesia era sinónimo del poder del rey. Las siguientes décadas del siglo XIX latinoamericano heredaron la radicalidad de esta identificación, convirtiendo a los liberales en sinónimo de laicos y reformadores; y a los conservadores en sinónimo de católicos y restauradores con variaciones y ramificaciones en dichas posturas. Mientras unos querían sacralizar, otros secularizar. Sobre esta directriz cultural se construyó un campo que de distintas formas replicó las polaridades. Así como existieron periódicos liberales, también cristianos y/o conservadores. Esta polaridad influyó la creación no sólo de las obras, sino de todo el sistema cultural. En 1875 Sierra, de posición liberal y como periodista de *El Federalista*, muestra esa tensión entre los dos bandos al ser partícipe de una contienda con el diario *La Voz de México*. La descomposición argumentativa del debate se debe a que la dupla Monarquía vs. República no se encuentra en el mismo nivel axiológico: mientras la crítica y el debate público constituye una herramienta legítima para la República, para los defensores del monarquismo la crítica es entendida como una forma de deslegitimación del dogma y por ello su ejercicio periodístico busca promulgar la doctrina. A pesar de que

la prensa parece un espacio común para el disenso, éste no se da ya que para ambos significa cosas opuestas. Al no existir *res común*, el debate degenera en *ad hominem*, llenándose el espacio discursivo de falacias. Sierra identifica que esta degradación del debate se debe a un problema de índole religioso. «En resumen», publicado en *El Federalista*, el 5 de febrero de 1875, da cuenta de la turbiedad del debate que incluye recoger firmas por señoras distinguidas en pro de una censura hacia *El Federalista*.

...desde que la iglesia católica mexicana está bajo la dirección de *La Voz de México*, y el evangelio del día se hace en párrafos de gaceta, todo anda mal. Nosotros no creemos que haya derecho alguno para impedir desahogos, que en último análisis sólo demuestra lo rabiosa que se ha vuelto en manos del clero actual la “religión de la paz”. La predicación de Jesús venía toda del corazón, viene hoy del hígado, y qué hígado el de *La Voz de México*. (Sierra: [1875♦43], p.: 66)

En América Latina el fenómeno de la politización de la prensa está acompañado de su sacralización y secularización. Algunos partidos radicales realizan *transmediaciones*, como un sermón en la prensa o un discurso emitido en el contexto del templo que sobre la base liberal de la imprenta desea combatir al liberalismo. La conjunción entre política y religión provoca una guerra de restauración que se justifica con el argumento de acabar con el ateísmo; y, simultáneamente, el sometimiento de la desigualdad propia del sistema feudal disfrazado de democracia clerical. Así, es posible satanizar en sentido lato a la oposición. En el caso mexicano los “reaccionarios” justifican sus ejercicios militares en el contexto de la guerra santa, como esa suma misión que les legó España de ser los vigías del catolicismo en el Nuevo Mundo: «*el clero está listo a combatir con toda clase de armas, que hoy [...] se apela a la antigua máxima loyalista: el fin justifica los medios; que el clero no retrocederá ante nada; que hoy siembra odios para recoger la guerra civil*» (Sierra: [1875▼43], p.: 67). Sierra, en «Arma de partidos», en *El Federalista* de México el 24 de febrero de 1875, lee su contexto como un eco del proceso internacional de la secularización del Estado:

Lo grave de la agitación actual no está en la política; la cuestión es más profunda, más trascendental; está en la sociedad, escapa más a la acción aislada de los hombres, es la libertad humana que recibe su más terrible ataque, es la eterna lucha entre el bien y el mal. Lo que pasa en la prensa es un eco debilísimo de lo que sucede en la familia. Nunca aquellas palabras del Nazareno Jesús: “yo traigo la espada y no la oliva”, ha resonado más dolorosamente en el corazón del mundo que en la hora presente. Si cada uno de los dos partidos lleva a la manifestación de sus ideas una irritación incontenible, un ardor de odio y de pasión propios sólo de las crisis sociales, es porque cada uno ha palpado, se ha visto envuelto en una de las dos corrientes contrarias que trabajan con ardor a nuestra sociedad. (Sierra: [1875▼44], p.: 68)

El liberalismo y la democracia que vienen con las independencias constituyen en las ex-colonias hispánicas una ruptura con la tradición y con la religión, además del cambio político y económico. Se buscó cambiar los modos de vida y la cuestión religiosa pasa de ser principal en el sistema colonial a secundaria en las repúblicas independientes. A finales del siglo XIX se convierte en un intertexto presente en las políticas; es necesario llegar a acuerdos en donde las decisiones políticas

se puedan respetar y aislarse de las discusiones religiosas. No es posible que una innovación siga siendo percibida como obra del demonio; y, una vuelta al pasado como producto del dogma. Sin secularización no es posible abrir las perspectivas históricas en Latinoamérica.

La Reforma [...] había agitado tan sólo la superficie de nuestra sociedad, había sido principalmente una cuestión política. Desde el momento en que la cuestión dejó de ser debatida con las armas [...]: se vio que, por debajo de la idea política, la reforma aparecía en toda su realidad: era una cuestión religiosa. Entonces la lucha empezó a ser moral, las ideas liberales tendieron a ramificarse en conciencias, buscaron el modo de envenenar esas raíces y las supersticiones clericales y desde ese instante se ha trabado en el fondo social el más terrible de los combates porque es el último. (Sierra: [1875 ▼44], p.: 69)

Los liberales mexicanos lucharán por una Reforma en donde la Iglesia no injiera en las decisiones del Gobierno. Mientras la Iglesia ingiera en el poder permanece un resquicio del poder monárquico hispánico que apoyará cualquier proyecto de restauración hispánica. Esto conlleva a no mejorar la inequidad mexicana y a que el régimen colonial retorne. La iglesia con la que Sierra se enfrenta no está del lado de los más necesitados: su misión en el mundo resulta parcializada mientras se encuentre amparada por los más poderosos. Esta reforma engendra el porvenir, pues si los planes restauradores triunfan la América dará un paso atrás; pero si el liberalismo gana dará uno adelante, aunque con la orfandad de no poder reconocerse en su tradición inmediata. Para Sierra es imperativo trazar lazos con su más profunda tradición, la prehispánica, en donde liberalismo, porvenir y Modernismo parecen ser las facetas de una misma propuesta: «...se trata no el presente, sino el porvenir. ¿El dominio de la conciencia de la futura sociedad mexicana ha de permanecer a un hombre, que es el Papa, o una idea que es la libertad?» (Sierra: [1875 ▼44], p.: 69).

La Reforma constitucional es tema central de «Cada cual en su puesto», publicado en *El Federalista* el 17 de marzo de 1875 en el cual Sierra identifica la paradoja temporal del debate en torno a la laicidad del Estado⁹¹. El debate que degeneró en guerra mediática y en una serie de gavillas, acto que promovió continuos insultos en el plano discursivo. La historia independentista mexicana es por su particularidad en América Latina, un episodio no tan fácil de entender en cuanto a la relación del clero y los independentistas. El clero, tenía variaciones y divisiones. Dos personajes

⁹¹ Rosa María Martínez de Codes sostiene en «Juárez, su obra, su tiempo y su mundo jurídico: las leyes de Reforma»: «La Ley de 25 de septiembre de 1873, disposición que cierra a mi juicio el ciclo de las Leyes de Reforma, adicionó a la Constitución de 1857 las citadas leyes, otorgándoles rango constitucional. En cinco breves artículos se consignó la independencia del Estado respecto a la Iglesia; la secularización del matrimonio, y demás actos y registros del estado civil de las personas; la prohibición de que cualquier institución religiosa adquiriese bienes raíces o capitales impuestos sobre los mismos, exceptuándose los citados en el artículo 27 constitucional, es decir básicamente los templos, casas parroquiales o palacios episcopales; se sustituyó el juramento religioso por la promesa de decir verdad y se suprimió el voto religioso» (Martínez de Codes, 2008, p.: 142). Estas leyes hacen parte del proceso de secularización del Estado mexicano que se prolongó durante el siglo XIX, siendo la Reforma la que daría marco jurídico a la división de los poderes. Explica que la Reforma de 1875 se reglamenta con la Ley Reglamentaria de las Normas Constitucionales, firmada el 14 de diciembre de 1874. Por ello, se comprende el revuelo de los “reaccionarios” y la radicalidad y virulencia de sus respuestas, pues es la última pérdida de los derechos políticos y económicos de las comunidades religiosas en México.

principales de la independencia mexicana pertenecen al clero: Miguel Hidalgo y Servando Teresa de Mier. Estas divisiones produjeron polarización al interior del clero haciéndolos enemigos de la Iglesia por los sectores más radicales del clero hispánico.

...nada teníamos que esperar en el terreno político los unos de los otros, que un abismo nos separaba, sobre el cual no había puente posible: de un lado la seriedad moderna y el porvenir; del otro, el vaticano y el pasado. [...] Decís que la Constitución del 24 fue hecha por católicos; pero olvidáis decir que nuestra independencia estaba ya maldita por el Papa; que los hombres de buena intención que creyeron posible la alianza del liberalismo con el catolicismo, fueron el blanco de los tiros del clero; que el federalismo contaba con todo vuestro odio, que los sacerdotes que iniciaron la obra de nuestra emancipación política y que colaboraron a nuestra regeneración social, han sido degradados y sacrificados por vuestros tribunales eclesiásticos... (Sierra, [1875 ▼45], p.: 71–73)

Sierra zanja la discusión en el terreno histórico ya que los partidos conservadores clericales condenaron a los miembros de la Iglesia cuando se unieron al independentismo. No se perdona que el impulso a las dos invasiones extranjeras viniese auspiciado por el partido clerical. La división entre el Estado y la Iglesia no era una cuestión que sólo contribuyese a la gobernabilidad, sino que la misma existencia de una república independiente dependía de quitar el poder político a la iglesia. En México fue urgente la desacralización del Estado. Francia intentó vincular la democracia con el cristianismo con la Restauración. En ese momento surgieron pensadores como Leroux, Lamartine que proponían un liberalismo moderado comandado por la moral de la Iglesia. La historia de Francia justifica la búsqueda de una manera desesperada por volver a los valores eclesiásticos ya que el resultado práctico de la democracia fue la denominada *época del terror*. Sin embargo, no se vivió a tal época con la llegada de la democracia en México y aunque el siglo XIX fue convulsionado, la ola cristiana conservadora no contribuyó, gracias a sus traiciones a la nación, a mostrarse como el partido de la paz, la bondad y el bienestar para la democracia⁹². La posición de los gobiernos liberales de Juárez, continuada por el Sebastián Lerdo, fue contundente contra la fracción de reaccionarios conservadores. La división del poder trajo represalias en Michoacán y Guanajuato, en donde los reaccionarios tomaron las armas y buscaron un retorno al realismo carlista⁹³. Los

⁹² Este asunto significó un cambio de lenguaje en los modos de discusión en el Congreso. En «Cristianos», en *El Federalista*, el 7 de abril de 1875, Sierra corrige al presidente del Congreso que usa la forma verbal “como cristianos”. Sierra la considera como un arcaísmo, pero en el texto profundo devela que, así como el Modernismo exige un nuevo y radical lenguaje literario, la política latinoamericana exige un lenguaje jurídico científico y positivo en el cual no se usen los modos de argumentación teológica: «*Porque la entidad social nación representada por la Cámara, no es cristiana ni judía, nadie la ha bautizado ni circuncidado. Así es que, en realidad, de verdad no existen para los miembros de la Cámara deberes cristianos sino deberes constitucionales. La sociedad no tiene ni puede tener religión. ¿Cómo va a cumplir el ente colectivo los diez mandamientos? Son asuntos estos enteramente individuales; presuponen la conciencia libre, la necesidad de la elección entre el bien y el mal, es decir la representabilidad. Como nada de esto puede tener un grupo social, tampoco puede ser cristiano. La conciencia de la nación mexicana es una ley positiva, es la Constitución de 1857*» (Sierra: [1875 ▼46], p.: 74).

⁹³ En «Las gavillas», en *El Federalista* el 24 de abril de 1875, Sierra condena los crímenes en Querétaro y Michoacán de parte de los conservadores reaccionarios: «*En cuanto los movimientos revolucionarios, convencidos, como estamos, de que todos ellos sin distinción alguna, [...] son movimientos retrógrados, no podemos jamás aprobarlos. Tratándose de los que actualmente van estallando aquí y allí con el pretexto de defender la religión, creemos que el gobierno debe ser inflexible.*

brotos violentos en pro de retornar al colonialismo monárquico tuvieron un punto álgido en el siglo XX con la Guerra Cristera (1926–1929), que se dio en el contexto de la secularización del Estado.

Los procesos de secularización despertaron tensiones en los estados europeos. 1873 es un año álgido por la Encíclica de Pío IX, *Etsi multa*, que condena la secularización de Italia, Suiza y Alemania. La Iglesia se vio amenazada cuando el Rey Víctor Manuel estableció su capital en Roma y dio fin a los Estados Pontificios. Sumado a la condena de obispos en Suiza y a la expulsión jesuítica en Alemania, produjo en la iglesia reacciones en pro de su supervivencia. En la «Revista extranjera» de la *Revista Universal*, el 4 de mayo de 1875, Martí referencia la secularización prusiana:

Muerta por sus hijos, rechazada por las criaturas de su fe, esta religión intransigente y absoluta no se contentará ya con vivir la contemplativa vida mística, a que sus mismos hijos la relegan, y como las lámparas alumbran más cuando van a morir, y los agonizantes recobran vida cuando dicen a la tierra adiós, así no queda a esta religión desventurada más condiciones de existencia en el porvenir que las llamaradas encendidas en fanáticos que atraerán todavía a sí los ojos de esta tierra que cumple racional, serena y fatalmente el comienzo de la época nueva con el anonadamiento de la vieja. [...] Así la del Vaticano respira ahora en la encíclica que ha preocupado al gobierno alemán, no porque la encíclica le alarme ni perturbe, sino porque intenta serenamente romper con sus manos todo derecho de vida que aún aliente en el conmovido poder papal. (Martí: [1875 ▼ 50], p.: 33)

Uno de los mayores trabajos históricos latinoamericanos, hito en la historia de la secularización y la división del Estado y de la Iglesia, la protagoniza Francisco de Paula Vigil (1792–1875) que, en una obra ecuménica de cinco mil páginas, la *Defensa de la autoridad de los gobiernos contra las pretensiones de la curia romana* (1848–1849), se propone desde una vertiente religiosa, pero radicalmente liberal, la defensa de la división estado–iglesia. Vigil sufre las excomuniones papales del 10 de junio de 1851 y del 2 de marzo de 1853. El 26 de agosto de 1875 Martí, por la defunción de Vigil, le dedica un «Boletín» de la *Revista Universal*, que inicia con una descripción su medio natural. Tanto para Martí como para Vigil, la naturaleza potente americana y el encuentro de las culturas que vive en su seno les permite pensar que el futuro de la humanidad será americano⁹⁴. Martí se refiere al medio natural del padre Vigil:

Hay allá en el Perú una bellísima comarca, lozana y exuberante, llena de árboles y flores, que los antiguos naturales llamaron Tacna, y que con este mismo nombre fue, feliz cuna primero y luego ascético regazo, del muy grande y muy ilustre Francisco de Paula Vigil. [...] Su ánimo grande necesitaba un grande

Sin distinción de opiniones, la sociedad sensata está en ansiosa expectativa de las medidas que tome; los asesinatos en el Sanz son, más que todos los planes revolucionarios, un elocuente programa. Es pues tiempo de cortar severamente este mal. Es preciso hacer notar a los “carlistas” del interior que ya no se cometen impunemente atentados que hacen estremecer de indignación y de horror» (Sierra: [1875 ▼ 46], p.: 75–76).

⁹⁴ En la *Defensa de la autoridad de los gobiernos contra las pretensiones de la curia romana* (1848), se lee: «Vastísimo continente rodeado de dos mares, altas montañas, caudalosos ríos, ricos minerales, terrenos dilatados é incultos, que piden población y claman por trabajo, selvas, lagos, golfos, todo grande y nuevo y en preparación, y cortejado de numerosa comitiva de útiles y preciosos inventos, todo, todo está provocando á venir al hombre de todas las regiones, y anunciando siglos de ventura. En el Antiguo Mundo casi todo es Historia, en América todo es porvenir; y el mismo porvenir á que la culta Europa se abre puerta en este propio instante, es un reflejo americano. Aquí pues el campo de nuevas empresas...» (Vigil, 1848, p.: XVIII–XIX).

espacio. [...] ...necesita lo ilímite invisible y lo busca en lo visible ilímite: tiene ansia de lo extenso, y satisface un tanto su ansia con la contemplación y con el culto. Hay una religión: la inconformidad con la existencia actual y la necesidad, hallada en nosotros mismos, de algo que realice lo que concebimos. (Martí: [1875 ▼ 59], p.: 92)

Además de ser un intelectual eclesiástico nacido en tierra americana que buscó la reclusión en el paisaje natural, fue un consagrado americanista. Sorprende la noción histórica en cuanto a la justificación de su empresa intelectual que no sólo se puede considerar como americana por el lugar de irradiación sino americanista por su teorización del contexto. Su argumentación lo lleva a proponer, desde el punto de vista de la legitimidad cultural, algo que sólo se avizorará hasta Martí: refutaciones a las ciencias y conocimientos europeos en línea directa y propuestas desde América para la mejoría del entendimiento humano. Al realizar una evaluación concienzuda de los pros y los contras históricos de mantener y/o separar el poder y la Iglesia, escribe de manera extensa los argumentos en contra de mantener dicha unión que en su concepto promueve la degradación de la Iglesia por el poder⁹⁵. Vigil concibe que la división de poderes es un paso para el saneamiento de la Iglesia. Que la constitución ha degradado las enseñanzas de Cristo y que en ese punto de la historia para ser cristiano se debía dejar de ser católico: «*Esto es lo católico de Roma, y Vigil era lo justo y lo cristiano. La forma atrevida y corrompida desconoce la esencia pura que ha abrumado y ha roído. El cristianismo ha muerto a manos del catolicismo. Para amar a Cristo, es necesario arrancarlo a las manos torpes de sus hijos*» (Martí: [1875 ▼ 59], p.: 93).

La unión teológico-política trae consecuencias nefastas para las poblaciones latinoamericanas que viven el yugo tanto de la colonia como de la neocolonia. Que la Iglesia no colabora con la emancipación y continúa con sus modelos administrativos, implantados en la época colonial. Vigil usa su pluma como un arma para avivar los sentimientos americanos, para emancipar de la Iglesia misma al americano, para quitar su sentido de subyugación; este es un caso particular de anticlericalismo desde un clérigo intelectual que ve con urgencia la recreación de un nuevo organismo religioso, uno en donde no se empodere al Estado, ni a la Iglesia, sino al mismo ser humano, en especial, al que se encuentra aún subyugado. Vigil fue considerado como un santo en Tacna, un ser humano con un comportamiento ejemplarizante. Con pluma afilada, pero con serenidad en su cotidiano vivir. La dedicación al estudio de los textos hace a sus obras difíciles de refutar. Martí muestra su justeza y la grandeza que es comparable con el paisaje que lo circunda. Vigil por su

⁹⁵ Vigil prosigue: «*Así, pues, solo me dirijo contra la Curia Romana, contra sus pretensiones. Y como éstas pueden tener doble objeto, el Poder Político de los Gobiernos, ó el espiritual que corresponde á los Obispos, queda dividido naturalmente en dos partes mi trabajo —Defensa de la autoridad de los Gobiernos— Defensa de la autoridad de los Obispos. Por lo que hace á la primera, me ha parecido absolutamente necesario, empezar sentando la distinción é independencia de las dos Potestades, y determinando la índole y objeto de cada una...*» (Vigil, 1848, p.: XXXVII–XXXIX).

argumentación teológico-política y por su incendiaria recepción, gracias a la publicidad que brinda la censura, fue leído por liberalismo. Fue clave en el proceso de secularización del Estado, pero también en el de la sacralización de la vida y la naturaleza desde una perspectiva americanista.

Otro lugar en donde se pueden encontrar las exigencias de una nueva sacralidad es en las posiciones gubernamentales ante las fiestas populares. Sierra en «Las fiestas de la República», en *El Federalista* de México el 21 y 28 de septiembre de 1875, plantea la capacidad de las festividades populares para educar a través de la experiencia estética, ritual y participativa de amplias poblaciones en ellas; también, la enteliquización y secularización de las festividades en México, sólo permitiéndose festividades políticas, pero sin mayor eco, recepción y poca participación. Además de las necesidades pedagógicas y de memoria a las que pueden contribuir las festividades nacionales, Sierra plantea una necesidad profunda que consiste en abrir un espacio simbólico religioso hacia prácticas antiguas de los mexicanos en donde puedan establecer un pacto ritual con su pasado. Parte del reconocimiento de la religiosidad antigua que pervive en los modos de vida de los mexicanos, pero que en la configuración de la República aún no ha encontrado un espacio legal. Aunque Sierra sea liberal es interesante que, en vez de declarar su esperado ateísmo, reconoce lo potente y no precisamente en un mundo otro y lejano, sino como una fuerza telúrica, presente e invisible que conforma la misma naturaleza. Este reconocimiento le ayuda a compartir el sentimiento de lo potente que da y quita la vida en su natural ciclo, el cual sirve como marco amplio para entender la diversidad sincrético-religiosa del continente americano. Así defiende la Fiesta de los Muertos:

Nada tiene que ver con las religiones este instinto misterioso que nos hace volver la vista a las tumbas. Es una religión especial, misteriosa y profunda; es la religión que jamás hará a un hijo pasar distraído junto a la tumba de su padre; es la voz secreta de lo desconocido, que encuentra en nuestro ser una repercusión íntima e inefable. (Sierra: [1875 ▼111], p.: 40)

El 21 de enero de 1876 se llevó a cabo en México una fiesta masónica de carácter público a la que asistieron los miembros de la logia, familiares y amigos. Debido a «La fiesta masónica», publicado en la *Revista Universal* de México, el 25 de marzo, en donde Martí realiza una reseña del evento y de cada uno de los participantes en la ceremonia, *La Voz de México*, refutó vehementemente al cubano en la edición del 30 de marzo. Para el redactor siendo la masonería una sociedad secreta, no era propicio que Martí revelara sus nombres. Martí contesta en «Al *Federalista*», el 4 de abril de 1876, en la *Revista Universal*:

La masonería no puede ser una sociedad secreta en los países libres, porque su obra es la misma obra del adelanto general; y para los que piensan cuerda y ampliamente, el misterio de forma en que se envuelve no es hoy más que una garantía de lealtad entre sus miembros, y una señal de respeto a las costumbres de tiempos pasados. Son sus viejas formas a la masonería, como las reliquias de los ascendientes a los hijos y nietos cariñosos: a ser de otro modo, una razón bien templada no comprendería ni defendería en una tierra libre, americana, mexicana, una masonería secreta. (Martí: [1876 ▼4], p.: 270)

La parte central de la discusión se sostiene en que una de las vertientes del liberalismo no es atea sino masona o que reconoce la existencia de un Dios con independencia y respeto por las distintas religiones, pero también realiza ciertos cultos al trabajo, al conocimiento, la historia y al progreso humano. El masón opta por posiciones liberales como la división entre Iglesia y poder, e impulsa reformas y proyectos para el bienestar de las naciones. Vista la particular desacralización del Estado y la sacralización del conocimiento, es relevante el aporte americano a la masonería que le otorga un carácter abierto y público. La masonería tuvo que permanecer oculta en el contexto clerical–monárquico europeo, hasta que encontró un contexto, América, en el cual su credo liberal hace que ciertas prácticas pierdan su sentido de secretas ya que no deben esconderlas porque el contexto no las persigue. La república liberal fue uno de los sueños de la masonería: «*Tierra libre es la gran república vecina, y en ella se hacen muy frecuentemente procesiones masónicas, sin que los hombres de cana cabellera que las autorizan y les dan un tinte augusto, se cubran con disfraces sus rostros, o se arranquen sus nombres de la frente*» (Martí: [1876 ▼4], p.: 271).

El Modernismo opta por esta posición en el ámbito de la desacralización que propone la modernización y el capitalismo: busca la sacralización de los valores liberales, teniendo como contexto la naturaleza del Mundo Nuevo en donde es posible obtener sueño de la libertad. Martí reconoce en el arte una veta de redención en donde habita lo sagrado en las sociedades modernas que han abandonado las claridades primigenias, aquellas en donde lo sagrado ocupaba casi todas las porciones de la vida. El arte no es sólo esa rémora del tiempo sagrado, sino la esperanza de tiempos de claridad: se convierte en posibilidad hermenéutica. Ante los procesos de secularización científica y cosificación acelerados por el capitalismo y la industrialización el ser humano de finales del siglo XIX no se reconoce en su sociedad de manera metonímica. La miseria, el proletariado y el des–agenciamiento de la naturaleza constituyen una tríada de individualismo, caída y despojo que hacen difícil percibir un futuro. El Modernismo como movimiento de dos mundos sabe que no quiere perseguir el camino de la naturaleza hacia la barbarie técnica⁹⁶. En 1877 Martí le da al arte

⁹⁶ Para Gioconda Marún una de las razones al acercamiento temático del modernista al Ocultismo es la búsqueda de una creencia que pueda responder al desarrollo técnico y que sea explicativa entre un mundo que la ciencia ha mostrado grande y desolado; y, la necesidad de que por los procesos de industrialización y de crecimiento urbano, no se habite en la angustia. El Modernismo busca una fe que responda a las nuevas preguntas que le plantea la razón científica y la modernización y que no contempla la teología tradicional cristiana. Es posible observar variantes en esa búsqueda, como la sacralización de la poesía y del arte que viene acompañada por una búsqueda de mitos en distintas tradiciones que contesten a estos nuevos interrogantes: los clásicos griegos, el corpus hermético, el ocultismo, los discursos órficos, el zoroastrismo, las religiones védicas y las mitologías amerindias. En Argentina el Ocultismo fue temprano: «*la obsesión por lo oculto en los modernistas tiene varias motivaciones: la negación de los valores materialistas, la búsqueda de una fe en religiones antiguas que reemplaza la cristiana quebrantada por la secularización actual y el rechazo del cientificismo ingenuo que se supone desterrar de la realidad toda irracionalidad, todo misterio. [...] La negación de la ciencia, la desorientación metafísica, el desprestigio*

la responsabilidad de reconducir hermenéuticamente a la humanidad a un estatus simbólico compartido que reestablezca la sacralidad humano–naturaleza; en «Apuntes de viaje de La Habana a Progreso», se puede leer:

Los pueblos inmorales tienen todavía una salvación: el arte. El arte es la forma de lo divino, la revelación de lo extraordinario, la venganza que el hombre tomó al cielo por haberlo hecho hombre, arrebatándole los sonidos de su arpa, desentrañando con luz de oro el seno de colores de sus nubes. El ritmo de la poesía, el eco de la música, el éxtasis beatífico que produce en el ánimo la contemplación de un cuadro bello, la suave melancolía que se adueña del espíritu después de estos contactos sobrehumanos, son presentimientos místicos, y apacibles augurios de un tiempo que será todo claridad. (Martí: [1877▼3], p.: 37)

La porción más católica de la cultura latinoamericana ve en el arte un resquicio de lo sagrado. Gutiérrez Nájera expone en 1876 en «El arte y el materialismo», al considerar que el arte materialista y realista es el culpable de la desacralización de las artes. Un doble argumento esgrime Martí en «Poesía dramática americana», en *El Porvenir* de Guatemala, el 25 de febrero de 1878: el arte es uno de los pocos recintos de lo sagrado en medio de un proceso de secularización creciente del mundo moderno; segundo, lo que se convierte en éste perdura con mayor fuerza en la memoria porque ingresa en la esfera de lo sagrado. Y esto, gracias al poder de la imaginación cultural que se sustenta en su sustrato profundo. Lo que se imagina permanece ya que se artiza y se recuerda. Martí, refiriéndose a Salvador Falla (1845–1933), explica:

...lo humano, flota como esencia, augurio y perfume lo que el hombre tiene de artista y de poeta, que es lo que tiene de divino. Muerta es Cartago, y nadie va a llorar sobre las plazas antipáticas de aquel difunto pueblo mercader. Muerta es la vieja Grecia, y todavía colora nuestros sueños juveniles, calienta nuestra literatura, y nos cría a sus pechos, madre inmensa, la hermosa Grecia artística. [...] La imaginación salva y pierde a los pueblos; pero, así como los pierde, así los salva. Lleva al exceso de las artes, a la corrupción, a la molicie; pero también lleva a la inmortalidad, a la universal admiración, al perpetuo imperio. [...] Mi maestro Rafael Mendive ha dicho que por el dolor se entra a la vida: por la poesía se sale de ella. (Martí: [1878▼1], p.: 224–225)

En «Víctor Hugo y su *Leyenda de los Siglos*», en *La República*, el 1° de junio de 1878, Merchán escribe sobre las adiciones del poema de Hugo. En sus palabras se deja ver la sacralización de la ciencia que se convierte en una ética de la vida moderna y que por lo mismo exige ser cantada, historiada, legitimada para que dirija el nuevo proyecto de humanidad. Merchán lee *La Historia de los Siglos*, a tenor de las exigencias de la Academia Francesa, quien organiza concursos poéticos con el tema de la ciencia. Hugo cuenta la historia de los siglos desde una perspectiva naturalista–evolucionista, mostrando un origen diferente al del bíblico, sino más bien como un proceso formativo del progreso milenar de la vida en la tierra:

de la religión coadyuvaron a la creación de las teosofías. [...] El refugio en las doctrinas esotéricas en un medio fragmentado y determinado por el racionalismo y su mecánica visión del mundo, llevará a los románticos y simbolistas franceses a una lectura y fusión de los libros herméticos renacentistas, las doctrinas ocultas medievales y los manuscritos orientales» (Marín, 1993, p.: 49).

Las grandes sombras entrechocándose en la noche tenebrosa, —la irrupción de la luz, —el desprendimiento, del irritado sol, del aerolito que seguirá creciendo informe, hasta llegar a ser globo donde siglos más tarde morará la familia humana, —ese mismo globo, ardiendo desde su infancia, rodando por los espacios y llenando de terror las soledades, —el gemido de la tierra recién nacida, —el nacimiento de las estrellas, los combates de las cometas y su despedazamiento en el seno de los aires... (Merchán: [1878 ▼ 17], p.: 104–105)

La ciencia ilustrada centró sus banderas en la secularización, des-dogmatización, duda y comprobación. La ciencia combatió con pruebas materiales a los dogmas, ofreciendo explicaciones a fenómenos naturales y físicos. Sin embargo, no trajo concreción en el plano religioso ni social porque se puede entender como un progresivo helaje, como lo explica Peter Sloterdijk en *Esferas*, debido a que la protección psicológica que ofrecían las religiones, el antropocentrismo, la protección divina se perdió al descubrir un espacio incólume no dimensionado, inexplicable por medios racionales en donde el humano, la tierra y el dios antropocéntrico son cada vez menos centrales. La pérdida del poderío de la concepción antropocéntrica de la cultura busca desesperadamente asideros para no caer en la nostalgia, la tristeza, la vacuidad y el marasmo de la pérdida de la autoridad biopolítica de la existencia. En el contexto simbólico, el modernista, así como lo hizo Hugo, se ve en la obligación de sacralizar otros elementos que ya no son los metarrelatos religiosos, sino a construir otra ética y religiosidad a partir de su entorno material. Este vacío simbólico está llamado a ser llenado por el arte. Sin embargo, existe una diferencia topológica entre el discurso científico americano y el europeo: para el europeo la ciencia está cargada de la pérdida de la hegemonía imperial en la cual se sustentaron los dogmas religiosos. Como en América la ciencia no reemplaza al dogma, ésta puede crear vínculos con una sacralidad material, no metafísica. Ciencia y metafísica, son una difícil pareja a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Europa, ya que tanto el Darwinismo como el Positivismo, son posturas que se erigen en contra del idealismo filosófico de basamento espiritualista y metafísico. Merchán contextualiza: «*El libro, con esos materiales, sería un libro científico; y bien contendría la parte más poética de la ciencia. Cuando la ciencia trata de estas cosas, no es ciencia sino secundariamente: en primer término, es poesía*» (Merchán: [1878 ▼ 17], p.: 105–106).

El 8 de julio de 1880, Martí escribe para *The Sun*, «La última obra de Flaubert», dedicada a *Bouvard y Pécuchet*. Retrata Flaubert la historia de dos ancianos pensionados, agotados por sus vidas en la oficina que deciden finalizar sus labores ministeriales y ciudadanas para ir en busca del campo, de la naturaleza, escapar de la vida artificial e ingresar a la vida auténtica. Sin embargo, los ancianos no encuentran la felicidad tomando este camino: son incapaces de encontrarse con la naturaleza; los placeres de la vida les son esquivos. La naturaleza está ante sus ojos desacralizada

y no encuentran consuelo en el Dios católico de los cielos, luego de las arduas disputas culturales entre la Europa ilustrada y la Europa sagrada. Los ancianos construyen una metáfora de la decadencia de Occidente, del fin del modelo colonial europeo; del fin del proceso cultural de la desacralización de la naturaleza y de la cultura, hasta llegar a la proletarización y cosificación del ser humano. Desencantados de lo que podría ofrecer la vida de la ciudad, no encuentran el rumbo vital:

Las miserias del mundo no pueden satisfacer sus almas sinceras. Alzan los ojos hacia el cielo. No les agrada el cielo de los curas. La libertad del pensamiento los deja con un alma vacía, que los dictados de la Iglesia no pueden llenar. Ya que no pueden hallar la felicidad en las concepciones enfermizas de los hombres, quizás puedan encontrarla en la inocencia de los niños. Ya han perdido la esperanza de tener hijos propios. Hay que castigar el egoísmo de los viejos solteros. Adoptan los hijos de otros. He aquí que otra vez el cielo azul se torna negro y tempestuoso. Los niños son descuidados e ingratos. Ellos traen las últimas lágrimas que corren de los ojos de los desventurados ancianos. (Martí: [1880 ▼ 19], p.: 130)

Se vive un profundo estado de secularización y pérdida de la fe. Son varios los procesos históricos como el avance de las ciencias que desde la Ilustración se enemistó con la Iglesia como si la sacralidad se desviase del camino de la gnoseología, fenómeno impensable en la Edad Media. La religión católica se alejó de la naturaleza constituyendo un estado espiritual y abstracto lejos de la vida como algo sagrado. La razón ilustrada vio en la naturaleza un objeto, la desacralizó, hecho que promovió su colonización y explotación irresponsable. El humano moderno, elemento que reafirmó la filosofía ilustrada y el Idealismo Alemán, se quedó sólo con el refugio de sí mismo, ante el frío estelar (Sloterdijk), producto de la desacralización de la naturaleza, la pérdida creciente de la influencia de la razón religiosa como explicación del mundo y del descubrimiento de un vasto universo en donde el humano es mínimo y confinado al planeta tierra, lugar sin relevancia ante la vastedad del universo. Aunque el “ser” sea el pequeño refugio, es un pequeño refugio amenazado; en el «*Prólogo al Poema del Niágara de Juan Antonio Pérez Bonalde*», Martí explica:

Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben. No hay pintor que acierte a colorear con la nubedad y transparencia de otros tiempos la aureola luminosa de las vírgenes, ni cantor religioso o predicador que ponga unción y voz segura en sus estrofas y anatemas. Todos son soldados del ejército en marcha. A todos besó la misma maga. En todos está hirviendo la sangre nueva. Aunque se despedacen las entrañas, en su rincón más callado están, airadas y hambrientas, la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta. (Martí: [1882 ♦ 30], p.: 146)

El 2 de febrero de 1886, Hostos pronuncia «El problema de la educación», en la Escuela Normal de Santo Domingo en que plantea si es preciso que la educación tome los caminos de la fe, o de la duda. Es una forma de plantear el problema gnoseológico de la manera menos ingenua posible, pues allí se parten aguas entre la ciencia moderna, desde René Descartes, y el conocimiento sagrado centrado en la fe de las primeras causas. En el contexto latinoamericano este planteamiento entabla una analogía temporal, pues la duda metódica se asocia con la innovación, la renovación y con el pensamiento científico abanderado por el Positivismo, el Evolucionismo de Comte, Darwin y

Spencer; de otro lado se vive una renovación teológica con Chateaubriand, o los idealistas que releídos por los sectores más conservadores en Latinoamérica propenden por una restauración de los valores coloniales. Para Hostos es un marco general en donde comprende la crisis de la fe que se explica en relación con la teoría cultural del tiempo. El siglo XIX es un siglo de renovación y los siglos de renovación se caracterizan por la ausencia de fe:

Educador de los tiempos primitivos de toda porción de humanidad, la fe ha servido para iniciarla en el amor, en la reverencia y en el conocimiento inicial de la naturaleza, unas veces presentando en el fetiche, en el torrente, en el viento, en el fuego, el efecto palpado o la causa aparente de los fenómenos naturales; otras veces ofreciendo en la luz bienhechora de los astros, el símbolo inefable de la armonía y la providencia de las cosas. (Hostos: [1886♦18], p.: 305–306)

Para Hostos la religión posee una función gnoseológica, pues tiene la intención de, con el mito, explicar las preguntas que el contexto le plantea a cada comunidad. Sale de la falsa oposición ciencia vs. religión, pues si la ciencia amplía su marco debe reconocer que nace de las primeras explicaciones, es decir que la religión es parte de la historia de las ciencias; desde una perspectiva mundana la intención es comprender la historia de la religiosidad como parte constitutiva del presente y dejar la aproximación dogmática a la religión con el fin de estudiar otras tradiciones religiosas y concebirlas entre la riqueza gnoseológica del conocimiento humano; así es posible construir una educación en donde la aproximación a la religión sea gnoseológica, socio–histórica y represente una ganancia para el conocimiento. La comparatividad religiosa en un contexto sincrético, mestizo y con aires de renovación permitirá aproximaciones no fanáticas a lo sagrado. Hostos se reconoce heredero, como latinoamericano, de una suma de tradiciones místico–religiosas:

Haciendo del hombre el objetivo supremo de la naturaleza, con el cemí de los primitivos antillanos, con los dioses–hombres de los helenos, y con la devoción de los espíritus que la raza madre del Turán ha transmitido a sus estacionarios descendientes, instituyó en el espíritu de las gentes el símbolo sagrado de la inmortalidad. [...] Siendo la Humanidad la eterna madre de cuyo seno nos levantamos a la vida y sobre cuyo seno nos reclinamos en la muerte, toda su obra es nuestra obra, todo su pensamiento es pensamiento nuestro, todos sus afectos son nuestros afectos, todas las formas de su fe son transformaciones de la nuestra, todas sus responsabilidades son las nuestras y debemos responder de todos sus esfuerzos por construir sobre el mundo volcánico que habita, el mundo ideal que ha concebido. Así, cuando más depuremos de errores la razón, cuanto más purifiquemos de torpe fanatismo la combatida voluntad, cuanto más venzamos en nuestra sensibilidad a las pasiones, cuanto más altamente dirijamos la conciencia, con tanta mayor equidad juzgaremos las creencias de la estirpe humana, y tanto más imparcialmente participaremos de las adoraciones que ha tributado a la naturaleza, a las fuerzas creadoras, a los espíritus intermediarios, a las causas abstrusas, al alma del mundo, al Ser Desconocido. (Hostos: [1886♦18], p.: 306)

En noviembre de 1892, José Asunción Silva dirige una respuesta a la carta que envía Agripina Montes del Valle a la *Revista Gris*, donde declina colaborar para este proyecto editorial aduciendo la poca recompensa económica del trabajo intelectual. Silva recuerda a Agripina que ellos viven y profesan de una fe que está más allá de los valores del mercado que seculariza en conjunto de las prácticas humanas. La descripción que hace Silva del sistema–mundo tal vez sea mejor nominarla

como la atmósfera del arte que caracteriza con los valores de una nueva sacralidad, diferente a los valores cristianos o paganos, sino como una esfera simbólica y sensible en donde se habita en “otra” temporalidad. Silva le recuerda la sincronicidad de este mundo en el cual puede gozar de los placeres de las artes, los deleites de los sentidos, la comunión con la naturaleza y lo contrapone a la turbulencia de la vida práctica, la ansiedad, desilusión y hastío del mundo moderno, el tiempo acelerado de las ciudades y la infatigable renovación de la información. En este texto se evidencia la concepción de la sacralización del arte como una alternativa a la enfermedad de los tiempos modernos: la desacralización, cosificación y deshumanización no sólo del humano sino del conjunto de los valores sociales y los objetos culturales.

Es que usted y yo, más felices que los otros que pusieron sus esperanzas en el ferrocarril inconcluso, en el Ministro incapaz, en la sementera malograda o en el papel-moneda que pierde de su valor; en todo eso que interesa a los espíritus prácticos tenemos la llave de oro con que se abre la puerta de un mundo que muchos no sospechan y que desprecian otros, mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo; es que usted y yo preferimos, al atravesar el desierto, los mirajes del cielo a las movedizas arenas, donde no se puede construir nada perdurable; en una palabra, es que usted y yo tenemos la chifladura del arte. (Silva: [1892♦13], p.: 38–39)

Versión americana del cosmopolitismo

La raza cósmica (1925), de José Vasconcelos, fue uno de los libros más leídos durante la primera mitad del siglo XX, pues expuso la tesis de la superación del racismo, gracias al mestizaje que conformaría una raza contenedora de todas las anteriores:

La ventaja de nuestra tradición es que posee mayor facilidad de simpatía con los extraños. Esto implica que nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la Humanidad futura. Comienza a advertirse este mandato de la Historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado engendraba familia indígena y la cultura de Occidente por medio de la doctrina y el ejemplo de los misioneros que pusieron al indio en condiciones de penetrar en la nueva etapa, la etapa del mundo Uno. La colonización española creó el mestizaje; esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir. [...] Su predestinación, obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes. (Vasconcelos: 1926, p.: 14–15)

Las elucubraciones de Vasconcelos tienen una base mítico-científica, al reunir los mitos de la antigua Atlántida y las teorías de la deriva continental de Alfred Wegener (1880–1930), en *El origen de los continentes y los océanos*. Esta teoría habla de una tierra común llamada “Pangea” que existió hace 300 millones de años aproximadamente en donde los que hoy son continentes confor-

maban un territorio unificado. La imagen de una tierra unificada le sirve a Vasconcelos para entender el origen de las comunidades amerindias y, de que los continentes, a pesar de su distancia oceánica, tuviesen poblaciones propias. A esta teoría se le adosan los viejos mitos de la Atlántida, un imperio de viajeros y navegantes que dominó el mundo de la antigüedad. Fuera de analizar si existe o no la Atlántida, es preciso reconocer que tanto este mito, como la teoría de la deriva continental, sumada a las excavaciones y dataciones de las ruinas arqueológicas centroamericanas colaboraron para criticar la veracidad de la historia europea, con influencia judeocristiana que llegó a las Américas gracias a los padres catequistas y argumentar la antigüedad de la tierra americana y los pueblos que la habitaron; también sirvieron para transvaluar el mito de la raza pura que configuró la cultura europea hasta su caída en la Segunda Guerra Mundial. Esa transvaluación deja mal parada a la Europa purista y bien a la América mestiza. Para Vasconcelos la llegada de la raza cósmica significa la superación del racismo gracias al mestizaje y posibilita un proyecto de humanidad guiado por el “Nuevo Continente”. La visión de la raza cósmica es la de una raza unificada gracias al mestizaje que combina lo mejor de las razas “madres” que hoy se sabe que nunca existieron, científicamente hablando, aunque sí, culturalmente hablando. La idea de una humanidad mestiza gracias a la metáfora de la raza cósmica entabla una disputa con el concepto de cosmopolitismo. La cosmópolis es una ciudad que refleja el orden universal, según los antiguos estoicos, en donde un humano tenga como patria el mundo y las ciudades, al mismo tiempo, no distinga a sus ciudadanos en términos “nacionales”. Gracias al mito de la “ciudad de todos”, la cosmópolis fue un horizonte que ciertas ciudades promocionaron como ideal de crecimiento urbano: la que de mayor manera aprovechó la imagen de ciudad–cosmos fue París en el siglo XIX que ofreció las ventajas “modernas”, como la iluminación nocturna, los pasajes comerciales, los amplios bulevares, las exposiciones universales, con el fin de que “lo mejor” del mundo entero se reuniera en ella y la habitará. Aunque la París del siglo XIX fue “la ciudad de las luces”, y hasta la Segunda Guerra Mundial la capital del mundo estuvo lejos de crear la unificación racial: no se promovió el mestizaje, aunque su cultura local sí se enriqueció de la cultura mundial. París seguía edificándose sobre las diferencias raciales, sobre su jerarquía social y aún tiene altos índices de discriminación que se traducen en segregación, especialmente con los habitantes de sus excolonias africanas.

La visión de cosmopolitismo europeo y americano–sajón se diferencia de la del cosmopolitismo americano por el racismo de las primeras y el mestizaje de la segunda. Uno de los tópicos teóricos que, con mayor fuerza desarrolla el Modernismo latinoamericano fue el cosmopolitismo de vena

mestiza. Este cosmopolitismo ofrece una nueva propuesta de “universalidad”, que no es la subsunción de lo particular a lo general del pensamiento científico europeo, sino el sentimiento de una humanidad que supere sus barreras sociales, raciales, religiosas y político–geográficas para plantearse como comunión, como habitantes del planeta tierra, es decir, como especie. Esta nueva visión de universalidad es difícil de encontrar en los estados–nación y reinos europeos que por muy liberales y enciclopedistas que sean, siguen funcionando, después de su desplome en la Segunda Guerra Mundial, con criterios raciales. En Latinoamérica, eso no es sólo una realidad, gracias al mestizaje, sino que es el lugar indicado para comprender un nuevo proyecto de humanidad.

El 3 enero 1866, Juan Montalvo publica en Quito *El Cosmopolita*. En «Prospecto» sostiene que la intención de su publicación consiste en dirigirse a los ciudadanos del mundo, a los “cosmopolitas”, y por tanto tratará aspectos de distintas nacionalidades con el ánimo de formar una conciencia crítica e intelectual en el ámbito global. Será de su interés el conocimiento de las repúblicas americanas, ya que son naciones hermanas que comparten territorio histórico, lengua y filiación cultural, pero que no por ello dejará de tratar los asuntos que al mundo competen. Montalvo se caracteriza como ciudadano del mundo y le interesa lo que afecte a la humanidad en su conjunto. Esta caracterización combate el problema del centro y las periferias configurado por la racionalidad colonial, enfrentando al eurocentrismo y haciendo legítimas a las ciudades americanas como centros de enunciación, opinión y crítica de los asuntos mundiales. Montalvo es precursor del cosmopolitismo como factor nuclear del Modernismo latinoamericano:

Desde luego nos ha de ocupar la suerte del continente americano, sin que tengamos por ajenos a nuestro propósito los grandes acontecimientos de Europa y del mundo entero, si el caso lo pidiese. De *Cosmopolita* hemos bautizado a éste periódico y procuraremos ser ciudadanos de todas las naciones, ciudadanos del universo, como decía un filósofo de los sabios tiempos. [...] ... pues tenemos bien creído que la sangre que corre por las venas de los hispano–americanos, la lengua, los comunes intereses y la semejanza del pasado y porvenir, infunden en el corazón afecciones de viva fraternidad, ideas de unión y favorecimiento en la cabeza, en el corazón no mezquinos ni egoístas. (Montalvo: [1866▲3], p.: 6)

Una referencia al cosmopolitismo se encuentra en un texto de Hostos, en *Las Antillas* de Barcelona, el 10 de marzo de 1867, que dedica al *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (Hispano–americanas)*, que titula «José María Samper». Además de elogiar la obra de carácter histórico y sociológico del escritor neogranadino, expone: «*Un fin capital tiene América que cumplir: la unidad de la civilización cosmopolita. Fines parciales, pero necesarios, son la unidad de las razas y la unidad política*» (Hostos: [1867▲3], p.: 239). El cosmopolitismo de vena mestiza latinoamericana implica un giro valorativo en cuanto a la apreciación de la condición colonial que ya no debe ser evaluada político–económicamente, sino étnicamente. Si bien en España el americano tuvo los mismos derechos, aunque fuese vasallo, en la

práctica, los criollos eran discriminados por los peninsulares, teniendo como criterio la raza. En el resto de Europa el americano no era vasallo, pero tampoco ciudadano. Este escalón lo seguía reforzando el europeo bien sea porque consideraba al latinoamericano como bárbaro y sin educación, ser pasional y carente de razón, o un buen salvaje. Desde el primer latinoamericano que dialogó con un europeo, muy pocos fueron los casos en donde el americano no se viese en desventaja dialógica⁹⁷. Para la mayoría de los latinoamericanos el diálogo cultural estuvo bajo el tamiz de la desventaja. El cosmopolitismo que expone Hostos es uno de los primeros pasos para que el latinoamericano pueda dialogar en términos equitativos. En «El patriotismo», en *La voz del siglo* de Madrid, el 24 de septiembre de 1868, Hostos lo explica desde el concepto de patria:

El uno es el patriotismo del orgullo; el otro, el patriotismo de la dignidad; con aquél se engrandecen una comarca y se devastan ciento; con éste se trasmite de todas a una, de una a todas, el legado de la civilización. El primero es conquistador; el segundo, conservador; [...] Aquél romaniza el mundo antiguo; este universaliza la patria moderna. (Hostos: [1867▲4], p.: 228).

El contexto de esta digresión crítica es la disputa que se plantea entre españoles pro-monárquicos y españoles republicanos. El siguiente año, en septiembre de 1868, inicia el *Sexenio Democrático*, en la península ibérica con la dimisión de la reina Isabel II, para dar paso a un periodo revolucionario encabezado por Bautista Topete, Francisco Serrano y Juan Prim, que nombra un gobierno transicional, para dar paso a la breve *Primera República Española*, entre 1873 y 1874, al mando de Estanislao Figueras. Aunque Hostos tiene la intención de no asociarse a ningún movimiento específico, el contexto lo leyó como pro-republicano y antimonárquico. El buen patriota, para Hostos es aquel que puede enfrentar los dogmas de la raza que impera en las monarquías y hacen parte de su base ideológica de conformación social, para acercarse por medio de la razón al amor por el territorio y su comunidad, no excluyendo a las demás comunidades y convirtiendo el asunto de pertenencia socio-territorial en un argumento de guerra y explotación. En el mismo año que inicia el *Sexenio democrático*, se produce el *Grito de Yara* —10 de octubre de 1868— iniciador

⁹⁷ El caso más excepcional es el de Miranda, quien a finales del siglo XVIII gana el respeto de Europa entera. Según Lezama Lima en *La expresión americana: «A la caída de Robespierre, el hombre de más prestigio en el ejército francés es el general Miranda. Sabido es la influencia de las mujeres en la caída del “incorruptible”»; Madame Tallien, la apasionada Teresa Cabarrus, lo impulsa a preparar la conspiración contra el abogadito terrible de Arras. Miranda tiene a su favor a Madame Pethion, la viuda del revolucionario, a la fogosa Custine y a la reflexiva Madame Stael. En esos momentos, en el salón de Josefina Beauharnais sólo se reclutan oficialillos tendenciosos. Por un momento el destino que habitó opulentamente Napoleón, está en las manos del General Miranda, y mientras éste vacila en descifrar un destino, Napoleón que si lee en su estrella, lanza sobre él a Fouche, para hacerlo descender de nuevo a un calabozo. Pero con qué orgullo podemos constatar ese signo, el destino clásico más opulento de ese momento, alrededor de 1800, es el de Miranda. Además de su dignidad en el ejército francés, es Coronel del Ejército Ruso y viaja con pasaporte de Catalina la Grande, es amigo de George Washington y de John Turnbull, de Hamilton. [...] Napoleón adolescente habla de su fuego sagrado. No lo pierde de vista. Pero ya en 1800 hay en el gran escenario de Europa un orgullo americano, el General Miranda es el hombre de más vasto destino, de más prometedor estrella. Napoleón está como deslumbrado por él, es hombre supersticioso, presume de leer los destinos»* (Lezama Lima, 2005, p.: 142–143).

de la *Guerra de los diez años* que buscó la independencia cubana, terminado en el *Pacto de Zanjón* (1878), en donde capitula el ejército independentista cubano, y se restablece el dominio español sobre la península. El patriotismo que promueve Hostos se encuentra en dirección libertaria que destruya las ideas de patria–imperio y avance hacia una relación intrahumana:

Desde el *civis romanus sum* (fórmula del exclusivismo, en su apogeo), hasta el *soy americano* (fórmula del cosmopolitismo en formación) hay la distancia de un abismo a una cumbre. Para el ciudadano, el mundo estaba en Roma; para el patriota americano, su patria no está en el Continente ni en las islas, en el Norte ni en el Sur; está en América. Allí, por encima del mundo conquistado, estaba la ciudad conquistadora; aquí, por encima de las nacionalidades de hoy, está viéndose la confederación de mañana; por encima de las patrias del presente, *la patria americana* del porvenir. (Hostos: [1867 ▲ 4], p.: 229)

La declaración del ciudadano del mundo obliga al latinoamericano a plantearse una comunicación a otra escala que interpela a su propuesta de asimilación cultural y la capacidad de recibir los discursos del otro en la cultura propia. Este tópico es vasto y el Modernismo latinoamericano conforma una estrategia cultural que llevará a Juan José Tablada a acercarse al japonismo, o a Gutiérrez Nájera y Rubén Darío a la cultura francesa, a una revaloración de lo ancestral americano y será una línea potente de pensamiento en el siglo XX en donde adquiere cumbres teóricas como la obra de José Vasconcelos, el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928), o el texto de Lezama, «El no rechazar teresiano» (1958). El ciudadano de mundo requiere del mundo para entender su situación cultural, su relación humana y su intermediación simbólica con su paisaje que en este caso es el planeta entero. Hostos ve como potencia la idea de un nuevo patriotismo como la bandera del cosmopolitismo mestizo. Así construye argumentos que a los europeos les sean viables, con el fin de convencerlos del cosmopolitismo, de la fusión de civilizaciones y de razas en América y del reconocimiento de su independencia política. Se da una lectura favorable de la idea del progreso que consiste en ampliación filosófica de las nociones de sociedad y política. Para el filósofo anti-llano el cosmopolitismo mestizo es el ideal humano, a lo que debe aspirar el americano actual, así como el europeo más moderno:

Al *soy napolitano o piemontés* ha sucedido el *soy italiano*. Opóngase quien quiera, al *soy hannoveriano, bávaro*, sustituirá el *soy alemán*. Detrás de estas unidades se leen otras, y detrás de todas, la unidad continental. Pasarán siglos, pero uno llegará en que no se diga *soy español, soy ruso*, sino lacónica y enérgicamente: *uropeo*. (Hostos: [1867 ▲ 4], p.: 229–230).

La revisión histórica del problema el patriotismo es un argumento para el cosmopolitismo en cuanto un ser humano que, sin dejar de interesarse por su entorno vital, se reconoce perteneciente a su planeta, a una formación vital. Lo que permite a Hostos reformular la idea de patriotismo fue que el ser humano mejoró su comunicación con los demás espacios vitales: reconoció comunidades en los cinco continentes bajo el precepto de los derechos humanos comunes que permiten combatir el terror hacia el otro. Para Hostos el patriotismo clásico tiene sólidas bases que al ser evaluadas en

una escala cósmica permite escapar de los límites del reino, imperio o estado–nación.

...amor a la tierra nativa por gratitud y por instinto de conservación de la raza ocupante; deber de defenderla para defender su derecho, asegurar la independencia y conseguir el poder que había de facilitar la realización de la raza en espacio determinado y en tiempo indefinido, según sus aptitudes, su medio climatológico, su carácter y su genio. Conseguir estos fines en esfera más vasta, tal es la aspiración del patriotismo racional. Pero, en vez de abandonar el espíritu humano al amor pasivo de la patria, ha encendido en él esa benéfica llama de la benevolencia universal, hija de un sentimiento más humano, de una actividad más fecunda, de un derecho más justo, de un conocimiento más perfecto de las aspiraciones de la Humanidad. (Hostos: [1867 ▲ 4], p.: 230–231)

Las bases del patriotismo clásico son las mismas del patriotismo racional sólo que a escala cósmica; ir a favor del patriotismo nacional no significa una traición al patriotismo clásico, pues considerarse perteneciente a una “raza” no riñe con el amor al territorio de nacimiento ni al derecho de defensa de dicho territorio. El cosmopolitismo impide que un estado–nación invada a otro; que lo colonice; que un ciudadano de un estado nación se considere superior a otro por origen de nacimiento. Estas ideas benefician a los españoles republicanos y a los americanos; no a los hispanos monárquicos que por el principio racial–religioso mantienen dominio sobre colonias en ultramar. Rotas las barreras del patriotismo clásico, gracias a un cosmopolitismo de origen mestizo, la metonimia es perfecta: ser patriota, significa ser ciudadano del mundo y ser ciudadano del mundo, significa, a su vez, ser patriota, pues la patria es una porción del mundo:

Entonces, para anonadar a los explotadores de ideas viejas, que por interés personal o de pandilla refieren al pasado todo bien, toda verdad, toda justicia, y acusan de demoleedor del patriotismo al humanitarismo generoso, bastaría decirle: ser útil a la humanidad es ser útil a la patria. Entonces, finalmente, para aniquilar el escepticismo moral y avergonzar al egoísmo que se proclaman ciudadanos del mundo, bastaría decirles: ser útil a la patria de ser útil a la humanidad. (Hostos: [1867 ▲ 4], p.: 232).

En 1868 Hostos lamenta la muerte de Gioachino Rossini y escribe para *La Voz del Siglo*, «Rossini y la ópera», en el que expone su concepto de cosmopolitismo como una alternativa al universalismo. El cambio conceptual tiene un contexto argumentativo en la crítica pues hace que esta sustitución proponga una nueva lectura del concepto. La primera condición es el tránsito de la obra de arte como representación a la obra de arte como presentación. Para Hostos ese paso sólo se da en obras que superan los límites del artificio y ofrecen una vivencia y participación al espectador, tal que el efecto estético que de ella se obtiene es tan intenso como una experiencia vital. En este contexto las artes sintéticas como la ópera ofrecen un espectro sensible amplio, pero exigente. La música gracias a que no media la experiencia sensible ni por la imagen ni por el texto, sino que es por medio del cuerpo que vibra, aumenta la sensación del espectador de participación en la obra

siendo a su vez un campo artístico que no tiene exclusión intelectual para el disfrute de sus productos artísticos⁹⁸. Más que sostener que la música es universal, o válida para crear experiencias en cualquier espacio–tiempo, sostiene que es cosmopolita o una estructura sensible que además de ser disfrutada por humano de cualquier latitud, tiene la capacidad de incluir en su repertorio instrumentos y elementos retóricos de otras culturas. En eso consiste el cosmopolitismo de la música: su capacidad de diálogo: «*La música es, más que ningún otro arte, esencialmente cosmopolita. Rossini es, más que ninguno otro genio, patrimonio de la Humanidad entera*». (Hostos: [1868 ▲ 2], p.: 608). Para Hostos el cosmopolitismo no es aún una realidad, sino la aspiración sociocultural que sitúa al ser humano lejos de la exclusión territorial y religiosa: supone la superación del sistema de los clanes, las monarquías para acercarse a un criterio de equidad, derecho y justicia. En «Europa y América», Hostos plantea este proceso desde el concepto del cosmopolitismo:

...es igualmente absurdo, como se ha sostenido en la Prensa española, que España no debe a las Repúblicas sudamericanas atención de especie alguna, por lo mismo que el orden no parece todavía planta aclimatada en aquellas latitudes, y que en aquellos pueblos ni por su grandeza ni por su humanidad merecen contemplaciones ni sacrificios. (Hostos: [1868 ▲ 5], p.: 270–271)

Para que la relación entre España y América se dé bajo los términos del cosmopolitismo, entendiéndose como iguales es necesario un proceso de mutuo entendimiento cultural que parte de la libertad de ambos pueblos. Como América es libre políticamente, España debe convertirse en una república moderna, sin un gobierno monárquico y promulgando la separación de la Iglesia y el Estado. Hostos ve con alegría el apoyo de las Repúblicas libres americanas a la Revolución española: significa poder reanimar una relación en otros términos de jerarquía. Una vez España se libere de los impulsos que desean restaurar la monarquía y el imperio, es decir se comprenda como estado–nación serán posibles relaciones ecuanímes entre España y América, ya no con las imposiciones del vasallaje sino como la de dos pueblos iguales ante el derecho moderno internacional. La condición del cosmopolitismo es la de la libertad de diálogo entre los pueblos del mundo. Gracias al mestizaje, el cosmopolitismo se hace más posible. De ambos lados del Atlántico se crearon relaciones de composición, en términos humanos que imposibilita realizar distinción entre la raza americana y la raza hispana. Esta condición, el mestizaje y la transculturación, permite entablar

⁹⁸ Ese argumento se plantea de manera contraria en «El Barbero de Sevilla», en *La Voz del Siglo*, el 8 de diciembre de 1868: el elemento que convierte a Rossini en un grande es su popularidad que es una condición *sine qua non* para el cosmopolitismo: «...pero El barbero le hace más que eso, le hace popular. Esta obra admirable, que todos los años ponen en escena todos los teatros del mundo civilizado, y que será siempre la ópera favorita del público, es a Rossini lo que El alcalde de Zalamea es a Calderón, lo que El desdén con desdén a Moreto; la encarnación más completa de su genio, de su personalidad y de su arte». (Hostos: [1868 ▲ 3], p.: 609). Para Hostos el arte no sólo se logra en su arista formal, sino también en su misión social: la popularidad es un elemento de integración que le da el reconocimiento por varias colectividades culturales o le otorga su valor cosmopolita.

una relación entre España y América, siempre que en España se dé una revolución política. Este cambio significa la modernización político-administrativa de España, que desde 1868 hasta 1874 luchó por la construcción de una República.

Elaborar una propuesta crítica desde América Latina significa propender por un arte propio, valorar las obras que se presentan en América Latina e intentan adaptarse a este paisaje, además de procurar sostener la calidad artística. Para Altamirano el cosmopolitismo supone la superación de los nacionalismos en materia artística, siempre y cuando ellos se presenten de manera dogmática y acrítica. No es posible aplaudir una obra nacional mal hecha y despreciar una foránea mejor presentada, gracias al nacionalismo. Ser cosmopolita significa estar abierto al mundo, pero con una membrana que propende por el mejoramiento y la valoración de lo propio. La crítica debe señalar los vicios de lo propio con miras a su mejora y con el ánimo de aportar al movimiento internacional: se trata de una competencia que puede tener un viso de desigualdad, pero que busca el crecimiento del arte local. En la «Crónica de teatros», en *El Siglo XIX* el 30 y 31 de enero de 1868, se refiere a *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus:

—¡Caramba y que poco patriotas son vdes. ni siquiera porque aquéllos son españoles y estos mexicanos dejan vdes. de ser tan descontentadizos! [...] Es verdad que vd. que no tomó su fusil y se fue a combatir contra los invasores y el imperio, es verdad que vd. prefirió quedarse aquí a que le dieran empellones los zuavos y a quitarse el sombrero delante del emperador, pero eso no importa... con aplaudir a los cómicos de México, me parece que ha cumplido vd. con su deber... no hay duda, con ese heroico y difícil patriotismo que vd. tiene ¿qué tenemos que temer en lo sucesivo, venga quien viniere?... Así critican muchos tontos. Hacen de una cuestión de arte, cuestión de patriotismo. ¡Es tan fácil ser patriota en el teatro! (Altamirano: [1868▲17], p.: 149–150)

La aclaración que realiza Altamirano permite analizar que los términos “arte nacional” y “patriotismo” no deben ir de la mano. Se debe apoyar el arte nacional, pero el apoyo consiste en que cada actor del campo cultural cumpla su función, es decir, el gobierno apoye con programas, becas, creación de instituciones, leyes, espacios para las artes y desarrollo; que el crítico, elogie lo que considere digno y censure lo que no, con el ánimo de señalar focos a desarrollar; que el artista se comprometa con su proceso y realice una labor creativa que parta de su contexto sin darle la espalda al mundo. Quienes deben tener criterios más patrióticos son los agentes gubernamentales al promover el apoyo a los artistas mexicanos para que mitiguen la desigualdad formativa frente a los artistas europeos. Los artistas no deben cerrar sus ojos ante el mundo, ni mucho menos arrojarse al campo de la imitación acrítica: el problema consiste en el diálogo que permite las formas de asimilación y rechazo de lo foráneo en relación con las necesidades de lo propio. La posición del aficionado increpa a Altamirano a cerrar las vías de diálogo. Altamirano sólo ve que el desarrollo de un arte nacional es posible aumentando el diálogo con las artes internacionales, no sólo con las

europeas y sacando de ese diálogo elementos que colaboren al entendimiento de las artes en el contexto propio. Es preciso matizar al decir que Altamirano es uno de los escritores que propende por el nacionalismo, porque cuando se analiza que su propuesta para que las artes nacionales avancen consiste en una apertura dialógica y crítica con las artes y las letras del mundo. Es un nacionalismo que incluye un mecanismo de cosmopolitismo en el que está dispuesto al diálogo sin entrar en sectarismos. Son varias las ocasiones en las que Altamirano reconoce el arte europeo. Un ejemplo es la ovación a España que se da con motivo de la inauguración del Conservatorio Dramático. En «Recuerdos de la semana», el 13 de octubre de 1868 en *El Monitor Republicano*, anota:

Entonces los españoles que allí asistían, a saber: los Sres. Benetti, Irigoyen, Navarro, Montijano, García, Arellano, Mata y otros, entre los que notamos al ilustrado Sr. D. Anselmo de la Portilla, siempre entusiasta para todo lo que es el progreso de nuestro país, saludaron a México con el más ferviente entusiasmo. Los mexicanos que se hallaban en pie y aplaudiendo, al oír aquel grito, olvidando nuestra falta de relaciones con España, impulsado sólo por su simpatía hacia el pueblo español, gritaron: ¡Viva España! varias veces. Circunstancia es esta muy notable. Lo que no han podido hacer aquí los ministros y los embajadores de aquella nación, lo ha hecho un artista. (Altamirano: [1868 ▲ 25], p.: 91–92)

Si bien las diferencias políticas de México con España se mantienen, no significa que sus ciudadanos vivían en odio perpetuo. Es común de parte de la mayoría de los pre–modernistas un aprecio a la cultura de España y un repudio por sus prácticas político–colonialistas. Los cubanos que se encuentran en lucha permanente por su independencia no dejan de admirar la intelectualidad española y de repudiar el colonialismo y las prácticas esclavistas que mantienen en sus tierras. El aprecio al arte hispano crece en Latinoamérica, más cuando los artistas españoles vienen a buscar fortuna, a crear instituciones culturales y formativas. El cosmopolitismo es abierto desde América hacia Europa y deseado cuando se trata entablar relaciones de tipo artístico–cultural.

El cosmopolitismo americano a diferencia del europeo, además de estar sustentado por una configuración mestiza tuvo durante las guerras coloniales en América del siglo XIX la confirmación de la libertad. Como existen supercheros, timadores y filibusteros que se aprovecharon de las diferencias políticas, económicas y culturales que les brindó el espacio trasatlántico, también existieron personalidades que apoyaron las guerras coloniales y terminaron dimitiendo para integrarse a la sociedad americana. A pesar la opresión y muerte encarnada en los años de Maximiliano, la tendencia de los americanos y de los mexicanos no fue la xenofobia. Martí en 1875 cuando se encuentra en México se refiere a la crítica xenofóbica que se realiza en contra de la «Humorada dominical», como *ad hominem* al polaco–francés Barón de Gostkowski. Argumenta que el extranjero que realmente ama a un país hace ejercicios críticos con el ánimo de producir su mejoría. Dicha argumentación se encuentra pormenorizada en la *Revista Universal* el 21 de septiembre de 1875. Otro caso que tuvo críticas fue el del dramaturgo Enrique Guaps de Perris quien presenta en 1875 un

proyecto de formación y representación de obras del teatro mexicano. Se resalta de la biografía de Guaps de Perris (1845–1902), que nace en Palma de Mallorca y joven fue enviado como parte del contingente español que peleó en la *Guerra de los Diez Años*. Guaps se quedó en Cuba formándose como actor en Guanabacoa, retornó a Europa para continuar su formación actoral y llegó convertido en un conocido actor y novel director a México en 1875. Guaps huye del aparato colonial como verdugo, se revela y pasa a las filas latinoamericanas como trabajador de la cultura. Sierra identifica otro caso de un europeo verdugo que se revela, se mexicaniza, se transcultura: René Masson, al que se refiere el 13 de enero de 1875 en *El Federalista*. La mención biográfica que incluye en la necrología del fundador de *Le Trait d'Union*, muestra su carácter intercultural:

...se vio perseguido por el gobierno de Luis Felipe y obligado a emigrar a los Estados Unidos antes de 1848. En Nueva York fundó el *Franco-Américain*, que luego abandonó para venir a México, donde se consagró a defender en *Le Trait d'Union*, de que fue fundador, en 1850, las ideas de regeneración social y política a que consagrara toda su existencia. Órgano autorizado de la colonia francesa, cuya dignidad supo conciliar siempre con el respeto debido a la hospitalidad mexicana, René Masson se ligó a los personajes más prominentes del partido liberal, llegando a ser íntimo amigo de Benito Juárez, por quien conservó hasta la muerte profunda admiración. [...] Después de la caída de Maximiliano, Masson volvió a México, restableció su *Trait d'Union*, y lo dirigió magistralmente. (Sierra: [1875 ▼ 30], p.: 214–215)

El cosmopolitismo mexicano le apuesta a la libertad humana: es distinto al cosmopolitismo cortés el cual es patrocinado por un Napoleón III, quien promueve una París “cosmopolita”, pero que refuerza los ideales imperiales en el colonialismo. Bajo ese concepto de cosmopolitismo emergerán las formas del exotismo como filtro de lo foráneo. El ejemplo de Masson muestra otra cara del cosmopolitismo mexicano que se gesta en la América libre: la búsqueda de la libertad humana que, en el terreno político, se piensa para la época como la destrucción de los sistemas monárquicos e imperiales y el paso al sistema de las repúblicas democráticas. Éste es el marco jurídico del cosmopolitismo latinoamericano: México se convierte en la década de los 70 en una tribuna para la exigencia de la libertad de los pueblos europeos de las tiranías monárquicas y de las castas imperiales. Para Masson luchar por la libertad de México es luchar por la libertad de Francia, porque como bien lo sostiene Martí, es tan atado el esclavo como el amo en el sistema colonial: el amo pierde su dignidad al esclavizar y llamarse como tal, pensamiento que Marx explotará en su “dialéctica del esclavo y del amo”. Para Masson una de las condiciones de la libertad es el ejercicio de la crítica en la prensa:

...su razonamiento era claro y lógico; su estilo, preciso y lacónico, conciso e incisivo, fácil y correcto; su instrucción era vastísima y su memoria extraordinaria; como hombre, era recto, honrado y de una brusca franqueza que recordaba la del campesino del Danubio. [...] ...supo seguir con filial pasión la vida política, literaria y científica de la Francia, día a día, formando juicios de una precisión admirable sobre todas las peripecias de la cosa pública y reasumiendo en sus luminosos boletines del *Trait d'Union*, los principales acontecimientos del mundo político, con un lenguaje irreprochable y una perspicacia extraordinaria. (Sierra: [1875 ▼ 30], p.: 215)

El cosmopolitismo defendido por Sierra contiene el enaltecimiento de los valores republicanos a tenor de los cuales se posiciona frente a los fenómenos del mundo. En un artículo que dedica al Barón Gostkowski, el cual reprocha su versión histórica en prosa sobre María Antonieta, incluida en sus *Cuentos románticos*, Sierra reafirma sus valores republicanos para la comprensión de la historia del mundo al estudiar la decapitación de María Antonieta por mandato de los líderes de la Revolución Francesa. Sierra, además de evocar los recuerdos del barón polaco, se sostiene en la lectura de los hechos realizada por el historiador de tendencia republicana Jules Michelet. Es probable que Sierra se refiera a *Les femmes de la Révolution* (1854). En «La guillotina y María Antonieta», para *El Federalista* de México, el 2 de febrero de 1875, se lee: «*En ella queda demostrado que María Antonieta fue educada para ser reina de Francia, en todas las pequeñas miserias del refinamiento de la sociedad francesa. Por lo demás, la pobre niña era una ignorante. María Teresa era su guía, es cierto, pero para hacer de ella un instrumento de Austria*». (Sierra: [1875 ▼ 32], p.: 224–225). Sierra defiende el derecho de que como ciudadano del mundo y desde latinoamericana puede luchar a favor de la libertad humana; María Antonieta fue un tópico discusión porque el asesinato de la reina se catalogó de innecesario y cruel, pero para otros, un asunto necesario. Es un tópico utilizado para la propaganda política, para desprestigiar a los revolucionarios, pero en particular a sus ideas. En el hecho confluyen dos aspectos que llenan de ambigüedad la ilegitimidad del accionar revolucionario: el viejo tópico de respetar la vida de mujeres y niños en las guerras, y más bien, el legítimo de tomar las vidas de los varones. Sierra sostiene que la piedad hacia la reina no debe ser sobreestimada ya que ella tiene planes para continuar perpetuando el sistema monárquico absolutista con los Austrias. María Antonieta no fue el único dilema ético de la Revolución, sino “el periodo del terror” fue la peor propaganda que se le pudo hacer a la Revolución que promulgó los derechos del hombre, llegando a descabezar a los propios revolucionarios. Esta serie de ambigüedades impidieron que la Revolución Francesa fuese aceptada como modelo. La cereza la colocó Napoleón, quien aprovechó las épocas de caos y desesperación para encumbrar algo más represor y totalitario: el imperio. Por el sinnúmero de paradojas éticas y morales que constituye elaborar una versión de los hechos de la Revolución Francesa, Sierra prefiere enumerar las paradojas que llevaron a un pueblo con ánimos de convertirse en libre, en uno mucho más reprimido desde la perspectiva de los sistemas de gobierno:

Después de María Antonieta, hubo una reina en Francia, La Guillotina. [...] La guillotina es injustificable, es indisciplinable, pero se explica... se explica, a pesar de la repugnancia con que pronunciamos esta palabra. No renegaremos, pues, de nuestros padres, y si algo constituye la gloria de la gran revolución, es la de tener el mundo moderno el derecho de llamarse hijo suyo. Y esto, a pesar de la guillotina, a pesar de nuestras lágrimas. Al par de la obra de muerte se operaba entonces la obra de eterna vida, la obra de

la renovación de las sociedades. (Sierra: [1875 ▼ 32], p.: 225–227)

Esta visión desencantada de la cultura francesa se percibe en su actualidad. No es posible sostener que una característica absoluta del Modernismo fue su afrancesamiento: son varias las voces que no encuentran en la Francia de la época el ideal de la sociedad. La confusión se debe a que por ese momento París vivió un intenso eclecticismo y la expresión modernista da muestras de un abierto mestizaje que se pudo confundir, pero en profundidad vale la pena distinguir. En «De París» —*Revista Universal* el 9 de marzo de 1875—, Martí la describe como una ciudad decadente, hundida en sus propios vicios:

Yo no amo a París. Ha creado tantos edificios, ha acumulado tanta piedra, ha dorado todo esto con prisa tal de profusión, que a la par que las calles se realzan, los corazones se petrifican y se doran. —Yo no sé por qué fuerza de mi espíritu me alejo con una invencible repugnancia de las cosas doradas: —viene siempre con ellas a mi memoria la idea de falsedad y de miseria ajenas. [...] —Todavía creo yo en ella, a pesar del doloroso contacto de París, a pesar de su indiferencia ante sus vicios, a pesar de su placer en ellos, a pesar de ese Prometeo inmenso que acaricia y adora a su buitro. (Martí: [1875 ▼ 49], p.: 19)

En París existe un afán por modernizarse que se traduce en construir una ciudad de amplios bulevares y pasajes someténdola a drásticas reformas urbanas. Pero la ciudad no ha llegado orgánicamente a este resultado, sino que existe la intención de sus gobernantes por convertir a París no sólo en el centro del imperio francés, sino en el centro del mundo. El afán de llamar la atención se refleja en una ciudad auto-publicitada que organiza certámenes como las exposiciones universales, con el ánimo de seducir la inversión extranjera, el turismo y el asentamiento de migrantes del mundo entero. Martí se da cuenta que no se trata de un proceso de crecimiento sino de acicalamiento que carece de gusto ya que allí pervive el eclecticismo suntuoso. París alaba sus vicios como una forma de entenderse como sociedad moderna: pervive una conjunción entre laicismo e indigencia que los ojos martianos no verán como un ideal a seguir. Las reformas urbanas parisinas producen consecuencias sociales como la gentrificación o el desplazamiento intraurbano que fomentan el desarraigo y la indiferencia. Esta cara parisina es una de las que muestra en sus escritos Baudelaire cuando canta a los personajes marginales de la urbe. Allí ese oscuro sentimiento: ser extranjero en la propia tierra, el desarraigo, no porque se desee ser diferente a la cultura, sino porque la ciudad fue artificialmente transformada en beneficio de la megalomanía del imperio, generando marginalias (Martí, [1875 ▼ 49], p.: 19).

Martí no desea que las naciones americanas persigan el camino de París. Es la utopía invertida o cuando un americano que vivió con una imagen idealizada de París, al cruzar el Atlántico la encuentra destruida, o tal vez solamente real y no corresponde con la imagen publicitaria que hizo ella misma de ciudad moderna, ilustrada, cosmopolita, ciudad luz. El drama parisino está dominado por el Realismo y el Naturalismo, géneros teatrales que Martí evaluará de manera crítica y que no

sugerirá como modelo para los dramaturgos latinoamericanos. Ve el símbolo de una descomposición social que se refleja en sus géneros artísticos y ve en su signo prospectivo años de desarraigo, soledad y vicio. El cosmopolitismo parisino en vez de producir un sistema identitario reproduce el desarraigo del hombre moderno de su circunstancia. La “capital del mundo” se convierte en la ciudad de nadie y ésta continúa construyendo maravillas del mal gusto para atraer a los turistas. Martí no se deja deslumbrar por el dorado, la megalomanía y reconoce que el mal gusto inició su instalación en lo más profundo de la cultura del consumo como un síntoma de la construcción imaginaria del poderío. Apunta sobre la Opera (1862), diseñada por Charles Garnier (1825–1898), que su estilo es ecléctico, teniendo fachada clasicista pero interior neobarroco: «*He aquí un coloso doble, que vi sin un sentimiento de grandeza y de admiración. Grandor no es grandeza: así el Teatro de la Nueva Ópera. Allí hay demasiadas piedras preciosas, demasiadas formas curvas, demasiadas cosas doradas*» (Martí, [1875 ▼ 49], p.: 23).

Si París se encuentra extraviada, Madrid está obnubilada en la forma. En «Teatros», en la *Revista Universal* el 16 de abril de 1875, describe un momento oscuro en el cual el *Drama nuevo* no se muestra como una alternativa formal competitiva con el teatro clásico español. A pesar de que señale algunas virtudes en Manuel Fernández y González, encuentra un problema generalizado en la estructura dramática en relación con las funciones que la sociedad civil espera de la obra. Aquí la utopía inicia su inversión: Martí insular, proindependentista y ultramarino no se reconoce en la contemporaneidad artística de la metrópoli:

En situación vacilante, en sociedades por pequeñas miserias combatidas, ahóganse sin luz y sin atmósfera los ingenios altivos y seguros, viven solo y prosperan con aplausos los medianos talentos que se ajustan a la estrechez y a la medianía del rebajado espacio en que se mueven. Culpo yo a la atmósfera madrileña de la pobreza del teatro de Madrid, como a las impurezas de la Francia su mísera literatura intoxicada. (Martí: [1875 ▼ 52], p.: 58–59)

La molestia de Martí gira en torno a la profundidad del *Nuevo drama*, el cual, emparentado al *Drama burgués*, que trata del sujeto moderno y deja la heroicidad abandonada, olvida los temas del mundo antiguo y se preocupa por lo cotidiano. El problema central no reside en no encontrar un *ethos* de una sociedad imperial y heroica como la española. Martí percibe el nihilismo con la avanzada de la República sobre la monarquía y la pérdida de las colonias que tienen efectos económicos que se reflejan en el carácter de las composiciones artísticas. Pero, buscando un lugar en los géneros liberales y burgueses, pervive un desajuste entre la sociedad de valores heráldicos y los problemas burgueses que tienen mayor consanguinidad con Inglaterra y Francia. Atrapado en la inestabilidad del siglo XIX hispánico, emerge la obra de Manuel Fernández y González:

No es ciertamente Fernández y González cuanto pudo ser. Ha vertido en impensadas obras inventiva y fecundidad inagotables, y tiene imaginación tan poderosa que ni sus novelas han maleado su abierta

inteligencia, ni agotado en sus manos los recursos del arte y de la escena, ni alejado de su corazón energía y vigor de sentimiento. Tan fecundo novelista debía ser un excelente dramaturgo. [...] Se copia como Moratín o se inventa como Sófocles y Esquilo. Pero dramas quiere el empequeñecimiento y gusto de la época: a ellos ha dado culto el incansable novelista español. (Martí: [1875 ▼52], p.: 59)

En Martí se plantea un divorcio con la contemporaneidad del teatro español que a su vez supone detener el estado modélico que en algún momento ocupó en su pensamiento. Esto le obligará a plantearse a España en términos de lejanía: Cervantes y los Siglos de Oro. También lo obligará a seleccionar mejor los referentes para la confirmación simbólica del continente americano. Esta labor crítica refleja un deseo de cosmopolitismo en el cual la vena directriz de la conformación y el pacto simbólico no sea la cotidianidad burguesa, sino la efervescencia de la libertad entre las naciones americanas. Aunque la diferencia de producción editorial entre las capitales americanas y París sea avasalladora, no lo es tanto si se coteja en términos históricos. En los recientes años coloniales e incluso en los primeros años independentistas era tenido como novedad a Aristóteles. Los libros, hace menos de un siglo tenían escasa circulación y estaban monopolizados por los pocos letrados —que hacían parte a su vez de la administración colonial—, pertenecían a comunidades eclesiásticas o a los pocos estudiantes que lograban obtener un cupo en una universidad. Para Martí es un triunfo la producción, venta y circulación de libros y periódicos en la América Hispánica en donde observa un crecimiento sin par en los últimos 50 años. Una apología al libro como elemento civilizatorio de parte de Martí muestra una faceta propia de América Latina en su fascinación por la palabra en la versión letrada. Eso que Rama teorizó con creces en *Ciudad letrada*, en Martí se dibuja como una aspiración de re–apropiación no sólo de la palabra escrita, sino del poderío editorial. El cosmopolitismo americano dependerá de la apropiación de las prensas, de la producción de libros y la fundación de periódicos desde Norteamérica hasta la Tierra del Fuego, en su primer momento, pero luego, consistirá en un fenómeno de renovación intelectual. Martí en «Libros nuevos», que data de abril de 1878, advierte que con las independencias viene no sólo un proceso de secularización sino la apertura al conocimiento secularizado que se trasmite en libros por las regiones más liberales de Europa. El americano debe apropiarse del arma editorial: en tiempos de emancipación significa abrirse al mundo intelectual. La historia americana se puede ver desde la capacidad que tuvo de asimilar las palabras, con que se dominó al americano y responder el ataque. La intertextualidad fue una de las primeras respuestas, en Martí revestida con amor al libro:

Un libro nuevo es siempre un motivo de alegría, una verdad que nos sale al paso, un amigo que nos espera, la eternidad que se nos adelanta, una ráfaga divina que viene a posarse en nuestra frente. Tendemos involuntariamente las manos hacia toda obra que nos es desconocida, como involuntariamente tendemos siempre el alma en busca inquieta de la gran verdad. Nos parece que cada libro es una respuesta a nuestras ansias, un paso más adelantado hacia el cumplimiento final de nuestros incógnitos destinos. Como que al tender las manos a él vamos a empujar un poco más la puerta que nos separa del misterioso

mundo donde se cumplen entre tinieblas las maravillosas revoluciones de lo Eterno. La *Revista* cree que los libros sirven para cerrar las heridas que las armas abren; que sirven para construir pueblos con los escombros que la piqueta revolucionaria ha echado a tierra; que encienden lo escondido; que sacan a luz lo oscuro; que iluminan con colores vivísimos todas las fecundas e infatigables obras de la Creación. [...] —Leer es una manera de crecer, de mejorar la fortuna, de mejorar el alma; otra gran fortuna que debemos a la colosal Naturaleza. (Martí: [1878 ▼ 5], p.: 294–295)

Para Martí no es válida la distinción entre productos humanos y naturales como superación de la naturaleza: los productos humanos son sólo un lapso de la naturaleza, interpretados por el ser humano que es también naturaleza. El lenguaje es una forma de la naturaleza derivada del humano, la cual ha podido codificar y transmitir, pero sigue siendo una forma natural. Al observar en las distintas culturas el origen de las escrituras, se encuentran relaciones entre el dibujo de objetos naturales que se convertirán en pictogramas y con los milenios en alfabetos. Para Martí no existe gran diferencia entre leer en los libros y leer en la naturaleza. La lectura y la capacidad de producir textos significa entablar un diálogo con los humanos de otros países y culturas, en un lenguaje con orígenes naturales, aunque sean lenguas y sistemas lingüísticos distintos. El cosmopolitismo martiano, sostenido en la labor escrituraria y lectora accede al mundo a través de la lectura, viaja en él y conoce otras tierras de este libro: es la capacidad de codificar el mundo en las formas heredadas de la naturaleza. Ese ejercicio, que se parece a la magia de la enunciación y la nominación poética, permite el empoderamiento simbólico y la emancipación escritural del continente en el Modernismo latinoamericano.

«*Como nos vedan lo nuestro, nos empapamos en lo ajeno*», le habla Martí a su compatriota exiliado José Joaquín Palma, al comprender su situación discursiva quiénes en la colonia activa en Cuba y las Antillas, se ven en la necesidad de escribir sobre ellos mismos con la desgracia de no tener más herramientas gnoseológicas que las de la enemiga España. En la carta enviada de Guatemala a Tegucigalpa se dibuja el cosmopolitismo del americano como la tragedia de la negación del conocimiento propio. El sentimiento de colonización gnoseológica se siente en dicho pasaje en el que se dibuja la paradoja de conocer con creces más al enemigo que a sí mismo. En los dos se vive con dramática elocuencia la insularidad, condición topológica de querer conocer afuera, de salir, de expandirse como el mar, de nutrirse de mundo. Fue Cuba el principal puerto español de América, la puerta marítima del continente que se conformó de inmigrantes del mundo y crearon la condición transcultural del cubano, casi que de nacimiento cosmopolita y con el yugo de seguir siendo una colonia:

No corre en tus versos el aire frío del norte; no hay en ellos la amargura postiza del *Lied*, el mal culpable de Byron, el dolor perfumado de Musset. Dormir sobre Musset; apegarse a las alas de Victor Hugo; herirse con el silicio de Gustavo Bécquer; arrojarse en las simas de Manfredo; abrazarse a las ninfas del Danubio; ser propio y querer ser ajeno; desdeñar el sol patrio, y calentarse al viejo sol de Europa; trocar

las palmas por los fresnos, los lirios del Cautillo por la amapola pálida del Darro. Vale tanto ¡oh, amigo mío! tanto como apostatar. Apostasías en Literatura, que preparan muy flojamente los ánimos para las venideras y originales luchas de la patria. (Martí: [1878 ▼8], p.: 320–321)

Hostos explica que la migración europea en América es tema central en la agenda de los países latinoamericanos. No es el “mejoramiento de la raza”, sino el aprovechamiento del capital humano capacitado en enseñanza y agricultura que venga a participar de las colonias agrícolas. El proyecto consiste en habitar territorios al interior de la República Dominicana para instalar colonias autosuficientes, con propiedades distribuidas y frecuencias moderadas que combatan el monocultivo de la caña y siembren diversos productos que puede ofrecer el suelo dominicano. La intención está mediada por la diversificación cultural y por el aporte de miradas que puedan contribuir a las repúblicas democráticas. Hostos estudia Argentina que estimuló la migración y la aprovechó con programas gubernamentales; fundó una entidad encargada de intermediar entre los migrantes trabajadores con las plantaciones existentes o con nuevos proyectos de colonias al interior del país. Para el boricua, los migrantes deben convertirse en ciudadanos americanos, deben acceder a los derechos que gozan los ciudadanos argentinos con el fin de crear lazos identitarios para que realmente se promueva un cosmopolitismo estructural. En «Inmigración y colonización», expone:

¿No tiene la inmigración el derecho de utilizar la sociedad que viene a completar? A no dudarlo, y tan a no dudarlo que, pese a la necedad omnipotente, hay que afirmar esta verdad: sólo es útil para una sociedad la inmigración que recibe, cuando esa inmigración encuentra la mayor utilidad posible, todas las utilidades posibles, en la sociedad adonde llega. (Hostos: [1882♦44], p.: 92)

El mercado del arte ofrece sorpresas: una de estas fue encontrar grandes colecciones de pintura europea en Nueva York. Nueva York como cuna del capitalismo norteamericano desea engalanarse con obras artísticas: pero como su producción no es comparable con su crecimiento económico–industrial, y para suplir tal necesidad se convierte en comprador y coleccionista. Nueva York da pasos para convertirse y competir con Londres en una de las capitales pioneras en el mercado del arte, debido a que las obras funcionan como títulos–valor. Además de ganar un pseudo–prestigio, los coleccionistas pueden encubrir sus capitales con las obras artísticas. Como una contramedida y luego de llenarse de obras, los ricos coleccionistas neoyorquinos para exfoliar su hoja de vida como grandes despilfarradores, ex–esclavistas y magnates proletarizantes deciden donar su colección. Su primer director Robert Lee Jenkins, ejecutivo de ferrocarriles que poco o nada sabía de arte, pero sí de su valor monetario, inaugura la tradición del filantropismo salvaje en el Museo Metropolitano. Este coleccionismo provee de una extraña condición al visitante del Museo: se encuentra con una extensa colección de arte europeo y de culturas antiguas, fuera de sus contextos originales y ahora exhibidos eclécticamente. El cosmopolitismo neoyorquino, similar al parisino, pero más mercantil no propone una reunión transcultural, intercultural o mestiza que permita un diálogo entre ellas,

sino un eclecticismo que remarca la superioridad colonial europea —su patética imitación norteamericana—, signo de exotismo o la antigüedad vista como novedad y el “otro” desdibujado y caricaturizado, elementos que promueven la ignorancia entre los pueblos, el racismo y el colonialismo. Estos elementos se leen en «Museo Metropolitano» de Martí, el 3 de abril de 1880 en *The Hour* al plantear la relación entre el cosmopolitismo euro-norteamericano y el eclecticismo:

La llamada de las últimas víctimas del Terror de Müller es una joya preciosa de expresión, si no del dibujo más puro. *La guardia del bajá* de Pasini pudo haber sido firmada por Fortuny. *La hora de la oración* de Gérôme da una idea perfecta de su tranquilidad de carácter. *La hora de oración* está un poco indefinida. La ciudad, saliendo de entre la neblina está bien pintada. El conjunto es exquisito. Jiménez Aranda, Ruy Pérez y Villegas mantienen el honor de España. (Martí: [1880 ▼11], p.: 58–59)

Martí da cuenta de otro cosmopolitismo, el de los artistas viajeros a oriente: este cosmopolitismo es estudiado por Edward Said en *Orientalismo*, en donde apunta que la mirada romántica se da en el contexto de la luchas coloniales. Franceses, italianos y españoles libran batallas por el control colonial de África, por mantener sus compañías, explotación económica y dominio político. Ese pintor viajero muestra una imagen idílica de las colonias en tiempos de guerra: son pocas las obras que muestran los abusos europeos en África, pero refuerzan los estereotipos del exotismo. En «Fromentin», en *The Hour*, Martí explica:

Ménilhat, Decamps y Delacroix pintaron escenas egipcias, pero ese país no tuvo ningún intérprete más fiel que Fromentin. Nunca pintó mal, pero nunca pintó tan bien como cuando llevó al lienzo los espléndidos amaneceres, las tempestuosas mañanas y los rojizos crepúsculos de la tierra del *fellah*. [...] Esas lejanas tierras son los lugares naturales para las mentes románticas. Fromentin se sintió hijo de las divinidades del Nilo, y con pasión filial y lealtad honró su memoria con la reproducción más consciente y atractiva de sus esplendores. (Martí: [1880 ▼12], p.: 63)

Martí lee interculturalmente las comunidades humanas. No piensa que los franceses son originarios por tradición, reconoce sus orígenes en Galia y a Galia como sumatoria de comunidades. Análogamente, para él los españoles actuales son una mezcla de antiguos godos con apasionados árabes y del pensamiento gótico propio del norte de Francia y España, especialmente de Cluny. Reconoce que los españoles, *per se* su transculturación, desean vivir una vida cosmopolita y por lo mismo integran a su ciudad elementos de otros países como el “café suizo”, bien sea de manera auténtica o como una pseudo internacionalización. Martí lee por aparte la transculturación que hace al hispano hijo de varias culturas y el seudo cosmopolitismo, como un gusto negativo del capitalismo y sus tendencias industrializantes y aculturalizantes importadas desde Francia e Inglaterra. En «Artistas españoles», en *The Hour*, el 1° de enero de 1881, señala:

Hay mucho de los antiguos galos en los más modernos franceses, pero posiblemente aún hay más de los godos en los españoles de todas las edades. [...] El brillo de todo lo que hace el español, es andaluz; en todo lo que dice hay la propiedad gótica; mientras que sus amores y pasiones son todavía de los árabes. [...] Hay que salir del país para ser un pintor famoso de España; y para encontrar a alguien en Madrid hay que ir al Café Suizo o a la Cervecería Inglesa. (Martí: [1881 ▼11], p.: 375)

El 27 de marzo de 1881 Martí escribe para *The Sun* «Mariano Fortuny». En él explica el retorno

del pintor español a Tánger para su última visita. Su primera visita la realizó siendo parte del ejército español, con el ánimo de ejecutar un cuadro propagandístico sobre el regimiento catalán en batalla, la victoria del General Prim. Ahora su interés es inverso: ya no iría con una beca del Ayuntamiento sino por interés propio; reconocía que este paisaje podría ofrecerle nuevas ganancias a su pintura, como la luminosidad, pues deseaban buscar el colorido y la visión en la cotidianidad de la vida marroquí. Sufre una transformación pues en su primera visita va como victimario y en su segunda se viste como marroquí, pinta la cotidianidad de los moros y realiza una defensa visual de los mismos, vencidos y sofocados por el colonialismo español. En estas pinturas se plantea una reconciliación con el “otro”, con el árabe que también lo conforma:

Fortuny reveló el majestuoso desdén del árabe por el mundo y su sagrado amor por la llanura y el desierto. Allí eran libres; el desierto, vasto y solitario, parecía un hermoso cielo, y las tribus vagaban sobre la inmensidad arenosa libres como nubes. Fue entonces que pintó *Moro delante de un tapiz* y *Marroquíes* —le había robado al cielo africano la exuberancia del color y la intensidad de la luz. Con ojos penetrantes descubrió las bellezas físicas y espirituales de la naturaleza. (Martí: [1881 ▼12], p.: 397–398)

El etnólogo alemán Adolfo Philipp Wilhelm Bastian (1826–1905), ofreció en Bogotá un discurso el 15 de febrero de 1876 al cual concurrió Liborio Zerda. Zerda, en el acápite XI de «El Dorado», publica apartes del discurso en el *Papel Periódico Ilustrado*, el 2 de agosto de 1882, que muestra como el estudio de los pueblos antiguos de América colaboró al desarrollo de la antropología moderna: obligó a buscar otros métodos de investigación como el inductivo para dar una mejor idea del ser humano antiguo. Gracias a los pueblos americanos la antropología funda nuevas bases entendidas desde la diferencia de procesos históricos de las diversas culturas que construyeron formas de entender y habitar el mundo de una manera diversa. América Latina obliga a cambiar el paradigma deductivo, filosófico–especulativo por un método que construye un conocimiento desde el estudio particular de las mismas. El discurso de Bastian es uno de los primeros gestos de decolonialismo gnoseológico de parte de un investigador europeo hacia las demás culturas, ratificando las investigaciones de Humboldt y las opiniones que abría el conocimiento de América para las ciencias inductivas: escapar del pseudo–universalismo deductivista que peca de generalizador y acercarse a un cosmopolitismo responsable. El conocimiento del mundo antiguo a través del método inductivo muestra a los otros proyectos de humanidad diferentes alternativas que pudieron extraer gnoseologías diferenciadas según sus necesidades contextuales y su interpretación del territorio. Estas disciplinas tienen interés por los cruces entre historia y territorio, en donde se pueden construir horizontes de interpretación para la cultura material. Bastian abre su discurso:

En los diferentes ramos de las ciencias naturales ofrece tantas riquezas, que el territorio de la República de Colombia ha sido desde tiempos muy remotos, desde que la guerra de la Independencia le abrió al libre concurso, un puesto de afluencia para los naturalistas de Europa, para los mineralogistas, botánicos

y zoólogos de los diferentes países del mundo antiguo y moderno, pues hombres eminentes de Inglaterra, de Francia, de Alemania, de la Unión Americana y de Colombia misma, han ilustrado la historia natural de este país. (Bastían: [1882♦26], p.: 396)

Si bien son reconocidas las expediciones realizadas por viajeros europeos es significativo entender el papel de Nuestra América para el conocimiento alemán. Estas palabras parecen borrar el fantasma del “cocodrilo” de Hegel, creado por estereotipos más que por un reconocimiento vivencial del territorio. América fue uno de los motores que impulsó la revolución científica del siglo XIX, revolución en la que participa Lineo, Humboldt, Codazzi, Mutis, Darwin, entre otros, en donde se discutieron los métodos de conocimiento los cuales tenían como filón las tensiones entre el Idealismo y el Positivismo, es decir, entre deducción y especulación filosófica y/o inducción científica y apertura antropológica: en otros términos Bastian postula que el cosmopolitismo fue una respuesta al pseudo-universalismo que tiene contundencia en la academia alemana y superficialidad en la vida parisina. La beta del cosmopolitismo científico inductivo alemán ha sido opacada por el pseudo-universalismo cosmopolita de París, museo de antigüedades del mundo, la de las vitrinas en las exposiciones universales. Las palabras de Bastian son una ofrenda:

Alejandro de Humboldt pertenece, sino a los fundadores por lo menos a los principales arquitectos de este templo cosmopolítico, en cuyo recinto domina ahora soberanamente la ciencia inductiva. Este mismo descubrimiento del Nuevo Mundo en el hemisferio occidental ha contribuido a establecer la base de esta ciencia moderna; pues su origen se hallaba envuelto y confundido en las agitaciones de aquellas dos grandes revoluciones que al fin de la Edad Media cambiaron simultáneamente el sistema astronómico de los cielos y el sistema geográfico de la tierra. El hombre que hasta entonces había presumido ser el centro del Universo, glorificándose como tal, se vio súbitamente forzado a renunciar a su eminencia aislada, porque debía enrolarse en la serie de las otras existencias, obligado a reconocer que no es más que el habitante de una pequeña parte de uno de los innumerables planetas que ruedan en los espacios inmensos. (Bastían: [1882♦26], p.: 396–397)

El método de Bastian exige librarse de preconcepciones y generalizaciones, y más bien evaluar una casuística para construir un conocimiento que no tenga la ambición de ser universalista, sino una teoría que explique un conjunto de casos. Dejar la soberbia de las ideas generales: de proyectar que lo que ocurre en la aldea europea es lo que ocurre en el resto del orbe y del universo, y aceptar que la universalidad no es el producto del conocimiento de cuatro naciones colonizadoras, sino es sólo un síntoma de su hegemonía político-gnoseológica. El método de inducción científica implica dejar la soberbia antropocentrista y eurocentrista y ponerse en el trabajo de estudiar, comprender y teorizar cada caso. No aplicar una teoría general a un caso particular, sino inducir un conocimiento propio de cada caso y luego, si es el interés, realizar asociaciones y comparaciones. Esta es una actitud responsable del intelectual frente a la humanidad. Concluye que sólo con la relación de documentos, piezas arqueológicas y la realización de trabajos de restauración, conservación y la excavación de yacimientos con técnicas modernas es posible reconstruir la prehistoria americana.

Recomienda la fundación en Colombia de una institución que se encargue de dichos menesteres.

...el método inductivo principia cautamente con los principios arraigados en la misma naturaleza, él busca y junta de todas partes los materiales necesarios acumulándolos y aumentándolos; [...] Mientras que antes los estudios con respecto al género humano se limitaban a una especie o verdaderamente a una sola parte de ésta; mientras que antes se llamaba historia universal la historia de un solo continente, el de Europa, y una pequeña parte de Asia, ahora las miradas de la ciencia se han dirigido sobre todo el globo para estudiar y conocer las razas humanas, para estudiar al hombre. (Bastían: [1882♦26], p.: 397)

El discurso cosmopolita adquiere un matiz sobresaliente en las apreciaciones de Zerda sobre los pueblos indígenas antiguos de los Andes cundiboyacenses colombianos. En «El Dorado» explica, apoyado en las teorías del poblamiento humano, la incógnita de cómo se pobló la zona de los Andes en el área ecuatorial: en Cundinamarca y en el Tequendama se encontraron cráneos de tipo dolicocefalos y braquicefalos, los primeros característicos de los indígenas del norte del continente y los segundos de los del sur del continente. Tal apreciación parte de la evidencia hacia la teoría lo que permite discutir el hecho de que sólo el poblamiento de la Sabana de Bogotá y del Valle del Tequendama ocurriera, como argumento único, gracias a las migraciones del norte del continente — teoría Clovis, vigente hasta hace un década, antes de los hallazgos arqueológicos de Puerto Montt. Aunque Zerda no se lanza a construir una teoría de migración sur-norte, si tiene seguridad de que el Valle del Tequendama y la Sábana de Bogotá fueron puntos de confluencia de los humanos de distintas regiones del continente, demostrando su carácter cosmopolita e intercultural, antes de la llegada de los españoles en el siglo XV: «*La causa de la aglomeración de tribus emigrantes sobre estas sábanas andinas, tiene su origen en una propiedad característica de la especie humana, y es el cosmopolitismo*» (Zerda: [1883♦14], p.: 290).

Es desconcertante que el cosmopolitismo no sea una condición cultural activa o como un signo del mundo moderno, sino más bien una condición humana que comprueba procesos de interculturalidad y mestizaje en la conformación de los grandes troncos culturales y desmiente teorías con un bis marcado en el origen divino de las especies humanas. Sin apuntar a un origen único del ser humano, Zerda sostiene que las regiones y los climas pueden marcar las diferencias de lo que se reconocen como razas, pero que en realidad se le pueden nominar como grupos culturales los cuales, en ciertas condiciones naturales, durante generaciones adquieren mecanismos de adaptación, especificidad y diferenciación. La Sabana de Bogotá registra que desde la era neolítica se vivían procesos de cosmopolitismo ya que abundaban no sólo grupos e individuos de las grandes familias craneales, sino también de culturas que lograron con procesos de mestizaje anular las diferencias craneales creando tipos múltiples–indefinidos al punto de indiferenciar los rasgos característicos.

Tequendama, Bacatá y otras partes altas de las regiones andinas ecuatoriales gozan de ciertas virtudes comparativas con menor cantidad de elementos biológicos que merman la población de mosquitos, serpientes, así como de medianos y grandes animales que pueden depredar al ser humano. Estas sabanas son propias para el desarrollo cultural en la época neolítica, ya que en el altiplano no ofrece tantos árboles recolectores ni especies para la caza como en climas templados y calientes en donde abundan. Pero la tierra de esta sabanas por su potencial hídrico y sus suelos ricos en carbón mineral son aptos para el desarrollo de culturas agrícolas. Si se pudiese usar algún argumento de Gordon Childe, aunque con marcadas diferencias ecológicas, se puede pensar que el americano neolítico buscaría tierras más fértiles, con menos plagas y depredadores para asentarse. Las tierras altas ofrecían dichas ventajas por lo cual fueron buscadas por agricultores de distintas partes del continente. Esta es tal vez una de las razones que explique el inherente cosmopolitismo de las altiplanicies ecuatoriales.

En el texto que Merchán le dedica a Miguel Antonio Caro, le recomienda que compile su obra ya que por su producción intelectual no puede quedarse con los textos dispersos en los periódicos, menos cuando se le reconoce en una porción importante de Europa. Merchán realiza un esfuerzo para escribir «Miguel Antonio Caro, crítico», debido a que se presentan amplias divisiones políticas y ciertas literarias. La obra de Caro es tan vasta que es difícil no reconocerla, y más por Merchán quien tiene noticias de la recepción de América en Europa por la lectura de la prensa transatlántica, en especial, de la *Revue des Deux Mondes*. Caro, después de Martí, fue uno de los americanos más leídos en Europa, pero su clasicismo le impide llevar las banderas modernistas. Merchán reconoce esta genialidad americana como un rasgo de cosmopolitismo desde las Américas o que un americano, así sea con ideas conservadoras, conquiste las inteligencias europeas. Merchán lamenta la suspensión de *El Repertorio Colombiano* que fue una de las publicaciones periódicas más extensas entre 1878 y 1897, fundada por Carlos Martínez Silva y que reúne colaboradores pertenecientes al Partido Conservador Colombiano, como Carlos Holguín, Sergio Arboleda, José María Samper, José Joaquín Ortiz, José Caicedo Rojas, etc.:

Por muchas consideraciones es de lamentar la suspensión del *Repertorio Colombiano* [...]; pero la razón principal, [...] es que entre sus columnas se destaca la cartera predilecta del distinguido literato cuyo nombre escribimos siempre con placer, y cuya amistad es honra para todo es que sabe cuán eminente altura alcanza en la civilización del mundo el ramo de las humanidades, y cuán vasto señorío ejerce el señor Caro sobre sus frutos. (Merchán: [1886♦13], p.: 581–582)

El 9 de septiembre de 1894, aparece en la *Revista Azul* «El cruzamiento en literatura», de Gutiérrez Nájera, como defensa al supuesto afrancesamiento de la *Revista*, que leía y traducida a los autores franceses, pero también a escritores de otras nacionalidades que escribían en francés o que

eran traducidos y divulgados al francés, antes que al inglés. Francia vivió un activo “cosmopolitismo” promovido por sus guerras coloniales, por las exposiciones universales y las exposiciones artísticas e industriales, así como por el apabullante mercado e industria editorial tanto de libros como de prensa. Gutiérrez Nájera responde que *Azul* bebe de Francia porque es saludable para la literatura, para el pensamiento y para el arte reconocer las literaturas, los pensamientos y las obras de otras culturas y nacionalidades, pues considera que allí se producen de calidad gracias a la competitividad. El concepto que usa es el de cruzamiento, hermanado con el concepto de mestizaje, el cual busca superar el dominio de una raza sobre la otra y así de una literatura sobre la otra, fomentando una literatura en castellano no española, sino latinoamericana con renovación internacional. Para Gutiérrez Nájera cosmopolitismo no significa adaptarse al régimen colonial francés —razones tienen los mexicanos para detestar a los franceses—, sino reconocer que el francés se amplió con la recepción de la interculturalidad y esto hizo crecer su lengua y cultura. Nájera propone que no se reciba lo foráneo como exótico —como pasa en Francia; y, que por dialogar y conocer el caudal intelectual de Francia no se deje de escribir literatura latinoamericana. Aclara que la intención de *Azul* es construir un diálogo par con la cultura mundial a través del canal francés:

...esta decadencia de la poesía lírica española depende, por decirlo así, de falta de cruzamiento. La aversión a lo extranjero y a todo lo que no sea cristiano rancio, siempre ha sido maléfica para España: [...] Conserve cada raza su carácter sustancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual. Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc., importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación. (Gutiérrez: [1894♦2], p.: 101–102)

En septiembre de 1894, Sanín Cano publica «De lo exótico», en el que sostiene que los criterios nacionalistas para la fundación de una crítica y/o historiografía de la literatura en Europa tienen como trasfondo un sistema de exclusión racial y usan deliberadamente conceptos como el de pureza, para determinar la cantidad de características castizas y exógenas, exóticas y extranjeras que tiene una obra. Para Sanín Cano este sistema de clasificación racial para la literatura contemporánea no sólo falla por su racismo implícito sino porque el mundo contemporáneo se caracteriza por una comunicación más libre de ideas, pensamientos y por una difusión de la literatura a niveles transnacionales. Es un contexto mediático-cultural en el cual los actores no necesitan viajar para influir en la literatura de otro país, ya que por medio de la prensa y la publicación transnacional son leídos en distintos países. Antes de plantear un espacio-texto común, una cosmópolis textual conformada por autores del mundo que se reúnen en un centenar de periódicos que circulan por medio mundo, Sanín Cano expone la arqueología del concepto de *extranjerismo* como algo negativo, que no sólo fue una herramienta poética sino en general simbólica. La apertura para enriquecer la literatura

nacional, con elementos extranjeros, está en el origen de la cultura europea: «*El cargo de extranjerismo ya se lo hacían a los poetas latinos del siglo de oro. [...] ...el patriotismo en materias literarias consiste en tratar uno de enriquecer la literatura nacional con formas o con ideas nuevas*» (Sanín: [1894♦12], p.: 282). Sanín expone la influencia de la literatura italiana en el conjunto de la producción del Siglo de Oro español, la cual fue benéfica pues amplió no sólo sus recursos estilísticos, sino le dio temas y tópicos nuevos a tratar. Cuando Sanín se pregunta por lo castizo en una literatura se da cuenta que son una serie de características que no permanecen estáticas en el tiempo: ser francés en la época de Rabelais es distinto a ser francés en la época Napoleón, así como las literaturas son tan opuestas que tal vez lo único común es que se escribieron en francés, aunque no en el mismo francés. Si se plantea una serie de características para poder discernir lo nacional en una literatura nacional, es posible que grandes autores queden fuera de esta clasificación, por la velocidad de la novedad en contra de la tradición:

La disputa de las escuelas que van expirando y de las que se creen llamadas a renovar el arte dura siempre y es una fortuna; es un espectáculo, además, que no carece de bellezas ni de enseñanzas. El que los más viejos reclamen el honor de conservar la tradición nacional es fácil averiguar de dónde depende. Es una ilusión que ellos mismos hicieron por crear, y que ahora respetan como si estuviera fuera de ellos. [...] Los que empiezan a revolver ideas nuevas o los que preconizan como tales formas desusadas desde hace siglos, abren lucha contra lo que les precede inmediatamente y se dejan echar en cara, no sin un poco de vanidad, que están desconceptuando la tradición literaria. (Sanín: [1894♦12], p.: 287)

Sanín Cano cita dos ejemplos de literatura trasnacional: Lev Tolstoi y Henrik Ibsen. Tolstoi hubiese sido impensable sin el fino análisis social y psicológico de Stendhal. Sus episodios de batalla se asimilan a los de Beyle; sus cuadros de costumbres a los de Balzac. Y sus referencias en el examen de la interioridad humana pasan por Pascal, Pervost y Constant. Sanín Cano estudia a Ibsen, con difícil recepción en Inglaterra, pero es uno de los divulgadores más claros de las ideas de Darwin, Mill, Spencer, etc. A diferencia de mediados de siglo, el escritor debe aprovechar las ideas que libremente circulan en el ambiente para que los géneros literarios se renueven. El escritor debe estar conectado con lo que sucede en el mundo:

...los ingleses han olvidado que las teorías traídas por Ibsen a escena son las teorías de Darwin, las de Mill, las de Spencer; nombres ingleses y muestras todos ellos del espíritu práctico de la raza. Hay contradicción, o parece que la hubiera, en dejar andar las ideas por libros y revistas y en cerrarles con obstinación las puertas de los teatros. El novelista, el escritor de dramas que pretende hacerse oír de sus contemporáneos, pone en sus obras las ideas vivas de la época, las que circulan en el ambiente. (Sanín: [1894♦12], p.: 188)

Abogar por la libertad para aprovechar las ideas que circulen a tenor de acrecentar una literatura nacional, o mejor la obra de un autor concreto es un asunto que tiene su doble filo. Sanín Cano define exotismo como el hecho, simplemente de usar las ideas, formas o temas foráneos en una literatura propia. Ya este exotismo lo divide en dos: un exotismo de formas, colores, ambientes

extranjeros que lo relaciona con los escritores románticos franceses como Hugo y Gautier, en el cual naturalizaron a Oriente en las letras francesas. Actualmente se llama a ese exotismo, así tal cual, y tiene una connotación negativa pues fue un artefacto simbólico usado por el colonialismo francés que llevó campañas militares y comerciales por Oriente e incluía en su cultura los aspectos que según el orden francés era más civilizados y los más bárbaros ingresaban bajo el filtro de lo exótico y lo maravilloso. La segunda acepción del exotismo es lo que se conoce como cosmopolitismo o la capacidad que tienen los autores de comunicarse ideas y pensamientos, así como de pensarse localmente en interlocución internacional: «*Hoy el amor a lo exótico es algo más transcendental. El hombre moderno que traduce en Francia, y que representa las obras de Hauptmann no anda en busca de colores. Tiene la nostalgia de aquellas regiones del pensamiento o de la sensibilidad que no han sido exploradas*» (Sanín: [1894♦12], p.: 188).

Este cosmopolitismo se debe realizar desde una perspectiva crítica: no sólo se debe pensar en qué adoptar y en qué rechazar como influencia literaria, sino la medida, la parte, la proporción no porque sea excelente en sí, sino que debe ser pertinente al proyecto intelectual del autor. Las palabras de Sanín Cano se comprenden cuando expone su lucha contra los hispanófilos en América Latina que ven como modelo de crecimiento cultural, literario e intelectual a España y no aceptan el pensamiento francés, alemán e inglés. Para Sanín Cano el escritor de hoy debe tener apertura hacia las literaturas y escuelas de pensamiento que hay en el mundo:

Seguir una corriente literaria que nos atrae, es tan legítimo como el dejarla cuando nos displace. [...] Es miseria intelectual ésta a que nos condenan los que suponen que los suramericanos tenemos de vivir exclusivamente de España en materias de filosofía y letras. Las gentes nuevas del Nuevo Mundo tienen derecho a toda la vida del pensamiento. No hay falta de patriotismo, ni apostasía de raza en tratar de comprender lo ruso, verbigracia y de asimilarse uno lo escandinavo. Lo que resulta, no precisamente reprehensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar a Francia y no pasar de ahí. El colmo de estas desdichas es que talentos como el de Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contenten, de lo francés con el verbalismo inaudito de Victor Hugo, o con el formalismo precioso, con las verduras inocentes de Catulle Mendés. (Sanín: [1894♦12], p.: 290–291)

La invitación de Sanín Cano no se limita al arte, el pensamiento y la literatura francesa⁹⁹. Invita

⁹⁹ Una interpretación del concepto de cosmopolitismo la expone Ricardo Tirado al comentar el libro de Gómez Carrillo, «*Estudios cosmopolitas*», en la *Revista Gris* de Bogotá, en febrero de 1896. Sostiene que la belleza no es patrimonio exclusivo de ningún pueblo y que el escritor contemporáneo puede acercarse a la literatura y al pensamiento que desee estudiar con el fin de ampliar sus miras. Tirado, al observar la literatura francesa presa del decadentismo propone mirar la literatura nórdica que, aunque austera y tal vez menos emocional, no parece de decadentismo, sino más bien contiene fuerzas vitales alimentadas por su vínculo con la naturaleza y cierta vigencia en sus mitos. En vez de solamente mirar en exclusivo lo propio, la solución al colonialismo simbólico francés está en quitarle su hegemonía como referente: «¿por qué nosotros no les damos a los eslavos un puesto en nuestros talleres intelectuales? ¿Por qué no borramos para la literatura, para este consuelo de las almas vencidas en la lucha diaria, las fronteras que no pueden traspasar los soberanos? Borrémoslas y trabajemos por establecer en las bellas artes el estado universal con que sueñan en vano los políticos. No se llame exotismo pedantesco esta noble ambición del espíritu que en sus peregrinaciones inteligentes no se contenta con París, que no teme al frío glacial de Dinamarca, ni a los días oscuros de Noruega. Ya Sanín Cano probó, hasta la saciedad, en un artículo publicado en esta

a acercarse a otras literaturas, a ensanchar las referencias, los gustos y a cambiar concomitantemente de posición estética e ideológica. Es una manera franca de ser consciente de la literatura propia, así como de construir conceptos para un reconocimiento y/o redireccionamiento de esta:

Los ambientes diversos, los heredamientos acumulados en razas vigorosas les van dando a las letras savia rica, que algunos no se atreven a llamar sana. [...] “Ensanchemos nuestros gustos” dijo Lemâitre para poder gozar de la belleza primitiva que halló su criterio tan benévolo y tan fino en la obra de Zola. Ensanchémoslos en el tiempo, en el espacio; no los limitemos a una raza, aunque sea la nuestra, ni a una época histórica, ni a una tradición literaria. Pongámonos en aquel estado de alma tan inteligente que nos sugiere Bourget cuando dice que se sentiría avergonzado si cayera en la cuenta de que hay una forma de arte o una manifestación de la vida que le fueran indiferentes... (Sanín: [1894♦12], p.: 291–292)

Prospectiva y convenciones de campo

Es complejo situar el origen de la relación teórica arte–sociedad, entre el siglo XVIII y el siglo XIX.¹⁰⁰ Victor Hugo (1802–1885), en el «Prólogo a Cromwell», (1827) explica que cada sociedad y que cada siglo tiene su forma de definir su literatura y su arte. Aunque Hugo se encuentre en la línea de vanguardia del Romanticismo francés, reconoce que la literatura y en especial el drama de su época se debe distanciar de las reglas del drama neoclásico, las cuales trazó Nicolas Boileau (1636–1711), y que debe pensar en un teatro ya no para el Antiguo Régimen sino para la sociedad moderna posrevolucionaria¹⁰¹. Expone que el drama es el género literario más acorde para sus tiempos, que la lírica fue más propicia a los tiempos primitivos y la épica para los tiempos clásicos. La

Revista, que no reniega uno de la sangre al tratar de asimilarse lo ruso, por ejemplo. En ese brillante artículo hay lo bastante para probar a Gómez Carrillo, a Rubio y Lluch y a todos los que piensan con ellos, que no están en lo cierto cuando afirman que lo único que diferencia las literaturas es el vehículo de la lengua» (Tirado: [1896♦3], p.: 224).

¹⁰⁰ Según Jaime Brihuega: «...existe un momento histórico «sin retorno». Podemos situarlo a mediados del siglo XVIII, cuando David Hume comienza a desvincular de lo azaroso o de cualidades puramente endógenas aquellos comportamientos culturales generalizados en una determinada sociedad y su capacidad de mutación, para remitirlos a «causas conocidas» que cifró en formas de gobierno, aspectos económicos, correlaciones entre minorías y élites, etc., es decir, en las configuraciones de contextos histórico-culturales determinados. Se trata de una conciencia que también encontraremos ya claramente expresada en Winckelmann y que, en esa dialéctica bifronte que siempre envuelve al pensamiento del Siglo de las Luces, había hecho su aparición en paralelo con la fundación de la estética por Baumgarten y con la paulatina cristalización de la noción de autonomía del arte. A partir de ese momento de asunción en el seno de lo que de alguna manera podríamos adjetivar como «conciencia hermenéutica» de la cultura, nadie ha negado ya [...] la existencia de una implicación mutua entre el arte y el ámbito civilizado en que éste se aloja. Cuando menos, esta interdependencia se dará siempre por tácitamente aceptada y se convivirá con su evidencia» (Brihuega en Bozal, 1999, p.: 145).

¹⁰¹ Según Guillermo Solana: «La otra versión de lo romántico remite a lo moderno como actualidad, es por ello una definición estrictamente formal y relativa: romántico será lo que satisfaga las exigencias del presente, de cada presente. Tal es la posición de Stendhal, adversario del romanticismo conservador y católico, así como de la crítica alemana. Su Racine y Shakespeare comienza con la vindicación del nuevo público: «Nada menos parecido que no otros a los marqueses de bordados atavíos y de grandes pelucas negras [...] que hacia 1670 juzgaron las obras de Racine y de Molière. Estos grandes hombres procuraban halagar el gusto de aquellos marqueses y trabajaban para ellos. Yo afirmo que en lo sucesivo hay que hacer tragedias para nosotros, jóvenes razonadores, serios y un poco envidiosos, del año de gracia de 1823»» (Solana en Bozal, 1999, p.: 305).

edad del drama, la edad moderna, se caracteriza por presentar caracteres duales, los cuales se constituyen según la división metafísica cristiana del alma y el cuerpo, por lo tanto, proyectaban una tensión y continua contradicción. El arte “romántico” ya no debería aspirar a la belleza, pues esto significaba observar de una manera incompleta la realidad: los caracteres románticos eran “sublimes y grotescos al mismo tiempo” y por lo mismo más completos y verdaderos. El modelo dramático para Hugo fue William Shakespeare: en su obra se fundían lo grotesco y lo sublime de manera magistral. Shakespeare fue desdeñado por la crítica y el drama neoclásico francés al no cumplir con las unidades dramáticas de tiempo, acción y lugar.

Ha llegado el momento en que va a establecerse el equilibrio entre ambos principios. Un hombre, un poeta rey, *poeta soberano*, según la expresión que Dante dedica a Homero, va a fijarlo todo. Los dos genios rivales unen su doble llama, y de esta llama brota Shakespeare. He aquí la cima poética de los tiempos modernos. Shakespeare es el Drama; y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual. (Hugo, 1989, p.: 43)

Para Hugo la finalidad principal del drama consiste en que logre reflejar al unísono la dualidad humana, lo sublime y lo grotesco, el hombre exterior, hombre público y el hombre interior, el hombre monologal y su flujo de conciencia o delirio. (Hugo, 1989, p.: 68). Charles de Baudelaire (1821–1867) realizó, al traducir algunos cuentos de Edgar Allan Poe (1809–1849), dos prólogos en donde trató “el arte por el arte” en contra del arte comprometido, es decir sobre las funciones del arte para con la sociedad —«Edgar Poe, sa vie et ses œuvres» (1852) y «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857). En «Nuevas notas sobre Edgar Poe», Baudelaire ataca la función didáctica de la poesía y en general del arte. No se trata de que el arte no pueda generar reflexiones en el espectador, sino que sea usado para transmitir doctrinas, para aleccionar y/o manipular a las poblaciones. Baudelaire lee este sentido maniqueo de la función didáctica del arte en un contexto fetichista y con delirios materialistas que lo impulsa a una obsesión por la industrialización. Teme que el arte sea instrumentalizado por la Verdad que se convertirá más tarde en el dogma del capitalismo salvaje norteamericano escondido bajo el disfraz de la democracia. Poe fue reaccionario a la cosificación de la literatura y, por lo mismo, resintió en su persona las críticas de una sociedad que lo difamó. (Baudelaire, 1984, p.: 251–252). La caracterización que hace Baudelaire de la sociedad norteamericana le permite entender la dualidad del arte comprometido con su sociedad, que consiste en comprometerse con sus ideales de consumo: agradar al público. Esa utilidad se hace manifiesta en lo que Baudelaire llama la “herejía de la enseñanza”, que incluye la “herejía de la verdad”, la “herejía de la pasión” y la “herejía de la moral”: «*El Intelecto puro aspira a la Verdad, el Gusto nos demuestra la Belleza y el Sentido Moral nos enseña el Deber*» (Baudelaire, 1984, p.: 258–259).

En planteamientos como el de Friedrich Schiller (1759–1805) se anotó el interés de una educación estética del hombre para que alcanzara su libertad, tanto individual como social. Pero esta serie de anotaciones y apuntes se convierten, de una forma muy particular en principio metódico para el estudio del arte y la literatura en la obra de Hippolyte Taine (1828–1893), *Philosophie de l'art* (1865–1882), en la cual emplea un método combinado entre filosofía positivista, teoría de la evolución y sociología para realizar un puente entre arte y sociedad que se sostiene sobre principios fisiológicos de la cultura. Quien aportó la obra definitiva fue Arnold Hauser (1892–1978), considerado como uno de los fundadores de la teoría social del arte, específicamente en *Historia social de la literatura y el arte* (1951). Independientemente de encontrarse a favor del Positivismo sociológico, o de la sociología crítica, esa teoría buscó explicar la relación arte–sociedad, en cuanto producto propio, la cual sirvió para explicar la teoría de la producción artística para matizar y contrastar la teoría romántica del genio. También explicó los procesos de recepción y vinculación de las obras con la sociedad, especialmente, para el entendimiento de las obras. Ambas áreas analizaron roles y funciones del arte dentro de la sociedad. Pero esta teoría se sostiene sobre un principio de diferenciación y asociación, es decir, sobre el principio del relativismo estético. Cada sociedad construye y configura un tipo o una gama de artistas y arte, así como una forma de relacionarse con él. Por ello, bien para Taine o para Hauser, es válida la tesis de que cada sociedad produce tipos de arte diferenciado. Esta diferenciación es el modo de argumentación del asunto: a sociedades distintas, artes diferentes. En ese tronco teórico, los modernistas latinoamericanos tuvieron amplios nodos de discusión ya que de principio se reconocieron en una sociedad diferente a la europea, con radicales diferencias culturales, aunque con herencias latentes. Desde las teorizaciones de Hugo, pasando por Baudelaire, se anota que mientras avanzaba el siglo XIX, la teoría y la crítica de arte dejó de enfocarse tanto en los efectos estéticos, cumbre epistémica en el siglo XVIII. La conciencia de la relación arte–contexto, y la relación intracontextual arte–sociedad está presente en las críticas modernistas ya que se reconocían en un contexto distinto al europeo y norteamericano: este contexto no sólo tendrá un arte distintivo sino unas funciones particulares. Por esta razón la estética modernista latinoamericana se representa desde su umbral como una poética funcional.

En «Crítica dramática», publicado en *La voz del siglo*, de Madrid, el 17 de septiembre de 1868, Hostos, plantea la relación entre el teatro y/o la historia social: «*La dramática de un pueblo es muchas veces su historia, y casi siempre, la manifestación más completa de sus costumbres*». (Hostos: [1868▲1], p.: 599–600). Septiembre es un mes agitado para el mundo hispano: el 16 desem-

barca el general Francisco Serrano; el 18 Juan Prim y Juan Bautista Topete se sublevan y conforman la *Septembrina*. Del 16 al 18 España transita de la Monarquía a la República. Se aprecia en Hostos un cambio de enunciación: de un impersonal a la primera persona del plural, que significa la pertenencia del enunciante a un grupo social. Hostos hace parte de los prorrepúblicanos, antimonárquicos que luchan por la libertad de España, porque cree que de ella depende la libertad de los territorios en ultramar. Bedia Pulido en *Hostos y Martí: antillanismo* (2013), estudia la posición ideológica de Hostos en sus años madrileños y explica que antes de la llegada de los republicanos al poder: concebía que los territorios ultramarinos debían ser considerados regiones y no colonias españolas y deberían tener los mismos derechos civiles que la metrópoli. A su vez propendía por el fin de la era colonial hispana, la abolición de la esclavitud y de la monarquía, condiciones que podían asegurar un futuro para Cuba y las Antillas. Esta posición cambia luego de 1868, una vez instalado el Republicanismo, cuando se da cuenta de la negativa de sus copartidarios para otorgarle derechos civiles y gubernamentales a los territorios ultramarinos; a partir de allí, Hostos declara la lucha por la independencia absoluta de Cuba y las Antillas¹⁰². En el cambio de posicionamiento del enunciado crítico, Hostos caracteriza a la dramaturgia como el género artístico-literario que tiene un vínculo estrecho con la historia y con la sociedad. Se debe otorgar a la sociedad, a través de sus entes gubernamentales, desde ahora republicanos, libertad de expresión y conciencia hacia las artes liberales. En el régimen monárquico existió una censura expresa hacia el arte dramático por su posibilidad de crítica social y gubernamental. Aunque sostiene que el “Renacimiento” de la dramaturgia hispana se debe a los autores, es coincidente que esta afirmación se dé con el cambio de enunciación del crítico:

La dramática española, que languidecía visiblemente sobre el limitado campo que le era permitido beneficiar, acaba de recordar sus dominios, espléndidamente iluminados por un astro que jamás había brillado en su horizonte. Dos importantes conquistas pueden enriquecerla: la novedad y la elevación. La nueva patria despertará nobles pasiones; he aquí la elevación. Revelará caracteres desconocidos; he aquí la novedad. Donde se manifestaba tímidamente el raciocinio debe campea el genio; lo que ha sido artificio puede ser arte; desaparece el público y aparece el pueblo; Moratín pierde terreno; Calderón le gana. (Hostos: [1868▲1], p.: 600)

Hostos predecía el destino político de España, bien sea por la cercanía con los republicanos

¹⁰² Bedia Pulido expone: «*Si la metrópoli se libertaba de sus déspotas ¿no libertaría de su destino a las Antillas? Trabajar en España por la libertad ¿no era trabajar por la libertad de las Antillas?*» *El boricua avista que la Península necesita de igual forma redención, tiene una amplia actividad en el importante círculo político del Ateneo de Madrid. Apoya a los liberales españoles, participa activamente en el acontecer político metropolitano. Concibe el proyecto de la emancipación insular, pero a través de una federación transatlántica. Sosteniendo esa concepción, despliega una lucha en dos frentes: el puertorriqueño y el español*» (Bedia Pulido: 2013, p.:24).

insurrectos, entre ellos Mateo Sagasta (1825–1903), bien por el gremio de la comunicación independiente del que hacía parte: da por sentado el triunfo de la República dos días antes de la dimisión de Isabel II. Con el cambio de gobierno se dará un cambio de sociedad, una democratización generalizada que gracias a la libertad que promueve el sueño de la República se verá reflejado en un resurgimiento del arte que tendrá otras funciones que las del empoderamiento y el entretenimiento cortesano. Hostos no se equivoca: el crecimiento del teatro hispano en la década del setenta es superlativo, en cuanto a la producción de obras, al crecimiento de las compañías y de los espacios de presentación. Una sociedad más “democrática” tendrá un ideal de arte más accesible, por lo cual los géneros monárquicos serán entendidos como el viejo estilo (teatro de costumbres) y los más populares se favorecerán. El paralelo entre el teatro de Fernández de Moratín (1760–1828), que concibió al teatro como deleite de instrucción moral se enlazaba poderosamente con los valores conservadores monárquico–imperiales, iría en decadencia, mientras que los géneros populares como el teatro cómico de Calderón de la Barca, tendrán una reescritura.

Un cambio social no representa sólo un cambio en el gusto general a su vez el arte debe asumir funciones transformadoras y transformarse: es un proceso de mutuo replanteamiento entre las exigencias de un nuevo público en otro contexto gubernamental y la posición del artista en esa nueva organización social. Según Hostos el arte dramático puede tener el siguiente destino en la República: «*A la acción fríamente limitada puede suceder el cuadro vigoroso y expansivo; los efectos de combinación, el calor de la situación; a la sorpresa, la suspensión, el racionamiento calculado, la elocuencia de la espontaneidad; a la sensación, el sentimiento, el teatro que corrige al individuo, el que civiliza y engrandece a la colectividad*» (Hostos: [1868 ▲ 1], p.: 600). La sociedad tiene necesidades apremiantes: la primera, la “civilización” de España. Las palabras de Hostos suenan a “utopía invertida”, pues suponen una España bárbara, no educada, cruel, llena de vicios —sensación descrita por Montalvo en el primer número de *El Cosmopolita*. Del gran Imperio de la segunda mitad del siglo XVIII queda poco. Entre 1866 y 1868 España vive una crisis económica debido a la caída de la industria textilera, las malas cosechas y la baja de los mercados por la Guerra de Secesión norteamericana. Una sociedad acostumbrada durante 400 años al lujo y a la abundancia de recursos entra en una vía desesperada que los hace ver como salvajes a la luz de sus antiguas colonias. El arte no podía seguir viviendo en el mundo imperial; debía acomodarse a las exigencias del gusto republicano y a la necesidad de una sociedad en crisis financiera y de abastecimientos alimentarios. Hostos lee la coyuntura como una posibilidad, sobre todo por el advenimiento de la República: es conocido que la corte exige un estilo, por lo que las artes establecidas ganan apoyo

y perduran, pero son sociedades que rehúyen a las innovaciones. Para Hostos la razón de ser del arte es su creatividad, pero en sociedades monárquicas las academias se encuentran estatalizadas y la creatividad es vigilada y limitada. La República trae la posibilidad de movimiento en donde la razón de ser del arte se pueda desplegar, es decir, el proceso creativo se dé en libertad de facultades humanas, tal como lo soñaron los Idealistas Alemanes.

En *Juan Lorenzo* (1865), drama de Antonio García Gutiérrez (1813–1884), el personaje se convierte en revolucionario al ver la injusticia que encarna el sistema nobiliario. Su tema es la libertad. Este teatro anticortesano y prorrepblicano, a la fecha del estreno se trataba como una ofensa a Isabel II y por ello no recibió la acogida esperada. Este será un teatro que a partir de 1868 marca un derrotero creativo al concentrar un público diferente y cada vez más numeroso. García Gutiérrez se hace popular por escribir un poema que se convertirá en himno de la *Septembrina*: *¡Abajo los Borbones!* La proclama de Hostos frente al nuevo teatro, con García Gutiérrez a la cabeza, se cumplió, al imponerse un nuevo arte para una nueva sociedad. Cira Romero en «*La voz del siglo*: un periódico cubano circuló en Madrid apenas iniciada la Guerra de los Diez Años», expone:

...un cubano, Nicolás Azcárate (1828–1894), vio con orgullo cómo por las calles de la capital española se voceaba *La Voz del Siglo*, en cuyo editorial, redactado por él, y bajo el título de «Declaración de principios», se lee: “*La Voz del Siglo* viene a defender los principios proclamados por la revolución, o lo que es lo mismo, la libertad de cultos, entendiendo que si verdadera fórmula es la separación de la Iglesia y del Estado. La libertad de enseñanza. La libertad industrial y comercial. [...] Nuestras doctrinas tendrán especialmente por objeto su defensa y aplicación a las provincias de ultramar. [...] Además, en ellas existe la esclavitud, y *La Voz del Siglo* no podría escribir una sola línea, después de su programa, si no proclamara su abolición”» (Romero, 2012)

El 16 de septiembre se publica en *La voz del siglo*, «Ni ayer, ni hoy: preparémonos para mañana», en el cual Hostos caracterizó las posibilidades artísticas, periodísticas y literarias en tiempos de agitación política. Aunque en el artículo anterior Hostos señaló que la República abriría una nueva exigencia literaria, algo de lo cual continúa convencido, en ese artículo expone que este periodo de transición requiere de un tipo de compromiso especial. La indagación hostiana realiza un balance de la función social del arte en términos del momento transicional y evalúa la literatura hispánica reciente: «*La decadencia de la literatura y el buen gusto eran tan visibles, que lograban llamar la atención en medio del coro inmenso de toda clase de decadencias y de ruinas. [...] Todo era raquíto, todo mezquino, no había nada grande ni espontáneo, ni en lo bueno ni en lo malo, ni en la verdad ni en el error*» (Hostos: [1868▲4], p.: 611). Además de la crisis económica, debido en gran parte a la pérdida de su gran colonia, la América continental y a la crisis que se avizora cuando un imperio suntuoso pierde sus ingresos y desea mantener su nivel de gastos, ingresa en un estado de corrupción que afecta la producción artística e intelectual, bien sea porque se patrocina

un arte de propaganda para el imperio, bien, porque no le interesa la crítica ya que la corrupción es reinante. El teatro español de finales de siglo criticó el deseo de lujo y derroche desde dos puntos de vista: primero, como una aspiración de que las clases sociales que en el antiguo régimen no tenían privilegios, mostraran o simularan tenerlos gracias a la moda; segundo, como un elemento modernizador en el cual los hispanos adoptaron vestimentas, accesorios así como costumbres parisinas que no sólo mostraran que estaban actualizados, que tenían poder adquisitivo sino como una forma de transmitir que dejaron atrás los valores del antiguo régimen. Esta crítica se asienta en el contexto de una España empobrecida, por lo cual es común ver en los dramas que las peripecias de los personajes giran en torno a la ética del dinero.

El intelectual en el reinado de Isabel II de Borbón se encontraba en un momento complicado pues para salvar el sistema monárquico ante la amenaza de los republicanos entró en un régimen de restauración intelectual: una decisión desesperada para volver a los principios más dogmáticos del Imperio y sustituir las reformas educativas, científicas y artísticas que había promovido los reyes ilustrados del siglo XVIII. El ala conservadora de la monarquía hispana desea una vuelta a la educación eclesiástica, la eliminación de los métodos ilustrados y críticos. Se buscó restaurar la enseñanza del latín. Por ello, el arte o era servil o era revolucionario. Las medidas extremas tomadas por los restauradores monárquicos llevaron a la estigmatización de intelectuales y artistas, instaurando un régimen de censura. En estas condiciones, aunada la crisis económica y anímica, el arte y las letras o se resignaban al régimen que significa un violento retroceso, o se convertían en revolucionarios: en Hostos se evidencia tristeza y escepticismo sobre el futuro artístico hispano. La Revolución de Septiembre le permitió sostener a Hostos que, frente a una sociedad nueva, es decir republicana, se necesitaban nuevas letras. Sin embargo, el presente parece estar empantanado pues es una época de transición y existen varios grupos interesados en el poder: la fragmentación aumenta y el periodismo ingresa en un estado doctrinal. En este clima, brutal e intolerante, el arte se encuentra en jaque. Hostos reconoce que la transición puede ser un momento peligroso: la literatura no emerge en forma de largos trabajos sino de urgencias político-administrativas. Para Hostos, la serenidad, la fronesis griega, es un valor supremo de la crítica o un modo de sabiduría que combina la gnosis con la moral en el conocimiento y dominio de las pasiones. En el contexto transicional se carece de serenidad, por ello los juicios sobre el arte se encuentran contruidos por sesgos políticos e ideológicos. Hostos toma posición frente a este fenómeno y llama al intelectual a guardar silencio en época de tempestad. El estado de las cosas requiere habilidades que se adquieren a tenor de la urgencia de la situación, sacrificando los valores literarios, el pensamiento

reflexivo, la crítica serena: se pasa un estado de acciones y actancias para sostener el poder de la República. España a mediados del siglo XIX se encuentra en una situación paralela a la de las nacientes naciones de la América continental: construir un estado–nación moderno, con independencia del clero, libertad de cátedra y un sistema de gobierno de elección popular. España buscó su libertad en términos ilustrados. En «España y América», en *La voz del siglo*, el 4 de diciembre de 1868, Hostos expone esta paradoja: España debe aprender de las Repúblicas americanas el camino de la libertad:

No olvidemos que los primeros aplausos que han salvado a la revolución española han venido del otro lado de los mares. [...] Fijémonos por ahora en esos otros pueblos que allende el mar hablan nuestro mismo idioma, padecen nuestros mismos defectos, poseen nuestras mismas virtudes, enloquecen con nuestras mismas fantasías, producen nuestras homéricas empresas, y que arrancados un día del regazo materno por las necesidades de la civilización y en cumplimiento de inflexibles leyes de la Historia, todavía, y a pesar de todo, conmovidos miran nuestros empeños, cariñosos nos envían un saludo, y en esos críticos momentos con sus aplausos nos demuestra lo profundo y lo eterno de sus simpatías. Fijémonos en las Repúblicas sudamericanas. (Hostos: [1868▲5], p.: 269–270)

En la América como en la reciente España republicana las urgencias político–administrativas ocuparon a los letrados que se vieron obligados, si bien a no dejar su oficio, a transformarlo de una manera radical. La relación arte–sociedad es tan fuerte que en él se lee con facilidad la tesis que a cada sociedad le corresponde si bien no su autonomía estilística, si su diferenciación que implica el juego de posicionamiento autoral frente a su sociedad y con la finalidad de la actividad artística que ofrece un proyecto de sociedad. En un cambio histórico radical como el paso de la Monarquía a la República en España, Hostos imaginó, como sucedió en la Francia del periodo ilustrado y luego napoleónico, un cambio estructural no sólo en materia de gusto, sino en los agentes que pertenecen al mundo del arte: museos, bibliotecas, teatros, galerías, instituciones gubernamentales, etc. Para Hostos el ser humano parece ser un “animal simbólico” que necesita la convivencia con la esfera de lo sensible. Tanto para una sociedad monárquica como para una republicana el ciudadano producirá sus objetos artísticos, sólo que la idea de arte, funciones, medios, condiciones y finalidades, necesariamente cambiarán.

México, en esta fecha celebra el fin del Imperio (1862–1867). El teatro Iturbide es un símbolo del proceso de restauración republicana, pues allí se celebraron los juicios del Emperador que lo condujeron a su posterior fusilamiento. En junio de 1867 se llevó a cabo el Juicio el cual fue defendido por Mariano Riva Palacio. Ese teatro se convierte en un símbolo de liberación nacional, en la posterior promulgación de la Constitución Mexicana el 5 de febrero de 1917 por Venustiano Carranza. Altamirano, escribe en la «Revista teatral», el 31 de enero de 1868, en el *El Siglo XIX*,

la noticia de la remodelación del Teatro Iturbide a manos de Vicente Riva Palacio. El hecho simboliza el ingreso del teatro mexicano a otra esfera del gusto en la cual se reconcilia con la tradición hispánica, pero a su vez, en donde se busca decididamente la construcción de un teatro de orden nacional. La restauración del Iturbide simboliza la restauración de la República que pasa de ser Corte o sede del Consejo de Guerra, para recuperar su función original: un sobrio, pero elegante teatro nacional. Para Altamirano el deber del teatro como acontecimiento artístico masivo es propender por su educación. Ese ejercicio material está acompañado de intenciones y funciones para la didáctica social:

Se dice que el teatro ha sido rejuvenecido enteramente. El papel oscuro que lo tapizaba se ha arrancado y en su lugar se ha puesto uno blanco y brillante que aumentará el efecto de la luz y hará resaltar los hechizos de las hermosas. El alumbrado va a ser enteramente elegante y nuevo. [...] en fin, vamos a tener un teatro madrileño; y tal novedad ha causado este anuncio, que las localidades todas han sido tomadas ya. (Altamirano: [1868 ▲ 7], p.: 44)

Inmediatamente cesan los trabajos de la guerra, un sinnúmero de combatientes ingresa a las filas de la cultura. Ésa será una constante del escritor modernista, pues así su patria sea libre o no del dominio europeo, participe en guerras y contiendas civiles, inmediatamente se desembaraza de las prácticas bélicas iniciará labores culturales. Altamirano se convierte en el gran cronista del México del momento y dos años más tarde de la caída de Maximiliano funda *El Renacimiento* (1869), que tiene como propósito el progreso de la literatura nacional. Este rasgo muestra cómo el arte y la cultura, aunque aplazados por la guerra, representan una necesidad de primera mano. La materialización de los frutos de la guerra en cuanto a la libertad estimuló la capacidad de crear tanto artes y letras que respondieran a las necesidades de la República. En la «Crónica de teatros», el 10 de febrero de 1868 en *El siglo XIX*, Altamirano estudia los detalles constructivos que obedecen a una poética de corte apolíneo–republicano, un estilo relacionado con los valores de la república.

El sistema artístico vive una renovación que incluye una técnica actoral diferente en donde el espectador no debe ser consciente de que se encuentra en una representación, sino que avanzada la escena se olvide de su estadía en el teatro y piense que presencia alguna circunstancia vital. Esa técnica actoral, diferente de la usada en el Siglo de Oro español con vigencia en ultramar, no hace juego con las propuestas teatrales de los mismos ibéricos de la segunda mitad del siglo XIX. El comportamiento del público debía ser otro: el teatro cómico español del Siglo de Oro tenía gestos para indicar los aplausos. La nueva propuesta sólo permite los aplausos al final de los actos: educa al público a la espera de sus emociones, con el fin de no alterar el efecto de naturalidad. Es una técnica actoral que llama a la mesura, en pos de analizar las virtudes de la escena, la contemplación, la participación y la inmersión del espectador en la obra. La función del “nuevo” teatro consiste en

educar las emociones en el público que debe ser legitimada por una forma de concebir el teatro que promueva la serenidad:

En efecto, he ahí la escuela nueva, ni un grito destemplado, ni esa mezcla de respiración y de acento que da a la voz un hermoso acompañamiento gutural que se parece al incesante ahogúo de un gato, ni el paso largo con su competente nacimiento de caderas, ni el esfuerzo para hablar que hincha las venas yugulares; no, nada de eso. Esta es la naturaleza, y como el teatro no es más que el espejo de lo que pasa en la vida real, esa es la buena declamación. (Altamirano: [1868▲8], p.: 61)

La insistencia de Altamirano en la función social del teatro está relacionada con el examen de una sociedad que necesita empezar a trazar un camino. Su más agudo problema consiste en que existió una sociedad previa que engalanó ciertas costumbres y las presentó como valores. La función más que moralizadora es transvaluadora pues consiste no sólo en cambiar las acciones sino de cambiar la valoración que tienen los mexicanos sobre las mismas. El punto al que desea llegar Altamirano es al de evaluar un problema moral con un dispositivo de orden estético para generar una transvaluación. Trata un tema de naturaleza estética como lo es el lujo y la frivolidad, porque los artículos suntuosos funcionan a partir de dispositivos también estéticos y sus réditos se ven representados en efectos, a su vez, estéticos: el sentimiento de pertenencia a una élite económica y social; el sentimiento de grandeza, y, el sentimiento de superioridad sobre la población:

La modestia y la sobriedad, virtudes privadas, pero que ejercen un influjo inmenso en el porvenir de las sociedades, merecen toda la atención del legislador, del publicista y del poeta dramático, que defendiéndolas procurando su cultivo, y atacando los vicios que las destruyen, hacen un servicio señalado a la humanidad y a la patria. Particularmente aquí, donde nuestra sociedad nueva no ha perdido completamente el amor a esas virtudes, y donde el vicio del lujo comienza a infiltrarse por imitación, con el solo provecho de los importadores extranjeros y con perjuicio del país empobrecido por largas guerras, se hace preciso combatir desde el principio y con energía, esa pasión que gasta las fuerzas y corrompe la moral. (Altamirano: [1868▲8], p.: 47)

Para Altamirano, quienes escogen las piezas teatrales deben ser agentes culturales que tengan clara la dirección ética de la sociedad. El crítico debe cumplir el papel de moderador de esta selección, pues, según la función didáctica y moral del teatro, lo que se juega no son los tópicos del entretenimiento sino el programa de formación de la sociedad. Para el crítico el origen del vicio del lujo no es de orden hispano, ni francés de la época ilustrada revolucionaria, sino del periodo imperial que popularizó Napoleón y que llegó a México en la versión de Maximiliano. La llegada de Maximiliano como emperador de México significó un proceso de legitimación simbólica que incluyó la construcción de edificios y paseos, así como una dotación de estatuas y remodelación del alcázar de Chapultepec que se decoró al estilo napoleónico. Ese estilo fue importado, pues los artesanos mexicanos no estaban formados en esa tradición y no desarrollaron anteriormente diseños de corte neoclásico. La alta sociedad mexicana quiso adherirse al gusto imperial lo cual produjo una oleada de importaciones de mercancías francesas, como muebles, cerámicas, estatuas, vestidos,

carruajes, etc. (Altamirano: [1868▲8], p.: 47).

El lujo en el Segundo Imperio en París y durante la Dominación Francesa en México se convirtió en política estado para la participación en el poder de los ciudadanos. En la era de Maximiliano quien deseaba hacer parte de la administración imperial debía adscribirse a este régimen: adquirir hábitos y costumbres que se materializaban en la adquisición de objetos traídos de Europa, especialmente del mercado cosmopolita parisino: alfombras persas, cerámicas chinas, muebles Luis XV, etc. Al contrario, en la era republicana la modestia es una necesidad y el lujo y las finas mercancías ya no eran necesarias para la participación política. Altamirano muestra cómo un valor que en la sociedad del Imperio era digno de aplausos y seguimiento, en la era republicana es un defecto. El artista debe fijarse como meta la transvaluación al mostrar las injusticias como los favores sexuales que realizaban ciertas familias creando un tráfico de doncellas para obtener beneficios imperiales. El drama muestra esta problemática social y a través del juguete cómico pone en ridículo el sistema de valores imperiales que promueven la frivolidad y el lujo. Cuando las sociedades tienen un poderoso cambio de sistemas valorativos, las necesidades simbólicas se incrementan pues se requiere de un conjunto de objetos culturales que acompañen y legitimen esos nuevos valores. Altamirano repite la queja realizada el 10 febrero sobre la antigua comedia española que tenía como sumo propósito el entretenimiento. Pero como a sociedad nueva, arte nuevo, Altamirano reitera su opinión en la «Crónica de teatros» del *El siglo XIX*, el 17 de febrero en 1868, al juzgar *Un músico viejo*, presentada como el cierre lúdico de la obra principal, *Una noche de verano*, (1854) de Mariano de Larra. El mexicano reconoce que la estructura de la función teatral permite la intervención de una obra principal, un concierto y una obra menor como el juguete cómico o la pantomima. Pero esta estructura tiene riesgos en cuanto a que los actos menores pueden “maleducar” al público, opacando el trabajo de la pieza central. Aunque no proponga su eliminación si una modificación o el cambio de ethos de estas piezas. Para exponer esta idea usa dos referencias clásicas, Aristófanes y Terencio, los cuales son si bien comediógrafos, ambos tienen humores de distinta índole: uno cercano a la tradición popular; y, otro refinado que tendía a la crítica, más paródica que satírica. La distinción propuesta por Altamirano propende por una función didáctica y educadora que se debía mantener hasta en el acto lúdico del acontecimiento teatral:

Tal vez Plauto habría sido aplaudido aquí en sus chocarrerías como en Roma; quizás Aristófanes habría hecho furor. Pero nosotros desearíamos que se introdujese mal gusto por la comedia *terenciana*, por las gracias finas y de buen género de que están salpicadas las obras de Molière y de Bretón. (Altamirano: [1868▲9], p.:75)

Altamirano deja en claro que las obras de arte por cómicas o de jerarquía menor deben tener una

función didáctica y de formación de públicos que está relacionada con la construcción de una sociedad de derecho. La función principal del arte es la educación moral y sensible de la sociedad. En la «Crónica de teatros», de *El siglo XIX*, el 24 de febrero de 1868, reseña la función en beneficio de Ana Cejudo quien escoge *De París a Sariñena*, de Aparici y Valpardo, presentada en el Teatro Nacional. La inversión de los conceptos con que se ve al americano en Europa como el del exotismo, por parte de Altamirano, además de hacer ver con ojos hilarantes al impostado imperio y su séquito, es muestra de una inteligencia propia del Modernismo latinoamericano que construye su armazón argumental en el diálogo cultural. Las costumbres que trajo Maximiliano no son propias de los mexicanos y al ser la Invasión Francesa un evento efímero, en consideración con la ambición de inmortalidad de los imperios, se convierten en actuaciones sociales sin sustento en la tradición. Altamirano felicita a Cejudo por escoger una pieza que hace quedar en ridículo la falsa corte, la considera oportuna para el momento histórico. Con esto busca prevenir una nueva invasión, mostrando que no era la solución política ni gubernamental para el pueblo mexicano. La Invasión Francesa se debió a una falta de educación popular de la cual se aprovecharon los conservadores mexicanos para buscar a Maximiliano y propender el título de emperador. Desterrar el gusto imperial-neoclásico significa prevenir no sólo otro imperio foráneo, sino abonar argumentos que conduzcan a la construcción de una legítima política gubernamental del pueblo mexicano, porque aún quedaban costumbres y gentes que gozaron de los beneficios nobiliarios del imperio. Por ello se reconoce en los juguetes cómicos un aliado para promover el repudio hacia las conductas imperiales. Altamirano llega a una formulación sobre la necesidad social del arte en el comentario crítico que dedica a la presentación de José Valero en México, en donde representa el papel de Timoneda en la obra de Luis de Eguilaz (1830–1874), *El patriarca de Turia*. El comentario reseña la carrera actoral de José Valero en la «Crónica de teatros», publicada en *El siglo XIX*, el 21 de mayo de 1868. Altamirano se centra en una posición teórica en donde supone que existe una relación clara entre las obras de arte y la sociedad a las que ellas pertenecen. José Valero hace parte de los actores que se especializan en dramas neoclásicos y románticos en España, en una época marcada por Moratín (1870–1828) y Bretón de los Herreros (1796–1873), que parece terminar ante la inminente llegada del teatro realista y naturalista. Ve su función con aire arqueológico que le permite asegurar que, si bien los clásicos se siguen presentando en el mundo, ya no tienen la resonancia que tenían en su sociedad originaria, sino que se presentan por apoteosis del genio. Estas funciones en donde se representa a Shakespeare o a Hugo siguen teniendo significado en la actualidad y el público continúa valorando estas obras. Sin embargo, la funcionalidad en el terreno social queda entre comillas,

pues las sociedades tienden a cambiar sus problemas; aunque abarcan tópicos similares, los problemas se plantean y resuelven de maneras diferentes. Altamirano plantea la tesis central de la línea teórica de la sociología del arte que tendrá como personajes principales a Arnold Hauser (1892–1978) y a Pierre Francastel (1900–1970) y que consiste en analizar las relaciones dialógicas y simbólicas que entabla la obra y el artista con su sociedad. Esta impide analizar las obras de manera atemporal o descontextualizada, sino que invita buscar las claves interpretativas en la época y lugar. Cuando el drama tiene un cambio es de suponerse que la sociedad también participa no sólo de un cambio gubernamental, sino también en su esfera simbólica que se refleja en su esfera artística y en la recepción de las mismas obras. El cambio se imbrica con el paralelo tránsito de sistema gubernamental que recientemente vivió tanto México como España entre 1867 y 1868. Este suceso trae como consecuencias la liberalización del pensamiento y la democratización del gusto y los poderes, así sea sólo de manera legal y teórica. Reconoce que habita en una reciente, pero nueva era de la humanidad en donde las castas ya no regirán más; por tanto, los géneros como la épica y los discursos grandilocuentes que en el teatro corresponden a la tragedia pierden vigencia en las repúblicas, pues en términos coloquiales, ya no hay disputa entre Borbones y Austrias, es decir entre casas reales imperiales, ni entre clanes familiares. La sociedad ya no busca formar reyes ni emperadores, busca sujetos emancipados que puedan desempeñar el papel de ciudadanos en un estado civil de derecho. El drama necesita educar las pasiones, traducir el ethos imperial o virreinal al ethos civitas. Este periodo transicional se sirve del drama social y de la comedia de salón. Si bien España y México se encuentran en procesos paralelos, son sociedades en el fondo diferentes. Por ello anuncia su autodeterminación estética y política, como ciudadano latinoamericano:

A cada época su literatura, así como a cada enfermedad su remedio. Si hoy se siente un gusto instintivo por la comedia social, es que la sociedad como el cuerpo humano pide la medicina que cree que le hará bien. En hora buena que se hiciese uso de las grandes pasiones de la tragedia antigua si se tratase de crear a un pueblo o de templar su ánimo; pero no se trata de eso, tratase de corregir los vicios que devoran a nuestra sociedad contemporánea, y ellos son tales, que sólo pueden hacerlo eficazmente la sonrisa burlesca de Terencio o la carcajada estridente Aristófanes y de Plauto. [...] Así nos explicamos por qué no domina hoy el gusto por lo trágico. (Altamirano: [1868▲18], p.: 179)

La frase que abre esta cita, con vis fisiológica al estilo de Emile Zola (1840–1902), tiene valor para la teoría del arte y de la cultura latinoamericana: recuerda la frase que a mediados del siglo XX emite Fernández Retamar. Ambas ideas deducen que una literatura está anclada a una sociedad y a su tiempo y que cada una construye criterios y concepciones de juicio, así como conceptos y nichos teóricos para ser comprendida. El Naturalismo de esta frase se puede entender por las lecturas y asimilaciones que hace Altamirano de Jules Janin (1804–1874), de H. Taine (1828–1893)

o E. Zola en donde el contexto determina los modos de producción y las funciones artísticas, enclavadas en un modelo social–evolutivo propio de naturalismo darwiniano. Taine sostiene que, así como las especies naturales evolucionan el arte y las sociedades también, pues ambos son entidades inherentes. Zola es quien lleva una formulación radical la relación arte–ciencia–sociedad, mediada por el fisiologismo¹⁰³. Las líneas que esboza Taine y Zola permiten justipreciar las concepciones de mexicano: si bien el fisiologismo y el darwinismo en las humanidades se encuentra reevaluado, es posible reconocer que fue un discurso artístico potente a finales del siglo XIX que llega a un lugar coronario en los escritos de Zola. Tanto el Fisiologismo y el Naturalismo de Taine, Zola y Altamirano construyen una brecha teórica potente que consiste en pensar el arte desde su contexto, desde su cultura y desde su sociedad. Dicha tesis es el nicho teórico del relativismo cultural y el relativismo estético, dos tendencias que en el siglo XX y XXI se erigirán contra el promulgado universalismo del siglo XVII y XVIII. Se puede pensar que cada época, cada sociedad y cada cultura constituye o puede constituir tipos artísticos o formas de arte, definiciones y concepciones de arte según sus necesidades simbólicas. En México puede haber un drama social, pero diferente al de España o Francia, porque, aunque con similitudes, las sociedades son diferentes y tienen necesidades distintas. En «El teatro», publicado el 26 de julio de 1868 en *El monitor republicano*, reafirma su fisiologismo al estudiar *Un Drama Nuevo* de Manuel Tamayo y Baus (Altamirano: [1868▲22], p.: 241–242). En la «Crónica de teatros», publicada el 15 de septiembre de 1868 en *El Siglo XIX*, Altamirano analiza *Don Dieguito*, de Gorostiza (1789–1851), en la que considera pertinente realizar un marco histórico para ubicar al dramaturgo mexicano junto con sus pares hispanos:

Gorostiza [...] fue el discípulo más aventajado de esa escuela fundada por Moratín y que se propuso introducir en la escena el rigorismo de los principios clásicos, y la verdad y moralidad en los asuntos, desterrando para siempre las monstruosidades que habían llegado a poner en moda la corrupción y el mal gusto. (Altamirano: [1868▲27], p.: 29)

Gorostiza fue un dramaturgo veracruzano de corte “neoclásico”, entre comillas porque no se trata de la misma escuela de Pierre Corneille (1606–1684) o Jean Racine (1639–1699), sino de un clasicismo que nace como respuesta al Romanticismo francés, y se piensa, según la historia de los estilos, como una respuesta formal al Neoclasicismo. Las motivaciones de Moratín como la de

¹⁰³ Sabine Schlickers expone en *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana: «La Histoire naturelle et sociale abarca, pues, el condicionamiento del hombre por la herencia, el medio ambiente y el momento histórico, lo que es una adaptación del famoso trinomio determinista race, milieu, moment, que Taine había aplicado en su Histoire de la littérature anglaise (1863). Las influencias hereditarias y ambientales se determinan mutuamente, es decir, la activación de las taras hereditarias depende de las condiciones del medio ambiente. El milieu constituye la variable (condicionamiento externo); la herencia, la constante (determinismo biológico) en el “experimento literario”»* (Schlickers, 2003, p.: 28–29).

Gorostiza son distintas a las de los dramaturgos neoclásicos franceses, como al culto por las pasiones del teatro romántico. Altamirano comprende como natural el sentido común, lo verosímil y el accionar cotidiano en los actores que corresponde con la acción medida en la creación de los personajes por parte del dramaturgo. Asimismo, Gorostiza se convierte en una figura central en el anti-romanticismo del teatro español. Las razones por las cuales se da este fenómeno en España pueden ser múltiples: un cultivo del estoicismo que está en contra de mostrar los sentimientos y exhibir las pasiones. Este estoicismo se encuentra en los escritos de Séneca y tiene una línea en la Edad Media hispánica y profusión en la Contrarreforma. La otra, es que gracias a que España decide aislarse de la Europa laica funciona como una isla cultural que tiene como principio resguardar el catolicismo, tanto en Europa, como en el mundo. En la época de Gorostiza, aunque España acaba de ser invadida por los franceses y gran parte de sus colonias se independizaron, aún no se dio una transformación y ruptura estilística radical desde los Siglos de Oro. Aunque España tuvo su propia ilustración, ésta no vino precedida por una revolución, ni de una transformación del sistema político-económico. El latinoamericano fue seducido por el clasicismo porque en su memoria cultural los motivos de las culturas precortesianas se rigen por una retórica “clásica”: armonía, geometría, proporcionalidad. El cronista da las razones por las cuales admira a Gorostiza: su clasicismo no es extremo como en los neoclásicos franceses, ni traiciona la tradición hispana, sino que se encuentra en una función conciliadora de un Naturalismo y Fisiologismo de vanguardia, junto a una veta clásica que celebra la sobriedad, la espontaneidad, la verosimilitud que conforma un tridente dramático que configura una tradición de voluntad antiromántica en España.

El 20 de mayo de 1870 Eduardo Wilde publica «Sobre poesía», dedicado a la obra de Estanislao del Campo. Wilde expone la relación entre poesía, primitividad y tiempo sagrado versus prosa, tiempo moderno y vida secularizada. Ser poeta en tiempos de prosa es un desafío tanto al lenguaje común, en donde la prosa campea al avance de la modernidad y a la secularización de la vida. Wilde se reconoce directamente en un contexto mercantilizado y como posteriormente lo llamará Gutiérrez Nájera, materialista. Para Wilde la vida moderna, industrializada, urbana y mercantil es sinónimo de una vida proletarizada y hambrienta. Las necesidades del siglo se dirigen mayormente a utilizar los procesos productivos para combatir el hambre. Aunque los procesos productivos se optimizaron, el problema del hambre no se solucionó porque con ellos vinieron las paradojas del mercantilismo, la desigualdad, la acumulación de la riqueza, fenómenos propios del capitalismo industrializado. El humano puso los ojos en solucionar dichos problemas y dejó de lado la poesía. La poesía no es valor de cambio y es desplazada ante la ética del dinero.

Vivimos actualmente en una época de materialismo y hacemos muy bien, a mi modo de ver. Los ferrocarriles y las fábricas manufactureras han reemplazado con ventaja a los idilios y los sonetos. Ahora se piensa más en encontrar la solución de un problema mecánico, que en hallar un consonante para concluir felizmente un verso. Todo esto está en armonía con las necesidades del hombre y con las urgencias sociales. Hay actualmente menos soñadores porque hay más hambre; la prosa abunda porque las necesidades del estómago se han vuelto más apremiantes que las del corazón. Antes se destinaba el trabajo el tiempo que le sobraba al amor; ahora el amor es un detalle, un accidente del trabajo. Y no es por cierto muy a propósito para inspirar cantos amorosos, ver desembarcar carbón de piedra o colocar caños para el alumbrado a gas. ¡En fin, no es tiempo de poetas! [...] La razón principal de este decaimiento poético es que en la bolsa no se cotizan versos sino cueros. (Wilde: [1870♦1], p.: 33)

Gioconda Marún en *El modernismo argentino incógnito en La Ondina de Plata y Revista Literaria (1875–1880)*, expone al hablar de los trabajos críticos de Eduardo Wilde, que allí se perciben rasgos modernistas en cuanto reacción de los géneros artísticos a la llegada del capitalismo industrializado a la Argentina. Para Marún este proceso se vivió en la Argentina con una década de antelación que en los demás países de Nuestra América:

Importantes hechos se registran en 1870 que cambian la economía de Buenos Aires. La colonización agrícola, lograda esencialmente por los inmigrantes que empezaron a llegar los años anteriores, “estaba firmemente establecida”. La inauguración en 1870 del Ferrocarril Central Argentino “abrió un nuevo horizonte para la agricultura”. En 1871 salieron los primeros embarques de trigo a Paraguay, luego a Bélgica y a Inglaterra, hecho que revirtió el proceso de dependencia de los mercados europeos, pues la Argentina “había importado trigo desde el periodo colonial”. El año 1870 marcó el fin de la guerra con Paraguay, que duró seis años, y la introducción del telégrafo. El Rémington y el tranvía. Alrededor de 1866, los terratenientes constituyen la Sociedad Rural Argentina, que lograría más adelante cambios tan radicales en la Pampa como “el alambrado, la mejora de los planteles de cruza” y la introducción de los frigoríficos. En 1870, los barcos de carga aumentaron “de 13 pies y un promedio de 200 toneladas en 1850, a 16 pies y 400 toneladas”. [...] ...en estos años surgen los dos órganos periodísticos de mayor influencia Hispanoamérica: *La Prensa* (1869) y *La Nación* (1870). El progreso, que se había hincado como una filosofía de vida con Sarmiento y Alberdi, se materializa en las nuevas burguesías como producción de bienes, de riquezas y de bienestar. Imbuida de los principios del liberalismo, esta burguesía dirigirá la modernización y cosmopolitización de Buenos Aires. (Marún: 1993, p.: 114–115)

En la búsqueda de los géneros y campos artísticos que mayor funcionalidad social, pedagógica y estética puedan prestarle a la sociedad latinoamericana Sierra se da cuenta que hay manifestaciones artísticas comunales las cuales cumplen masivamente con estos propósitos: las festividades que pueden conmemorar fechas de la historia nacional, pero también ciertos valores civiles. Esta herramienta de construcción social de nación a través de un espectáculo artístico popular puede ser reorientada con el ánimo de producir tanto pensamientos como transformaciones en el nivel simbólico. En un acto de conciencia liberal propone un nuevo calendario festivo en «Las fiestas de la República» —*El Federalista* el 21 y 28 de septiembre de 1875. Justo Sierra inicia la exposición con el argumento de que estas festividades son para el pueblo o que sólo tienen efectividad si participa un conjunto significativo de su población. El argumento de tiene dos elementos: primero, la capacidad que tienen las experiencias estéticas para demarcar en la mayoría de sus participantes aspectos de la vida de una cultura; segundo, el papel pedagógico que debe cumplir el Gobierno

como educador de su población. La fiesta recobra ese doble camino: realiza una educación masiva a través de un producto artístico que deja de manera participada un conocimiento estético: «*Y ¿hay, acaso, elemento más poderoso de educación que las fiestas?*» (Sierra: [1875 ▼ 111], p.: 37). Sierra explica como en la Grecia clásica se celebraban las fiestas pentélicas de Atenea, en donde se realizaban procesiones desde el mar, atravesando la ciudad, para llegar a la gran estatua de Fidias en donde la diosa se vestida cada año con un *peplo*. A esta fiesta asistía la *polis* y significaba la comunión de los humanos con los dioses para preservar los valores de la nación griega. Sierra sostiene que el mexicano tiene una serie de rituales festivos de origen prehispánico los cuales viven camuflados en fiestas religiosas que es preciso retomar para lograr la comunión entre cultura, divinidad y naturaleza. La posición de Sierra en cuanto al manejo de las festividades en México es que se aproveche de las fiestas populares y a ellas se les asocie el Estado quien las debe fomentar. Hay momentos en donde la política y lo popular se reúnen y es allí en donde estética y política se pueden coadyuvar en un proyecto de Nación:

...es preciso que a esas fiestas se asocie el Estado en nombre de la Nación. Nosotros, más amigos de la lógica que del sentimiento, hemos descuidado, al deducir las rigurosas consecuencias de nuestros principios, al consagrar los ritos de la nueva religión nacional, la religión de la fraternidad, de la concordia, del trabajo, de la justicia, de la religión, de la libertad, en fin. Mal hecho: porque [...] en esos hombres colectivos que se llaman pueblos, predomina el sentimiento sobre la razón, y es preciso no olvidar que de algunos momentos de emoción han partido las grandes transformaciones históricas. (Sierra: [1875 ▼ 111], p.: 38)

El 26 de febrero de 1876, en el «Correo de teatros» de la *Revista Universal* de México, Martí, al referirse a la obra de Antonio Zavala presentada en el Teatro Nuevo, sostiene que en México hay dos sociedades distintas y que por lo mismo debe haber teatros diferentes para cada una de ellas. La obra de Zavala se dirige a las clases menos favorecidas de la sociedad, con un lenguaje directo, en el que ataca los vicios de manera frontal. Para Martí es necesaria la propuesta de Zavala, en *Los misterios de la vida, y Plagiarios y agiotistas*:

En México hay dos sociedades, y debe haber dos teatros, porque un teatro, si quiere existir, debe ser el reflejo de todas las épocas— teatro idealista, —o el reflejo de una, —teatro social. Tenemos un gran grupo literario, refinado, instruido, que traduce a Byron, que ha leído a Goethe, que sabe teatro griego, que está a la altura de cualquier público inteligente de otras tierra. [...] Y hay otra agrupación numerosísima, el verdadero cuerpo social, la masa inteligente y pobre del país, que solo puede copiarse a sí misma, que no puede dar vuelo a su idealismo, porque carece de la bella forma idealizadora en que no se ha instruido, y que se pone en escena con sus turbulencias y sus desnudeces, con sus bandidos y sus seductores, con sus villanos y sus generosos, que son mundo aparte, forma distinta, caracteres diferentes de los que serían capaces de pintar los que han atildado y pulido su inteligencia con el estudio de los grandes modelos del arte. (Martí: [1876 ▼ 22], p.: 50–51)

Aunque Martí sepa que el teatro dirigido a la gran mayoría no sea posible por las limitaciones inmanentes, propone un teatro innovador en cuanto a su función estética: aunque ecléctico, puede

cumplir con funciones formativas del gusto artístico y puente para que las clases populares disfruten del teatro que se realiza para las minorías del país. Martí apoya este tipo de teatro ya que es una forma de democratización o que se piense en géneros con funciones específicas para la sociedad.

Una de las tareas que Gutiérrez Nájera le interpela a las artes es la de luchar contra el “materialismo”, que se refiere no al materialismo dialéctico marxista; no al sustantivismo aristotélico; tiene relación con el concepto hegeliano por aquello de su oposición al espíritu, pero que en realidad se refiere al imperio del dinero, de la explotación económica que elimina la espiritualidad, la sacralidad y hace ingresar al sistema–mundo en el sistema económico como una cosa. No se vive sólo un proceso de secularización en cuanto a las ideas liberales y luego positivistas, sino a nivel general una pérdida de dichos valores a nivel social y humano, gracias al imperio del dinero. En «*Leyes de Honor*, de Leandro Herrero», *El Federalista*, 7 y 8 de diciembre de 1876, Nájera desde un punto de vista metafísico–idealista describe a la sociedad española corrupta por el dinero.

Presentar a los ojos de esta sociedad que corroe el espantoso cáncer del escepticismo; de esa sociedad que es océano turbulento, agitado por los recios vendavales de las pasiones; de esta sociedad que domina los más bajos intereses; presentar, decimos, a esta sociedad ramera, que con perfumes y atavíos encubre la corrupción de un cuerpo impuro, presentar lances de amor y de heroísmo es tarea peligrosa, es pretender, siquiera sea por un momento, atajar el curso majestuoso de los ríos, o provocar el llanto de ternura entre el bullicio de estruendosa orgía. (Gutiérrez: [1876 ▼50], p.: 20)

Nájera, en ideas que amplía en «El arte y el materialismo», ubica la labor intelectual y artística en el plano espiritual y lo contrapone a la degradación que ha traído el materialismo: un mundo simulado, mezquino, avaro en donde imperan las pasiones. Sostiene que hay otro dios que rige el mundo y es el dinero que hará laxos los sistemas morales. Ese imperio se combina con el de las pasiones produciendo una sociedad escéptica, banal, lejana de los valores “espirituales”. El dinero contamina el mundo de las artes porque su atmósfera envuelve las producciones: se ve la avanzada del Decadentismo, del Nihilismo y de la decadencia de Occidente. *El Duque de Job* es presa del pesimismo porque no ha tenido como Martí el prodigio de ver dos mundos y saber que es el de allá el que cae y el de la América el naciente. El capitalismo es el nuevo orden de la humanidad y tanto la literatura como su pensamiento deben estar en pro de combatirlo de diferentes formas.

En *La Iberia* el 10,11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876, Gutiérrez Nájera en «*Páginas sueltas*, de Agapito Silva» realiza una defensa de la poesía erótica. La discusión se centró en la funcionalidad de los géneros artísticos en relación con su sociedad. Los críticos positivistas arguyen que la poesía erótica es afuncional y que sólo sirve para estimular la vanidad y los corazones sensibles. Nájera refuta y solicita que la crítica no interfiera de manera normativa con la producción artística:

Dícese que es impropio de la energía y virilidad del hombre ese canto armonioso y tierno que llamamos erótico, y que halagando sólo a los corazones románticos y exaltadamente sensibles, está condenando a

una infructuosa y efímera existencia. Dícese también que la poesía religiosa consiste únicamente en vanas especulaciones metafísicas, que si por un momento cautivan la imaginación con su espiritual belleza, no traen ningún bien positivo a la humanidad, ni contribuyen a la mejora de las costumbres. Y como forzosa consecuencia de las anteriores premisas, dedúcese que el poeta del siglo XIX debe emplear su lira en cantos de más elevada trascendencia; que revelen, no los dolores y las necesidades de su espíritu, sino los dolores y las necesidades de la humanidad; que contribuyan, no al deleite y al placer individual, sino al mejoramiento de las costumbres sociales. (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 110–111)

Tal crítica se ejerce desde una posición pseudo positivista, o desde un ala radical del mismo movimiento. Gutiérrez Nájera demuestra la funcionalidad moral y vital de la poesía sentimental y sostiene que el crítico debe realizar valoraciones para no llegar a atacar de manera frontal un género, menos uno de los más canónicos y centrales en la tradición poética. La poesía es casi indefinible si a ella se le niega el carácter sentimental. Más que el Positivismo como tal, estas parecen normas de un recalcitrante estamento metafísico que considera la división razón/pasión o razón/sentimiento, al punto suprafísico de despreciar las pasiones y optar por las razones, abogar por los pensamientos, anulando los sentimientos. El ser humano tiene como parte constitutiva y consecuentes los sentimientos y los pensamientos: es difícil, con razones, educar los sentimientos: los sentimientos se educan con otros sentimientos, producidos por experiencias las cuales dan como resultante un conocimiento moral. Gutiérrez Nájera acierta al sostener que el ser humano actúa más por pasiones y sentimientos que por razones y pensamientos: es tan relevante tanto el conocimiento racional como la educación sentimental. La poesía puede encargarse de este ámbito que considera como lo espiritual y en el que se asocian los sentimientos. La poesía debe encargarse de la educación de las pasiones y los sentimientos, gracias a la comunicación sensorial que se entabla con el receptor. La poesía se encuentra en el poema y en los demás campos artísticos: «*Para nosotros, la poesía es y debe ser la manifestación de nuestros sentimientos*» (Gutiérrez: [1876 ▼ 50], p.: 112). En la moral, en especial a un espacio que Nájera llama ideal y se conoce como una promesa tanto de la vida como de la sobrenaturaleza, deben reinar los valores espirituales sobre los materiales. La poesía tiene la función de alimentar el ámbito de las proyecciones y las ilusiones vitales. La región transparente, clara y misteriosa es el reino de la poesía; sin ella, sería más difícil afrontar una vida llena de peripecias. En «El arte y el materialismo» declara la guerra a la tendencia materialista en el arte que es la aplicación del Fisiologismo y el Positivismo filosófico en la esfera sensible y que tiene como abanderados al Realismo y al Naturalismo. El Realismo no muestra en conjunto lo positivo y lo negativo de la sociedad, sino que, reduciendo las funciones del arte, considera que debe señalar y corregir los vicios, razón por la cual el arte realista enfatiza su mirada en las pestes y defectos humanos. En «El arte y el materialismo», publicado en *El Correo Germánico* el 5, 8, 17, 24 y 26 de agosto y el 5 de septiembre de 1876, realiza una propuesta de orden idealista en la

cual la tendencia espiritualista es la que puede salvar a las artes y a la sociedad del vicio. Para el crítico mexicano se trata de una batalla de orden teológico en donde la visión materialista representa el frío funcional y banal positivista–realista que conduce al humano a la decadencia y al escepticismo; y de otro lado, el arte bello, ideal que conduce al humano al bien, que es sinónimo de lo bueno con lo bello y lo verdadero, siguiendo las doctrinas filosóficas de Victor Cousin (1792–1867). Nájera señala que la función contextual del arte ideal consiste en batallar contra el arte realista; y, que tal defensa de la belleza es suficiente para garantizar la existencia del arte:

...la materia y el espíritu en su perpetua e incesante lucha; el arte degradado que afianza y liga al hombre en la tierra, y el arte sublime que lo purifica y arrebató al cielo; el trabajo tenebroso de las sombras para invadir los más ocultos senos de nuestro espíritu, y los rayos del resplandeciente sol de la belleza, iluminando con su luz celeste la sima cavernosa de la vida. En esta lucha titánica del ángel de la luz y el ángel de las sombras, aquellos que sientan arder en su pecho el sagrado fuego del arte, deben consagrar todos sus esfuerzos a inculcar en el espíritu del hombre ese santo anhelo de la eternal belleza, ese ideal sublime que todo lo engrandece y purifica. Y con mucha mayor razón ahora que el materialismo más repugnante invade los dominios del arte, amenazando destruirlo... (Gutiérrez: [1876 ▼ 55], p.: 60–61)

Gutiérrez Nájera responsabiliza al Materialismo y al Fisiologismo del escepticismo, la fealdad y el vicio que se exhibe en el teatro realista. Asimismo, ve en la música y en la ópera bufa esa tendencia con Jacques Offenbach (1819–1880), que es muestra de baja calidad artística y moral. En la poesía observa una tendencia menos dominante, ya que a Baudelaire (que lo ubica más cerca al Materialismo), lo compensa Victor Hugo. En la cultura europea se percibe el malestar que Nietzsche llama el Nihilismo, y Spengler, años más tarde, como “la decadencia de Occidente”, o cuando una cultura supera sus escalafones de necesidad y vive en cierto confort, las tensiones internas que sostienen sus estructuras sociales se destemplan, dando lugar a laxitudes, promoviendo des–colocamientos en sociedades ricas, frívolas que desean el poder por el poder e inevitablemente muestran su faceta más decadente, que con el tiempo lo llevan a la autofagia de la cultura.

En 1876 aunque Altamirano no interviene en la polémica entablada entre Gutiérrez Nájera y Pantaleón Tovar, deja un precedente al afirmar que el arte tiene deberes para con su sociedad que no tienen que ver con servirle únicamente para su divertimento, si no debe ser de utilidad para la formación humana y para combatir los vicios y las pasiones sociales. La posición de Nájera le hace no variar sus planteamientos, pero si replantear los alcances del arte y en especial del drama. Sostener que el teatro es la solución a los problemas sociales es una falsedad ya que esos son problemas que no ha solucionado la sociología, ni las leyes. Pero, el teatro si cumple su función en menor escala de manera directa, educando los sentimientos del espectador y puede, a una mayor escala, exponiendo de manera sensible estos problemas para que los encargados de las soluciones en dichas áreas puedan proceder con mejores elementos de juicio. *El suplicio de una mujer* plantea el

problema del adulterio el cual sugirió una polémica que en principio fue contestada por dramaturgos como Victorien Sardou (1831–1908), Octave Feuillet (1821–1890), entre otros, pero que inmediatamente salió de los linderos del teatro para convertirse en un tópico de discusión, el cual llega a transformar la legislación. En «El suplicio de una mujer», de Girardin, publicado en *El Federalista* el 20 de mayo de 1876, plantea:

...el teatro es una escuela, no sólo del buen gusto, esta es la forma; sino de virtud y de progreso, esta es la esencia. Para mí el dramaturgo debe ser siempre el filósofo, debe ser siempre el propagandista. Él como el sabio en el libro, como el profesor en la escuela, como el orador en la tribuna, como el publicista en la prensa, como el legislador en el parlamento, como el padre de familia en el hogar, debe discutir los intereses de la humanidad, debe formar el espíritu de un pueblo... (Altamirano: [1876 ▼ 58], p.: 200–201)

En 1875 Altamirano, inspirado en Lessing (1729–1781), escribe «Dramaturgia de México», publicado en *El Federalista* de México, el 24, 25 y 26 de agosto de 1876. Allí reconoce la misión civilizatoria del teatro que consiste en educar las pasiones y los sentimientos que se convertirán en un tópico central para habitar en comunidades humanas. Para el mexicano existen géneros como el teatro de capa y espada, o un exagerado realismo que dejan de lado la misión civilizatoria y privilegian la promoción de la decadencia de la cultura. La misión civilizatoria se ve amenazada por el lirismo, la pirotecnia escénica y verbal, así como por el melodramatismo. Altamirano ataca los dramas de capa y espada, que no son los dramas de los siglos XVII y XVIII español, sino un pastiche folclorista que tienen como objeto el entretenimiento a costa de desdibujar y exotizar la historia española. Cuenca realiza un drama pensando en las necesidades morales y formativas de su contexto. Al lado de Agustín Cuenca (1850–1844), se encuentra una generación de autores dramáticos mexicanos que van a contracorriente de la moda teatral internacional como Gerardo Silva, Francisco Ortiz y Juan de Dios Peza.

Una de las paradojas del mundo moderno es la que configura la unión entre capitalismo y democracia. La democracia teórica, si bien elimina las barreras entre nobleza y base poblacional al estar emparentada con el capitalismo instala una igualdad de derechos que rápidamente se convierten en desigualdad ante el acceso económico de cada una de las clases sociales. El artista y el arte en general viven esa aporía, en la cual deben defender los valores de la nueva sociedad ante los embates de la desigualdad del capitalismo, los cuales son los que le permiten subsistir sin el apoyo del Gobierno. El artista se convierte en partícipe del sistema que configura la aporía, pero con el sino trágico de desear combatirla. Para ver es preciso quitarse los ojos como Edipo, quien escucha su mensaje cuando sus medios son el exilio y el destierro. El artista perseguirá ese sueño ante una fuerza que lo constituye y lo enmarca, haciendo paradójica la lucha intrasubjetiva que lo conducirá a la autofagia; así la sociedad cuando supere el margen entre lo que se consume y lo que se produce,

se consumirá. Según Nájera:

...el edén del bienestar y la riqueza es el constante miraje de nuestra fantasía. [...] Más aún: cuando a él llegamos, cuando el éxito corona nuestra empresa, otra vez despiértanse las ambiciones, otra vez agítase el deseo, y queremos sobrepujar a los que nos rodean, encumbrarnos aún más, tocar al cielo. Sísifo empuñado en la tarea incesante de llenar su tonel sin fondo, es la perfecta imagen de nuestras sociedades. [...] Tal es el cáncer que Echegaray [...] pintar a la sociedad tal como existe, escudriñar sus más recónditos secretos, y escarnecer el vicio poniéndole en parangón con la virtud. (Gutiérrez: [1877 ▼ 15], p.: 45–46)

Nájera relativizó sus posturas sobre la función social del arte. En 1876 afirmaba que el arte tenía como misión principal lo bello y que señalar los errores y los vicios sociales hacía del Realismo un género decadente. Nájera aplaude a Echegaray por mostrar los vicios sociales, especialmente los relacionados con la movilidad de clases sociales, la acumulación de las riquezas, entre otros, es decir, por atacar el materialismo o la ética del dinero.

Merchán reconoce las contribuciones del poeta a la sociedad. En «Víctor Hugo y su *Leyenda de los siglos*», publicado en *La Reforma* de Bogotá, el 19 de junio de 1878, propone que la manera en la cual V. Hugo se desempeñó en los cargos públicos fue como poeta. Se reconoce en el artista no sólo su labor circunstancial, sino un tipo de conocimiento poético, una lógica que nace de su conocimiento sensible, de la habitación poética de su circunstancia que le ayuda a desempeñar sus roles civiles. En la gama de intermediaciones entre el artista y la sociedad, se espera que el conocimiento sensible pueda llegar al final de un largo proceso de recepción en sus lectores, a tener injerencia en la formación de las instituciones que modelan la sociedad. En Hugo la tarea es directa, pues fue con esta lógica con la que realizó su aporte a las instituciones:

Como periodista, como par, como desterrado, como diputado, como senador, hasta cómo esposo y como padre, ha sido siempre, ha tenido que ser siempre poeta. [...] Los pueblos hispano-americanos hemos heredado esa negligencia: todos somos poetas en la edad de los amores, y todos dejamos de serlo cuando avanzan los años y llegan con ellos las ocupaciones graves de la vida. ¿Está en el orden que suceda así? [...] La política entre nosotros lo absorbe todo. (Merchán: [1878 ▼ 17], p.: 115–116)

Merchán hace referencia a que el campo literario debe iniciar su independencia, ahora no del mecenazgo, sino de la política. El letrado en América Latina durante el siglo XIX está llamado a ocupar puestos gubernamentales, gracias a la demanda que significa encontrarse en una República naciente con las urgencias fundacionales. Este fenómeno juega en detrimento de la literatura ya que el escritor tiende a ser absorbido por la política.

Durante la estancia de Martí en Cuba en 1879, participó en el Liceo de Guanabacoa en una serie de debates sobre el Idealismo y el Realismo en el arte, teniendo como contendientes a Enrique José Varona, Nicolás Azcárate, Rafael Montoro, Juan A. Dorbecker, entre otros. En «[Apuntes para los debates acerca del Idealismo y el Realismo en el arte]», el 29 de marzo de 1879, Martí, de lado del Idealismo, se encargará de rebatir las ideas positivistas que exponía Varona y Azcárate. Martí no

desprecia *per se* al Realismo ni al Positivismo, pues considera que el arte tiene elementos realistas desde la antigüedad griega; tampoco al Positivismo, pues su método puede ser una vía válida para extraer y organizar el conocimiento humano. En ambos casos su crítica se acerca a posiciones extremas y maniqueas tanto del Realismo como del Positivismo: el arte no puede estrecharse en los límites de la representación, pues para ser arte debe haber algo subjetivo y creador; frente al Positivismo considera que en áreas como las ciencias tienen un campo fértil, mientras que en las humanidades y en las artes la racionalidad no sólo abdica, al punto de negar la existencia de lo que no puede asir o comprender:

El positivismo, que esgrimido con tino es útil; pero esgrimido por mano apasionada e inexperta, pretende clavarse en las entrañas de lo que tenemos de más caro; no de los cultos, de que los pensadores curan poco: no de las aberraciones místicas, aquellas de San Bernardo que azotó Abelardo felicísimo, no temo a la abstrusa, profundísima poesía, sin embargo, que se erigen en dominadores violentos a manos de sus intérpretes codiciosos. (Martí: [1879▼3], p.: 39)

Para entender de una manera más cercana la diferencia entre Realismo e Idealismo, Martí propone una división entre arte reflejo y arte personal. El Realismo pretende, junto con el amparo del Positivismo ser una representación o una copia de la realidad. El científicismo positivista busca con su método eliminar el subjetivismo y las preconcepciones, convirtiéndose la indagación en “neutral”. El arte realista buscó ser objetivo al mostrar la realidad tal cual se observa. Para Martí, lo que hace arte al arte es la personalidad artística, su subjetividad la cual le puede aportar un elemento creador:

Los idealistas creen que el arte es eterno, como expresión de una fuerza eterna. —Los realistas creen que el arte es el reflejo de los accidentes de una época y es por tanto accidental y cambiante. [...] La belleza, dice Véron; —la belleza, piensa Varona; la belleza, repite Dorbecker, está en los objetos. —¿Nada más? ¿Sólo es bello lo que la sensación trae a nosotros? Y ¿lo que surge de nosotros?— y la emoción íntima, que siente hervor de vida por las venas, que en larguísima meditación nos sumerge, que rompe en misteriosas lágrimas, en arrebatados versos?—Y ¿la adivinación de los afectos no sentidos?—Y ¿la propiedad en su expresión? Para hallar la belleza, dicen, bastaría comparar los objetos bellos a los feos. [...] ¿Qué es lo bello? —Y me responden de esta manera peregrina.—Lo bello está en el objeto. Lo bello es la impresión que hace en ti. (Martí: [1879▼3], p.: 43–45)

Para el Positivismo el problema de lo bello se resuelve de una manera sencilla, pero limitada: si el objeto es bello, el artista copia lo bello y esto repercutirá en el efecto estético. Para el Idealismo el arte debe tener una mejoría: no está contento con lo que ve y tiene la aspiración de hacerlo más bello, a riesgo de perder la referencialidad con la vida. Martí sugiere la solución al problema entre el subjetivismo y el objetivismo o entre el arte idealista y el arte realista: la creación artística. El artista al crear construye una nueva realidad, una creación. Si esta creación aspira a algo lejano corre el riesgo de perder vínculos con su contexto en cuanto a su recepción, pero jamás del todo porque su creador, su imaginación está anclada a su contexto. El Positivismo se siente en jaque con el arte idealista porque puede alimentar quimeras religiosas o fantasiosas de las cuales desea salir.

Pero el Realismo ve en el arte una posibilidad de manejar, curar y solucionar los vicios colectivos gracias a la valoración sentimental de las pasiones. Si el arte llega sólo hasta este punto correrá el riesgo de instrumentalizarse: si bien el Realismo tiene aciertos debe ir más allá que sólo señalar los vicios sociales; debe vislumbrar no sólo una nueva sociedad, sino un porvenir humano. El arte debe dejar de aleccionar y pasar a vislumbrar posibilidades vitales, así como a tratar de comprender aspectos de la realidad que son inaprensibles por la ciencia: «*El arte no ha sido nunca sectario, en tanto que ha sido idealista; esto en cuanto es realista. ¿Por qué lo es? El Sr. Varona lo decía: debe el arte limitarse a pintar las impresiones que reciba. ¿Por qué no lo es? Porque nosotros decimos: libre es el arte de copiar fríamente lo que ve, o de realizar lo que, sin menester verlo, con intuiciones superiores sospecha*». (Martí: [1879 ▼ 3], p.: 54–55).

El 14 de agosto de 1880, Martí publica para *The Hour*, «Modernos novelistas franceses». En él explica el surgimiento de dos figuras de la literatura de la República: E. Zola (1840–1902) y Alphonse Daudet (1840–1897). En principio ubica las variantes de la producción literaria francesa en relación con su contexto socio–histórico: los años de la caída del Segundo Imperio a causa de la guerra franco–prusiana y las revueltas en la Comuna de París, fueron de baja producción tanto literaria como editorial. Se vive un revolcón político pues en los últimos ochenta años se alternaron en el poder dos imperios, dos democracias constitucionales, dos monarquías y dos repúblicas breves. En la tercera República, la cual se demora casi diez años en ser instalada, se vive un periodo de paz¹⁰⁴. En el terreno novelístico el Realismo y más adelante, su vertiente naturalista, gana posiciones —con su estética de lo grotesco y la exaltación de las pasiones humanas— en la confrontación contra la tradición de lo bello, el buen gusto y la elegancia de las formas de Daudet. Las dos figuras surgen con relación a un mercado lector, pues tienen demandas amplias que muestra polarizaciones del gusto en el pos–conflicto:

La relación entre la demanda y la oferta es igualmente aplicable a la literatura como al comercio. [...] Entre estos autores *post-bellum* hay dos, es decir, Zola y Alphonse Daudet, que han atraído principalmente la atención del mundo, y que, si el número de las ediciones de sus obras es la medida de sus méritos, pueden reclamar el primer puesto. [...] El acucioso, poético y artístico Daudet está muy distante del poeta de las alcantarillas. La popularidad de Daudet está basada en el sentimiento de gratitud que nos despierta

¹⁰⁴ Madeline Cámara expone sobre el Realismo: «*Analizando el momento histórico que vivía Francia, recordemos que, a partir de 1789, este fue el país donde la lucha de clases tomó un carácter más agudo y definitivo, y que en sus barricadas de 1848 se definió con mayor claridad el antagonismo, desde entonces ineludible, entre la burguesía y el proletariado. El pueblo, que en virtud de su acción pasaría a un primer plano de la actividad social, es reflejado por el arte que incorpora insistentemente los temas del quehacer cotidiano: allí estarán sus miserias y sus luchas, y como contrapartida, estará también la vida del burgués enclavado en la difícil coyuntura de ser una clase dominante, todavía lo suficientemente fuerte como para admitir que debía dejar de serlo. La atmósfera social del país se encontraba polarizada por el elemento político, y el surgimiento de una literatura que se hiciera eco de esta situación no puede verse como un fenómeno aislado*» (Cámara, 1981, p.: 85).

por sus encantadoras producciones. Combina el conocimiento más agudo del corazón humano con un humor merecedor de Thackeray y reviste sus creaciones del lenguaje brillante y fogoso del cual son maestros los franceses. Zola debe su fama a lo que hay de más bajo y triste en la naturaleza humana. (Martí: [1880 ▼28], p.: 232–233)

Si Martí critica al Realismo por mostrar a la sociedad sólo como es, sino en enfocar su mirada a sus vicios; el Naturalismo no sólo aumenta la escala de los vicios sociales, sino que desde su frío escepticismo no oferta posibilidades para una transformación. Son concepciones artísticas opuestas a las martianas que ve en el arte opción vital, creación y posibilidad. Observa tal disparidad en los gustos franceses al final del siglo XIX en donde ambos tienen públicos fuertes y definidos.

El concepto de amor, el eros que es fuerza que todo lo vital anima, es un tópico común entre Percy Bysshe Shelley (1792–1822) y Martí. Este concepto trata de construir una revaloración vital a través del amor en las artes. Este precepto, anudado en el Romanticismo inglés, es reformulado por el cubano al reconocer que el proyecto de bajar el paraíso o construir el cielo en la tierra, debe estar precedido por un mejoramiento vital de las condiciones existenciales que incluye la dimensión interior, la vida familiar, social, nacional y humana. Debía existir una correlación entre la creación poética y la poesía social, la poesía nacional y la poesía vital que se traduce en mejorar las condiciones vitales en relación con el eros creador, fuente común entre el humano y la naturaleza. La función social del arte se relaciona el eros creador desde la cual se puede construir una visión fecundativa para proyectar y educar a una sociedad. En este punto se puede reconocer el carácter superador del Modernismo latinoamericano, tanto del Naturalismo como del Realismo, pues la fuerza creadora es quien puede, a través de su poder transformador, coadyuvar a cambiar las condiciones vitales¹⁰⁵. La revolución poética debe extenderse a una revolución vital: recobrar el amor, o que el amor sea quien dirija la vitalidad que es el efecto más grande que puede hacer la poesía en la sociedad. En «Carta de Nueva York expresamente escrita para la *Opinión Nacional*: Oscar Wilde», publicada en Caracas el 11 de febrero de 1882, propone:

¿Mas de qué vale que ansiemos coronar la reforma dramática que intentó nuestro poeta Shelley, enfermo de amar al cielo en una tierra donde no se le ama? ¿De qué vale que persigamos con ahínco la mejora de nuestra poesía convencional y de nuestras artes pálidas, el embellecimiento de nuestras casas, la gracia y propiedad de nuestros vestidos? No puede haber gran arte sin una hermosa vida nacional, y el espíritu comercial de Inglaterra la ha matado. ¿No puede haber gran drama sin una noble vida nacional, y esa también ha sido muerta por el espíritu comercial de los ingleses! (Martí: [1882♦32], p.: 241–242)

¹⁰⁵ Manuel Pedro González muestra en «Shelley y Martí: un prodigioso caso de afinidad espiritual y literaria», el precepto de amor romántico entre Martí y Shelley: «*De más marcada filiación filosófica era el idéntico concepto que del amor tenían ambos. [...] Ambos lo conciben como fuerza creadora, unificadora y fecunda, especie de energía espiritual y cósmica que purifica y fertiliza la naturaleza y la vida humana. Esta filosofía del amor es en ellos de filiación platónica, y platónica es en su esencia y carácter. Tanto en el pensar de Shelley como en el de Martí, el amor es un aliento vital y dinámico que todo lo envuelve, lo fecunda y ennoblece —lo mismo al hombre que a los animales, las plantas, las estrellas y constelaciones*» (González, 2007, p.: 233).

Esta discusión se encuentra en el marco de la conferencia dictada por O. Wilde en el Chickering Hall, el 9 de enero de 1882. Como medida desesperada Wilde propone el renacimiento de las letras inglesas frente a la industrialización que rompe los vínculos humano–naturaleza, desacralizándolos y estableciendo una relación depredadora. Martí reconoce que la propuesta de Shelley, o la de Wilde, anclada en su generación es casi imposible de llevar a cabo en la Inglaterra actual, colonial y colonizadora, en donde la cosificación, la neo–esclavitud están a la orden del día y ya no existe una naturaleza con que realizar un nuevo vínculo. Ese proyecto es más plausible en América Latina que en Inglaterra en donde los intentos por volver a los valores naturales, por el auto colonialismo y la “libertad”, son rápidamente sofocados (Martí: [1882♦32], p.: 245–246).

El 21 de enero de 1883, Enrique José Varona pronuncia en el Teatro Payret, «Importancia social del arte». Para Varona el arte es un conglomerado de lo que el humano, como sujeto social observa, piensa y siente. Para él, el arte es la flor o lo bello de un momento social en su arista cultural, el cual tiene la capacidad de codificar el pensamiento, sentirlo y transmitirlo a través de los años. La visión de Varona es cultural: aunque no se tenga registro del discurso en el Liceo de Guanabacoa en 1879, en donde Martí lo acusó de reducir el arte a ser copista de su sociedad, en este discurso se observa una superación de la crítica al Positivismo, pues si bien el artista como sujeto se suscribe a una sociedad específica, los alcances del arte ya no se limitan a esta esfera. Varona acepta que el arte no se queda en la copia de la situación social, en su función aleccionadora, como lo buscaba el Realismo, sino que ésta incluye la transmisión de su ideal, en varios planos, desde el más metafísico, religioso, hasta su ideal social y humano. La transmisión de dicho ideal, que es individual, a una comunidad es para Varona la finalidad del arte. No se trata sólo de corregir: se busca divisar un horizonte social e imaginar los pasos que la sociedad debe perseguir para alcanzarlo.

El artista no crea para sí: crea para transmitir su pasión, para buscar otros adoradores de su ideal; produce para sus semejantes y necesita que sus concepciones se aquilaten, se embellezcan y aun se transformen, reflejándose y refractándose en millares de corazón y de conciencias. Del tono que los demás han de repetir acordes; y cuando lo logra, como lo alcanzan siempre los verdaderos artistas, su pasión propia llega a ser la pasión de cuantos lo rodean, su aspiración la de un pueblo entero. (Varona: [1883♦27], p.: 217)

La otra función social del arte que Varona rescata es la de aglutinadora social: concibe la sociedad como un organismo en el cual habita elementos vivos que encarnan fuerzas que se encuentran en tensión. Si las fuerzas divisorias ganan, la sociedad corre riesgo de desintegrarse. Para Varona el arte es una fuerza cohesiva: si los sujetos sociales crean afectos por objetos comunes aprenden a gestionar sus pasiones de maneras similares. El arte es un educador sentimental a nivel macrosocial que puede enseñarle a amar cosas comunes, a sentir de manera similar y evitar la desintegración

propia del combate político, económico o ideológico.

Son las sociedades organismos que cuanto más coherentes mejor resisten a las fuerzas circunstantes y adversas, y ya veis qué poderoso medio de provocar y mantener la cohesión que entre los hombres es una rica producción artística. Los que aprenden a sentir, del mismo modo aprenden a la par a amarse, porque no hay comunión que aproxime y unifique más que la del sentimiento. Donde quiera que halléis unas mismas obras igualmente estimadas, estudiadas y enaltecidas, no miréis si hay divisiones ficticias, si hay fronteras que separen: allí hay hombres cuyos pensamientos se comunican, allí hay un pueblo. (Varona: [1883♦27], p.: 218)

Varona realiza una síntesis de su doctrina social del arte con el ánimo de demostrar los beneficios para un conglomerado humano y así propender por su protección. Para Varona la protección ideal es la que el mismo pueblo y no las instituciones le puedan ofrecer a los artistas: cuando exista una educación artística generalizada en la cual el consumo local de arte sea lo suficientemente poderoso como para sostener económicamente a los artistas, sin mecenazgo alguno, sino produciendo con libertad y de manera desinteresada, como lo soñó el Romanticismo con su concepto de espontaneidad, y que sea el receptor quien de una manera empática adquiera las piezas por los distintos valores que encuentra en ellas.

El 2 de julio de 1884, Merchán publica en *La Luz* de Bogotá, «Poesías de Rafael Tamayo», en el que trata la relación del poeta con su sociedad: sostiene que el poeta es el autorizado por profesión para contar sus dolores, sentimientos, emociones pero siempre y cuando lo haga con calidad artística, es decir, formal, cromática, filosófica, con el ánimo de que cualquier persona sienta empatía por aquellos dolores comunes en los seres humanos, procurados por situaciones como el desamor, la pérdida de un ser querido, el enamoramiento, entre otros. Se trata de construir una vía empática hacia las situaciones humanas a través de la recepción de un dispositivo estético. Por eso el lugar privilegiado que le ha otorgado la sociedad al poeta encausado con los asuntos que su época le provee, pues no es lo mismo cantar una pérdida en general que una pérdida en Colombia. El poeta se debe encontrar comprometido con su sociedad, a un nivel distinto que el político, a un nivel contextual ya que el que sufre y goza no es un ser humano general, sino un ser humano concreto, un receptor característico que se construye, con la cultura material que lo rodea, con la sustancia de lo que ha constituido su experiencia vital:

Sepárese de la colección la oda *A Bolívar*, quítese el nombre del autor, y nada quedará en ella característico ni del siglo, ni de la época ni del suelo en que fue escrita. Si, por ejemplo, un viajero la encontrase en tales condiciones en la biblioteca de un buque, no adivinaría si es obra de un colombiano o de un argentino, de un ruso o de un inglés. Está en castellano, es cierto, y en lenguaje del siglo XIX; pero pudiera ser traducida del alemán a nuestro modo de hablar corriente, lo cual no es posible decir de los versos de José Eusebio Caro, José Joaquín Ortiz, Jorge Isaacs y otros muchos, que celebra o lloran al compás de su lira los asuntos contemporáneos de la sociedad en que viven o vivieron. (Merchán: [1884♦19], p.: 24–25)

Merchán expone el problema de la homogeneización de la obra artística frente a un receptor

“universal”. Es claro que por esos días son varios los estilos internacionales en distintos campos del arte, como el drama de capa y espada, famoso en Austria, y copiado en Inglaterra, Francia y luego traducidos a España y dispersos por América; asimismo, la influencia poética del Romanticismo alemán incentivó una traducción y producción en un lenguaje sencillo, con tono nostálgico el cual impregnó la sensibilidad de varios poetas que aprendieron la versificación con tales modelos. Sin embargo, este tipo de producción artística responde más a una intención por copiar estructuras poéticas que por realizar una producción propia. Merchán solicita que el poeta se adentre en la circunstancia y en los asuntos de su época, de su contexto, de su espacio–tiempo con un lenguaje que le fue dado a tenor de obligarlo a buscar la forma en que esos asuntos afectaron su sensibilidad. Por ello su falta de altisonancia, de cumbre empática y sentimental ya que la elaboración de sus versos responde más al trabajo de versificar que al de un creador. Merchán no presenta este compromiso como una obligatoriedad y muestra respeto por los poetas que no lo hacen, pero considera que no es el camino para realizar una poesía de calidad artística con funciones sociales, ya que el lenguaje suena, pero los motivos no alcanzan la empatía necesaria para lograr los efectos en el espectador: su conmoción, su afección.

En 1888 Hostos escribe: *Moral social*. Allí evalúa la relación arte–sociedad, la cual tiene dos facetas: una positiva y de crecimiento tanto individual como social; y, una faceta negativa que inicia cuando el artista deja de crear de manera desinteresada o cuando el mercado del arte, el lujo y la fama ingresan a su esfera y pervierten su proceso creador: allí el arte pierde sus funciones sociales y se convierte en un elemento peligroso porque propaga y promueve los valores del mercado: es decir, corrompe y promulga la ética del dinero. Hostos observa dos peligros cuando el artista se aparta de la correlación entre lo bello y su sociedad: caer en un arte imaginativo sin conexión con el contexto, la forma artística por la forma artística, olvidando de dónde nace o hacia dónde se dirige; y, realizar un arte que busque agradar que se traduce en propender por el reconocimiento o dinero, relegando la función crítica y formativa del mismo y acercándose a la esfera del entretenimiento: un arte irreflexivo.

En el arte, todos son precipicios para la moral. Mientras él se mantiene en contemplación estética, ninguna fuente de moral más fácil y abundante que la contemplación, la admiración y el culto de lo bello. Trae de continuo a la realidad, porque la realidad es el campo de lo bello, y en esa operación provoca y facilita la observación y examen del aspecto y las propiedades externas de las cosas. [...] Por la corriente de la popularidad se va y se llega a la resonancia del nombre, a la vanagloria y hasta al espejismo de la sana gloria, que sólo con la muerte se conquista y sólo en la historia y no siempre, irradia; pero a fin moral, es decir a perfecta realización de la dignidad humana en el ser individual, ni se va ni se llega por ahí (Hostos: [1888♦6], p.: 241–242)

El 15 de julio de 1888, Gutiérrez Nájera publica en el *Partido Liberal* «La exposición de pinturas

en el Hotel Jardín». La exposición es una iniciativa privada organizada por Mr. León Plantié que puede ser leída como una alternativa a las organizadas por San Carlos. Nájera agradece pues considera que, en la vida moderna, que es trabajo arduo, poca vida en familia, poco tiempo para el entretenimiento, el arte resulta ser un consuelo. Se queja de la poca oferta artística que es espontánea, ocasional porque no siempre sale publicado un artículo de Altamirano o Sierra, o un texto de Prieto. La vida intelectual carece de incentivos propios y continuos. Por ello se debe contentar con comprar libros o revistas francesas o españolas. La necesidad social del arte es entendida por Gutiérrez Nájera en un sentido distinto al de los otros modernistas quienes reconocen en él un vehículo de formación humana, una forma de educación sensible y, en algunos casos, de educación moral; una forma de buscar la emancipación política y simbólica; o, una manera de fundar un proyecto cultural. Para Gutiérrez Nájera el arte tiene una perspectiva social, para él, se trata de un consuelo como lo llamaría la filosofía estoica, para soportar la vida moderna que es fría, lúgubre y monótona (Gutiérrez: [1888♦1], p.: 233).

En enero de 1895 en la *Revista Gris*, Maximiliano Grillo y Ricardo Tirado, escriben «Otra jornada», en el que trazan la relación arte sociedad para 1895, en la capital colombiana: la producción literaria ha bajado en cuanto los años anteriores, debido a que la juventud prefiere dedicarse a tareas más prácticas que les den mejores réditos económicos con que poder subsistir. Refieren una pérdida de los valores patrióticos como la libertad, la gloria y la belleza. No sólo denuncian la falta de estímulo económico, sino un malestar mundial que se “contagia”: viene de Francia y se manifiesta como tedio, falta de ánimo y emprendimiento, pero, sobre todo, la pérdida del valor de los motivos que la generación anterior presentó para movilizarse: «...es que nuestra juventud a medida que crece en aptitudes intelectuales pierde la ingenuidad del corazón y el amor por los ideales grandes y nobles: el de la patria, el de la liberad, el de la gloria, el de la belleza». (Grillo & Tirado: [1895♦3], p.: 1). Es posible que el malestar de la cultura sea un sentimiento adoptado por leer a los escritores franceses. Es clave pensar que en Europa dicho malestar es consecuencia de la caída de los grandes metarrelatos como la religión, la puesta en cuestión de los valores monárquicos, la industrialización, la neo-esclavitud y la crisis del poder colonial. América no tendría que sufrir aquella crisis ya que está en gran medida liberada del monarquismo, del racismo y del colonialismo. La crisis americana es la de una sociedad en crecimiento que ve que su “modelo” se derrumba y debe asumir las riendas de su destino en soledad: esto se confunde con tedio, que es más bien frustración por no contar con una institucionalidad robusta que respalde el trabajo científico, artístico e intelectual, así como la ausencia de un mercado autónomo del arte y la literatura.

Con la muerte de Rafael Núñez el 18 de septiembre de 1894, se ratifica en el poder Miguel Antonio Caro el 7 de agosto de 1892, cargo que mantuvo hasta 1898. El país se polarizó dando origen a la huelga de los artesanos, un conato de golpe de estado que desembocaría en una corta pero sangrienta guerra civil en 1895 —23 de enero al 15 de marzo. La guerra fue ganada por los conservadores en la batalla del Enciso el 15 de marzo de 1895. La *Revista Gris* no se publicó entre febrero de 1895 y julio de 1895. En la entrega de julio de 1895, los editores Grillo y Tirado explican que la inactividad se debió al clima político, pero que ahora que la paz volvió, la revista debe tomar lugar en la reconstrucción moral e intelectual de la patria en llamas.

La relación arte y sociedad durante el Modernismo fue madurando: en los autores de la primera década como Altamirano, Hostos y Montalvo se privilegió la funcionalidad gnoseológica, pedagógica y emancipatoria. Rápidamente se dieron distanciamientos a estas funciones con la irrupción del capitalismo industrializado. Por ello se limitaron las funciones en cuanto el arte no debía ser propagandista del materialismo, de la ética del dinero, del poderío colonial y neocolonial. Autores como Nájera, Darío y Martí condenaron el materialismo, entendido este como la mercantilización de la vida y sus diferentes esferas. Asimismo, la función emancipatoria fue cada vez más consciente y se reclamó de un arte para las necesidades del continente, pero no se cayó en el maniqueísmo de cerrarse al mundo para conseguirlo. La política Modernista de Martí o Sanín Cano al respecto fue un cosmopolitismo mesurado y leído desde criterios americanos, dejando de lado los fantasmas del universalismo y del nacionalismo. Pero la discusión álgida fue la que se lidió entre las doctrinas positivistas que se encarnaron en el Realismo y el Naturalismo, y el Idealismo que tuvo palenque en el Simbolismo y el Parnasianismo: allí también se observa una madurez y cambio de *ethos* en Varona que transita de un Positivismo estricto a uno moderado, y de Nájera que pasa de un Idealismo extremo a uno situado: ambos coinciden, en sus posiciones ya maduras que el arte no debe ser copia o imitación de la realidad, no mostrar sólo su cara oscura, sus vicios y defectos (Naturalismo–Realismo), sino que debe crear o mostrar las cosas no sólo como son sino como pueden ser, exaltando la función prospectiva del arte. Al mismo tiempo se maduró en cuanto el arte no podía estar sólo anclado en la imaginación, pues perdería sus funciones sociales. En Martí confluye la búsqueda de un arte con funciones críticas, pero al mismo tiempo con funciones prospectivas que será el que mejor le conviene a la situación americana ya que su proyecto político es inédito y se encuentra en vías de formación: no puede corregir vicios como el lujo que no tiene y debe estudiar problemas propios que no se han divisado por el arte o la literatura europea. En los siguientes apartados se ahondará en tales tópicos.

Mercado y modos del arte

La fase industrializada del capitalismo aceleró su velocidad con los trasportes férreos, trasatlánticos y, con los medios informativos como las noticias que a pesar de ser redactadas localmente ahora se alimentaron del cable telegráfico y las conexiones marítimas. Estos fueron factores que intercedieron en la reconfiguración del sistema artístico. Asimismo, las exposiciones artística europeas empezaron su periplo por América del Norte en donde el capital era abundante. Las artes plásticas, el teatro, la ópera, la música y la literatura publicada en prensa para finales del siglo XIX, contó con un circuito de circulación internacional recomponiendo el mapa del mercado artístico internacional y las tendencias y modos del arte.

Artes plásticas

En el artículo para *El Eco de Ambos Mundos*, de Charles Bigot, publicado en México el 27 de agosto de 1875, se lee la relación entre anarquía estética, eclecticismo genérico y mercado del arte, los cuales en Francia controlan el campo y no sólo son directores del gusto, o mejor de la moda artística, sino que dejan a merced del mercader la formación humana. La radiografía que realiza Bigot del Salón de Pintura de París en 1875 muestra un escenario con nombres individuales, sin corralidad estilística y sin proyecto formativo en cuanto a las funciones que debe proponerse el arte frente a su sociedad. La formación humana se encuentra relegada en este sistema artístico. Cuando el eclecticismo impera y la anarquía artística es el resultado de la evaluación de una época, Bigot reconoce que el arte no lo mueven los artistas o los directores ideológicos de la sociedad, sino más bien, al dejar el sistema del mecenazgo quien asume en cierta medida tal directriz es el mercader del arte. En su directriz no se privilegia la labor formativa de los públicos o del receptor, sino lo que impera es la valoración económica de las obras de arte: la especulación, la fama, la moda, el fetichismo. El eclecticismo promovido por el mercado artístico crea un espectro de confusión en donde se anula el gusto en el público y se promueve el sistema de la moda. El eclecticismo impide una visión clara de la función formativa del arte y propicia un ámbito que no tiene más directriz que el esnobismo valorativo. El eclecticismo anula la función social del arte. Bigot analiza cómo el comerciante de arte es quien dice que se debe pintar, compra la opinión para poner de moda a un género o a un artista y es quien relega la formación humana a un interés minoritario del receptor que es capaz de focalizarse en algún artista según su criterio. El mercader del arte

...tiene sus críticos que le hacen reclamos en los periódicos, y tiene las esquinas para hacer sus anuncios. [...] Conviértese en árbitro del gusto del público, en autoridad suprema de los aficionados, en maestro

de los artistas a los que puede dejar en la miseria o encumbrar a la fortuna, según le plazca. Háse aprovechado de la anarquía artística, la mantiene y la aumenta. Tiene interés en que no se forme gusto alguno, porque su imperio quedaría destruido. (Bigot: [1875 ▼98], p.: 291)

En «Variedades de la pintura francesa en 1875» Bigot realiza un estado del arte del funcionamiento del mercado artístico en el campo cultural francés de finales del siglo XIX. La confusión frente a la creación de una obra pictórica de parte del artista se debe a que el pintor quiere satisfacer al público. Pero el público francés de finales de siglo vive en el eclecticismo porque al igual que en la literatura, existen géneros más cercanos a ciertos públicos o clases sociales. Por la proliferación de los estilos, en donde confluyen los tardíos románticos, los realistas, los naturalistas, los jóvenes impresionistas, los alternativos simbolistas, los conservadores academicistas, los extraños prerrafaelistas y los conservadores nazarenos, el público solicita obras de índole variada:

Si el artista de hoy no sabe qué forma de arte debe ofrecer al público es porque el público no sabe qué forma de arte es la que quiere. [...] El público pide obras de arte porque su educación refinada, porque la buena opinión que tiene de sí mismo, le ha inspirado esta necesidad medio natural, medio ficticia; pero ignora de la manera más absoluta, que arte es el que pide. (Bigot: [1875 ▼99], p.: 290)

No existe una corriente homogénea del gusto, pero sí un fenómeno que, presente desde el Renacimiento, a finales del siglo XIX se convierte en poderoso moderador del campo: la moda artística. Esto significa que no se decide qué cuadro comprar por calidad o gusto, sino porque el pintor es reconocido, tiene fama bien sea por valores propios en el arte como la participación y triunfo en salones, bien porque la prensa habla tanto de la obra como de la vida personal del artista. Es un sistema en el cual la función didáctica queda relegada, pues la prensa trata de convencer, a veces de manera crítica con una argumentación razonada, a veces acrítica la calidad artística mediante el cotilleo y el escándalo de autor. Ante la ausencia de gusto se impone la moda:

Un pintor ha sido aplaudido una vez; los amigos, los periódicos lo han alabado; todos se agrupan ante su lienzo; poco importa que su triunfo fuese merecido o no; está en boga; está a la moda; todo se disputan sus obras; son literalmente cubiertas de oro; son compradas aun antes de que estén concluidas. Y la moda entra en los artistas como en los aficionados. [...] No hay obra que produzca una sensación, por pequeña que sea, en una exposición, sin que en la exposición siguiente no esté uno seguro de ver diez, doce, quince, que la reproduzcan, esperando agradar puesto que la otra agradó. (Bigot: [1875 ▼99], p.: 290)

Para el Salón de París de 1875 el mercado del arte se encuentra no sólo consolidado, sino que en un nivel directriz en ciertos campos y géneros artísticos. Las palabras de Bigot son reveladores de una realidad que se configurará y consolidará con fuerza en el siglo XX. Para 1875 resulta evidente que el campo artístico más afectado por el mercado del arte en el área de la plástica es la pintura debido a la popularidad en los salones en el siglo XIX y también a su facilidad mobiliaria que permite convertir a la pintura en moneda bursátil. Otro aspecto aflora en el campo la escultura francesa mas no en la escultura italiana: allí es preciso acercarse a las divisiones que explica Bigot. Las razones que adjunta Bigot están en relación con el aislamiento del público en general de la

escultura, con tener una escuela de principios sólidos en lo artístico y con la dignidad que tiene el trabajo escultórico que, por su laboriosidad, oficio, horas de trabajo por pieza, dureza y menor número de escultores en relación con el de los pintores hacen que se mantenga más alejado de los embates del mercado. Pero, dicha calidad artística no se reditúa con la formación de amplios públicos, con el acceso a las experiencias estéticas que aquélla promulga siendo, para los franceses, un campo de recepción restringida. Es un campo artístico que vive en la antagonía de las artes modernas o la relación inversamente proporcional entre calidad artística y mercado del arte. Bigot sostiene que no es el caso de la escultura italiana la cual, reapropiando el Neoclasicismo y el Clasicismo realiza grupos escultóricos por encargo a reinos y naciones que desean inscribir su historia patria en la retórica visual de la escultura clásica grecorromana¹⁰⁶.

El 27 de febrero de 1876 Martí escribe «Venta de cuadros» para la *Revista Universal* de México en donde destaca la transferencia de *Los coraceros de Friedland*, de Ernest Meissonier (1815–1891), propiedad del nuevo rico irlandés radicado en Nueva York, Alexander Turney Stewart, por la suma de 300,000 francos. Sostiene que tal mercado, aunque especulativo, suntuoso y dirigido por la moda de nuevos ricos con poca formación en artes puede ser de provecho para la pintura mexicana, para que los artistas comercialicen sus obras y no se preocupen por las penurias monetarias. Martí reconoce similitudes entre pintores evaluados en Estados Unidos y pintores mexicanos de alta calidad, como la similitud entre Rebull y Meissonier o Felipe Santiago Gutiérrez y Eduardo Rosales Martínez. Considera que lo que puede hacer más valioso al arte mexicano en Nueva York o en otra cosmópolis, es que sea arte mexicano, es decir que trate temas mexicanos que tanto atrae a los ojos foráneos (Martí: [1876 ▼ 27], p.: 249). En el nuevo orden económico mundial sólo quienes exponen en las principales vitrinas del mundo adquieren reconocimiento y medios para su desarrollo y crecimiento. Profesa una incesante fe en la pintura mexicana, no sólo porque vive México, sino porque ha visto la pintura francesa y la pintura española y tiene baremos frescos de comparación. Tal fe adquiere cuerpo cuando este mismo año la pintura mexicana gana la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Filadelfia.

¹⁰⁶ Bigot amplía: «Existe en Roma una serie de industriales romanos, italianos, alemanes, ingleses y hasta franceses, o diciéndose franceses, que fabrican pueblos enteros de estatuas todos los años para el uso de los extranjeros de ambos mundos, que los compran; porque en Roma la escultura tiene su moda y su público. Estos industriales se adornan con el nombre de artistas, venden sus mercancías muy caras a los forestieri millonarios. Nuestros pensionistas ven ese espectáculo; solo de ellos dependería enriquecerse con pálidas imitaciones de Canova, de Tolwaldsen o de Tenerani, ejecutadas por hábiles practicantes» (Bigot: [1875 ▼ 100], p.: 324).

En México a pesar de contar con la Academia de San Carlos, el sistema artístico parece debilitado en cuanto al mercado del arte. En *El Eco de Ambos Mundos*, el 10 de octubre de 1875, Jesús González de la Torre explica que luego del egreso de los estudiantes de la Academia son muy pocos los que pueden ganarse la vida como artistas. Una vez expulsado el Imperio, San Carlos tuvo que dejar el sistema de mecenazgo para formar artistas que ahora competirán en el mercado del arte. Ese cambio abrupto deja sin lugar a generaciones de artistas. Los profesores de San Carlos proponen crear exposiciones perpetuas, tanto en la capital como en los demás Estados. González de la Torre expone que el mercado del arte es débil debido a que no se ha creado un gusto por las bellas artes. Si se ha desarrollado el gusto por las artes de México en distintos niveles: un arte popular que sigue siendo fuerte y está vinculado con sociedades indígenas y campesinas; pero en el arte nacional, González de la Torre, se refiere a la clase propietaria de las industrias y a la clase potencial o clase trabajadora, como espectadora del arte académico. Ese nuevo público impulsa a la Academia a construir un mercado y ampliar la brecha de la comunicación sociocultural. Además de un arte que ahora comunique a este público específico, es necesaria la promoción artística que implica la organización de exposiciones, salones, concursos que divulguen el arte y ayuden al joven artista a adquirir un nombre (González: [1875 ▼ 101], p.: 326).

El 18 de febrero de 1876, Felipe Santiago Gutiérrez retorna a México con una idea global y en perspectiva de las funciones que debe cumplir el arte para con su sociedad y los deberes de las sociedades para con los artistas. Gutiérrez se caracterizó por una concienzuda reflexión artística, rastreable en sus artículos para la prensa, en su libro sobre la pintura y en su correspondencia. Él haría las veces de artista, maestro, teórico y crítico de las artes, siendo uno de los personajes más completos en el ámbito. La primera increpación se dirige a la prensa especializada la cual no ha tratado con suficiencia la Exposición de Bellas Artes organizada por la Academia. Este opacamiento impide la visita de amplios públicos que hace pensar que las artes son lujo y accesorio y no una actividad central de la sociedad, pero sobre todo un elemento aglutinador de la misma: «...*en estos países se alimenta el error carísimo de que las artes son objeto de puro lujo, y no paran un poco la atención en que ellas hacen hoy el papel muy importante y lo han hecho siempre en la civilización de los pueblos, y si no, léase la historia antigua y véanse también los grandes progresos de las naciones modernas*» (Gutiérrez: [1876 ▼ 66], p.: 380). La justificación de Gutiérrez tiene dos partes: primero, las artes hacen que la sociedad se congregue; segundo, son económicamente una parte significativa del sustento de las urbes europeas: Estados Unidos organizó su Museo Metropolitano y envió comisiones a Europa para adquirir clásicos que serán ahora situados en Nueva

York. Tener una conexión internacional de arte significa convertirse en un centro cultural al cual las personas del mundo entero estarán interesadas en visitar y a quienes hacen estudios en artes y en historia del arte, se convertirá en paso casi obligado. Si México desarrolla sus artes y organiza sus museos tendrá una entrada monetaria fija que no se deprecia, como sí sucede con las minas de oro que se agotan. Este argumento muestra que las artes no son un lujo, sino una necesidad social y hacen parte del patrimonio económico y simbólico de la nación (Gutiérrez: [1876▼66], p.: 380).

Otra de las consecuencias de la falta de socialización de las artes recae en los apoyos gubernamentales que se encuentran destinados a las ciencias que, gracias al modelo europeo, no incluye a las artes ni a las humanidades. Gutiérrez enfoca su interés en la prensa para visibilizar la necesidad social del arte para que puedan participar de una mayor porción de los apoyos gubernamentales. La prensa debe cubrir los eventos artísticos de una manera profusa, tal como funciona en Estados Unidos y en Europa, en donde resulta una pieza fundamental del engranaje del modelo económico librecambista de producción artística. Sin prensa artística adecuada la obra del artista no se valorará y éste no podrá vivir de su producción. Gutiérrez explica el sistema que debe constituirse para las artes en un país liberal o democrático, regido por los principios del capitalismo entre las naciones, en el cual se deben fundar academias, abrir galerías, promocionar a los artistas y las obras, crear museos y centros de investigación. Como rédito la nación obtendrá prestigio que se redistribuiría monetariamente en el turismo cultural dejando entradas económicas para sectores como transporte, hotelería, comercios, etc. Los sectores beneficiados por las artes deben retribuir al sistema artístico.

Para 1878 la situación social del artista es complicada: la Academia Nacional de San Carlos soluciona una parte inicial del problema, pero con las promociones de artistas egresados vienen problemas nuevos: la sociedad no ha acondicionado los dispositivos económico–culturales para que el artista pueda vivir de la venta de sus obras o sea empleado por el estado para colaborar en los distintos trabajos que éste requiera, como lo hacen las demás profesiones liberales. Gutiérrez, sensible a la situación social del artista en la época del capitalismo, expone en la «Revista de la Exposición de San Carlos», en *La Libertad*, el 3 de febrero de 1878.

...es cierto que el gobierno general y los de los Estados han sostenido algunas Academias; pero lo han hecho de una manera tan mezquina y desacertada, que no han producido los frutos que eran de esperarse, y tal vez ha sido contraproducente esa pequeña protección para la juventud que se ha educado en ellas, porque entra a ellas, radiante de ilusiones y esperanzas, creyendo adquirir una carrera lucrativa, y no recoge después sino amargas decepciones, quedando relegada a la oscuridad y al olvido más deplorable sin que ni los gobiernos ni la sociedad tiendan una mano protectora. (Gutiérrez: [1878▼16], p.: 431)

Gutiérrez realiza dicha propuesta al inicio del porfiriato que se destacará por su apoyo a las artes, es decir, con el ánimo de que una propuesta gubernamental, rentable y sistémica pueda dar

solución ante la gran parte del problema del arte en la era del capitalismo democrático en un país con incipiente mercado artístico. Pero los gobiernos no necesitan inventarse trabajos para emplear a los artistas: las plazas gubernamentales exigen artistas para levantar la iconografía nacional; para decorar, mantener y restaurar los edificios públicos; para la impresión del diario oficial; para preparar los libros de textos para las escuelas y, para diseñar e imprimir el papel moneda. En este ramo, Gutiérrez siente indignación pues para varios de estos trabajos se contratan artistas extranjeros de escaso nivel que cobran excesivos salarios¹⁰⁷.

En «El Salón en 1879–1880», publicado el 13 de enero de 1880 en *La Libertad* de México, Altamirano sostiene que una de las causas de la decadencia del arte mexicano es que no se ha consolidado como actividad económica. Los artistas al no vender sus piezas deben dedicarse a otros oficios, abandonando la práctica artística o dejándola como actividad secundaria. Apunta que es inviable un sistema de becas, subsidios y prebendas, eterno, de parte del Estado para con sus artistas, y más bien sostiene que, si bien el Estado debe subvencionar los procesos formativos, la sociedad es quien debe formarse para que adquieran las obras de sus artistas. Gran parte del problema se soluciona con la formación de públicos y con la creación de mecanismos de divulgación y exhibición. Altamirano explica que las clases medias altas y altas en México invierten en lujosos muebles y extranjerías, pero no en arte mexicano. Para ellos el arte mexicano no ha adquirido el lugar que tiene la porcelana china, los muebles neoclásicos que son símbolo de distinción, lujo y poder (Altamirano: [1880 ▼ 37], p.: 16).

El 2 de julio de 1881, Gutiérrez Nájera publica en *El Cronista de México*, «Memorias de un vago: el arte en México», dedicado al Monumento Ipsográfico, en el que explica que ser artista es un acto de amor al arte, de ese valor clásico llamado *vocatio*, ya que la sociedad no entiende al artista como trabajador. Nájera denuncia la inexistencia de la profesionalización del artista, porque aún no se le ha entendido socialmente como un oficio que merezca pago y reconocimiento en el orden simbólico. En México, para la década del ochenta del siglo XIX, es imposible vivir del arte: «*Los artistas miran el dinero como nosotros vemos las estrellas, esas monedas de ocho duros que*

¹⁰⁷ Felipe Santiago Gutiérrez amplía: «*Entrando a la galería del grabado en lámina, rectificamos lo que dejamos dicho en nuestra parte expositiva, que años atrás había un regular número de alumnos, como se verá por los muchos y previos trabajos que existen en los aparadores y mesas, y hoy ¡solamente uno!, y los anteriores alumnos que figuraron tan brillantemente en las pasadas exposiciones, probablemente han dejado el buril y engrosan hoy las filas de nuestros militares o políticos siendo gravosos al erario, porque la carrera que optaron en su juventud no les daba ni para proporcionarse el pan. [...] La pésima administración de nuestros gobiernos pone la explotación en manos del extranjero y deja para los hijos del país, la política, la empleomanía y demás socaliñas que son causa de nuestras disensiones, y como no hay empleos para todos, se lanzan a los campos de batalla para ganarlos...*» (Gutiérrez: [1878 ▼ 18], p.: 431).

Dios desparramó sobre el azul mostrador del firmamento: como una cosa que se ve, que se admira, pero que no se toca» (Gutiérrez: [1881 ▼32], p.: 125).

En «La Exposición artística de 1881», publicado en *El Siglo XIX* en México Felipe Santiago Gutiérrez explica que la poca acogida del nuevo público a las exposiciones no se debe a la calidad artística de las obras, ni a la falta de producción de nuevas piezas, sino a una carencia estructural en la divulgación artística y la formación de públicos que ha impedido la constitución de un mercado del arte y la profesionalización del artista: «*En México donde no existe ese gusto, preciso es que los gobiernos impulsen y ayuden a la juventud*» (Gutiérrez: [1881 ▼30], p.: 86). Gutiérrez reconoce en el paisaje mexicano un género con gran acogida en el mercado artístico norteamericano. Evalúa que el ferrocarril México–Estados Unidos, le puede abrir un mercado al paisajismo, pues los viajeros estadounidenses querrán llevarse una estampa del lugar. Esta opinión que comparte con Martí se sostiene en el reconocimiento internacional de la obra de José María Velasco.

...parece que se despeja el horizonte para los paisajistas, porque terminadas las vías férreas que traerán sin duda una gran inmigración al país, tienen que venir con ella centenares de *amateurs*, que si son americanos en su mayor parte, éstos tienen decidida pasión por la pintura del paisaje y compran cuanto se les presenta delante, máxime que los que actualmente cultivan este ramo en México, pueden enviar sus producciones a los mercados de los Estados Unidos, en donde las venderán muy bien, tanto por el gusto que los americanos tienen de él cómo porque les interesa nuestra rica naturaleza enteramente nueva para ellos. (Gutiérrez: [1881 ▼30], p.: 103)

Para vivir del arte y para construir un mercado es necesario que los artistas hagan concesiones con el gusto generalizado. En carta «A Manuel Mercado» —La Habana, octubre de 1878, Martí expresa la intención de que le gustaría tener a Manuel Ocaranza en La Habana, ya que ve un potencial público para sus retratos. El cubano cita a Job Carrillo, pintor mexicano quien vivió y viajó por América con ese método de financiación. Solicitar a un pintor como Gutiérrez u Ocaranza que se dedique al retrato es pedir que ingrese en una esfera no productiva–creadora, sino repetitiva. Pide tal sacrificio a fuerza de crear un mercado artístico en La Habana, no sólo para que Ocaranza se puedan sustentar sino con el ánimo de que pueda participar en otros proyectos experimentales: «...él fuera pintor retratista, —yo le hubiera invitado ya a venir [...] —Es lo que aquí, donde el arte no tiene sacerdotes, ni templo, ni concurrentes al templo, —produce algo» (Martí: [1878 ▼9], p.: 100). Martí alude a *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, en el cual dice que su misión es escribir para darle gusto al vulgo, y por lo mismo no hace uso de un lenguaje elitista, sino que sus obras son de trama sencilla, de versificación llana y con la inclusión de elementos populares. Martí reconoce al retrato cualidad para organizar un mercado del arte como un paso para que el artista logre su emancipación económica y pueda librarse de cierto yugo academicista que

le impone los temas y las formas de abordarlo¹⁰⁸.

A su retorno de Europa a América Martí se encuentra en uno de los centros de comercialización del arte. Nueva York no es un centro de producción como París, Ciudad de México, Roma o Madrid sino más bien construye una imagen esnobista al estilo de Londres. Allí se ve masivamente el arte europeo, aunque descontextualizado, inflado en precios, alienado el cual sufre de pompa acrítica, la cual resta validez informativa a cambio de un elevado precio comercial. Las dudas ingresan: es contranatural que originales tan costosos sean plagiados. Martí duda de la veracidad de lo que se presenta como arte en Nueva York. El 6 de marzo de 1880, en «Notas de arte [I]», para *The Hour*, habla del *Ecce Homo* de A. Correggio (1498–1534), presentado en una galería privada de Broadway, como si fuese un cuadro reproducido:

¿De dónde viene este Correggio? ¿Quién puede creer en la autenticidad de esa Virgen inexpresiva y débil? Hasta el *Ecce Homo*, que por lo general se consideraba una auténtica pintura de Correggio, no lo creen suyo los mejores críticos. Le faltan los contornos suaves, el gesto elegante y las tonalidades de la piel. Este dudoso cuadro pertenece a la Galería Nacional, de Inglaterra, que lo compró, con otro del mismo maestro, por el fabuloso precio de once mil guineas. (Martí: [1880 ▼8], p.: 43)

En la «Nota de arte [II]», del 13 de marzo de 1880 en *The Hour*, Martí trata la creación de redes de tránsito, tráfico de arte, gracias a galeristas, coleccionistas y compradores internacionales. Es un fenómeno de doble filo: de un lado está el coleccionista, amante del arte, culto, quien compra obras con un interés privado; de otro, quien no conoce de arte, pero sí de mercado internacional y sabe que puede comprar obras en talleres de pintores en París o en Madrid, y los vende a precios más elevados en Nueva York o en Londres. ¿Qué hace que una obra o artista gane valor? Premios, publicidad y exhibiciones. Nueva York está llena de mercaderes internacionales del arte como destino final: allí se encuentra la mezcla de un público poco conocedor y grandes capitales, o de ricos no muy cultos que no entienden de arte, pero quieren hacer inversiones en arte, como títulos de valor y objetos de reposicionamiento simbólico. Este fenómeno provoca que una parte significativa de las obras de destacadas queden en colecciones privadas, restringiendo su circulación, anulando la función social del arte. Martí da cuenta de la colección de Abner Harper:

Alemania está representada por Schreyer y Munkacsy; España por Fortuny, Madrazo, Díaz y Ferrándiz; y sostienen el honor de Francia, Fromentin, Gérôme, Bouguereau, Corot, Neuville, Detaille y Vibert. El cuadro más sorprendente es *El taller del desaparecido Fortuny*, de Ferrándiz, un discípulo de Fortuny. El estilo del maestro está preservado con fidelidad; la perspectiva es admirable; los colores, brillantes sin excesos; pero las figuras se agrupan mal en posiciones exageradas. *La casa*, de Fromentin, muestra las excelentes aptitudes de ese artista. (Martí: [1880 ▼9], p.: 47)

¹⁰⁸ Adelaida de Juan en *José Martí: imagen, crítica y mercado del arte*, comparte: «Martí se da cuenta muy tempranamente, desde su estancia en México a mediados de la década de 1870, que la promoción y consiguiente venta de cuadros era una vía posible para independizar al artista latinoamericano de los cánones académicos esclerosantes; y que era, además, la vía de lograr un reconocimiento de la existencia de un arte propio...» (de Juan, 1998, p.: 34).

La lista continúa con Alphonse Marie de Neuville, Édouard Detaille, Ernest Meissonier, Jules Worms, George Vibert y Léon Gérôme. Muestra como un solo coleccionista acapara las piezas de los pintores actuales de Francia, España, Alemania e Inglaterra. En Nueva York para 1880, hay piezas de mayor calidad en las colecciones privadas que en las públicas. Esta ciudad compra arte como capital de inversión simbólico y garantía de prestigio e intelectualidad. Martí estudia a James H. Stebbins, quien viajó por Europa y se instaló algunos años en París con el fin de acaparar una colección de pintura moderna y transportarla a los Estados Unidos. Los niveles de acaparamiento de piezas por coleccionistas estadounidenses son altos lo cual limita las funciones del arte, además de descontextualizarlo. Estos coleccionistas organizan exposiciones, pero la mayor parte del tiempo son piezas que se encuentran en manos privadas y con acceso restringido¹⁰⁹. En «La Galería Stebbins», Martí reseña entre la colección cuadros de Horace Vernet, Jean Antoine Watteau, Martín Rico, Édouard du Beaumont, George Vibert, Eduardo Zamacois, William Bouguereau, Ernest Meissonier, Alma Tadema, Constant Troyon, Albert Bierstadt, Ferdinand Jacomin, entre otros. En 1889, se publica en *Catalogue of Mr. James H. Stebbins, private collection of modern paintings*, con una muestra de sesenta artistas modernos, lo que demuestra el crecimiento en esta década del coleccionismo privado de pintura moderna europea.

En «Necesidad del arte», publicado en *El Progreso* de Bogotá, el 31 de junio de 1886, Merchán explica la necesidad vital del arte, como elemento fundamental para el ser humano, ya que es la manifestación más concreta de su arista sensorial y/o emocional. Cómo contribuye a la comunicación emocional, colabora en la construcción de la moral social y en la educación sensible de la sociedad. Ante las condiciones actuales, el arte necesita impulso de parte de la sociedad, ya que éste, aunque espontáneo no florece en sociedades que no lo conviertan en una actividad económica con la que le sea posible al artista sobrevivir. Merchán reconoce que el arte está lejos del mecenazgo

¹⁰⁹ El 5 de junio de 1880 Martí en «Los viejos maestros de Leavitt», publicado en *The Hour*, muestra la inmensa colección de obras de maestros europeos en manos norteamericanas. Es una colección de piezas que deberían reposar en un museo, pero ahora están diseminadas, con alto riesgo de perderse, de ser falsificadas y vendidas sus copias como originales, entre otras. En Nueva York, se vende arte al destajo: «En esta galería sin pretensiones se acaba de vender y distribuir por el país una colección de verdaderos tesoros de pintura. Si todos los Murillos allí exhibidos no eran indiscutiblemente genuinos, uno al menos lo era, y el solo nombre de Murillo debió ser bastante para atraer el interés hacia esta exhibición. También había un Rembrandt auténtico, un probable Guido Reni, un soberbio Salvador Rosa, algunos Berrugetes, Lawrences, Albanos y Reynolds» (Martí: [1880 ▼ 15], p.: 83). Martí le dedica unas líneas a «La Colección Runkle», texto publicado en *The Hour*, Nueva York, el 11 de septiembre de 1880. En ella se encuentran representantes de la escuela de pintura francesa: «Una ojeada a sus tesoros es suficiente para consagrar al señor Runkle como un conocedor de arte y un aficionado de la rama poética de la pintura representada por los paisajes. Rousseau, con toda la quietud misteriosa que lo distingue; Corot, prolífico soñador de fantásticas escenas silvestres pobladas de ninfas; Daubigny, que presenta la naturaleza con colores tan sombríos como son vigorosos y fuertes los de Dupré; Millet, que ha logrado darle firmeza a sus propios caprichos; y Díaz, a cuyo toque mágico una extraña luz azul emana de una sombra oscura» (Martí: [1880 ▼ 32], p.: 285–286).

y de la voluntad de las cortes: en cambio, aunque las academias tengan un papel formativo, el artista debe caracterizarse por su búsqueda libre y el comprador debe apreciar sus experimentos y hallazgos. Es el sistema del mercado del arte buscado y deseado a finales del siglo XIX:

¿Quién podría entre nosotros pagar veinte mil pesos por un cuadro, aun cuando hubiese quien supiera hacerlo como para alcanzar ese valor? ¿Quién gastaría medio millón de pesos en un palacio, aunque los arquitectos colombianos formados recientemente sean capaces de construirlo? [...] En materia de artes estamos, guardadas las proporciones, como España en 1864, de la que decía entonces D. Juan Valera: “Poesía lírica y música son las artes predilectas de la edad presente”. (Merchán: [1886♦16], p.: 103)

Merchán, en «La Habana intelectual vista desde los Andes», se queja de la falta de especialización del escritor latinoamericano. En las artes sucede un fenómeno similar pues éstos deben recurrir a géneros no propios para sobrevivir. En Chile, y es algo que nota Martí y Hostos, el mercado del arte no sólo está más desarrollado, sino que existe una cofradía entre las exposiciones de carácter industrial y las exposiciones artísticas. Esta unión colabora a trazar vínculos entre arte y artesanía y a considerar al artista también como un trabajador que merece recibir ganancias por su trabajo, el derecho de asociarse y percibir beneficios como los demás trabajadores. El modelo chileno es pionero en el continente:

Chile, nación relativamente suntuosa, celebra desde 1872 exposiciones artísticas al estilo de las de París, debidas a los esfuerzos del distinguido señor Vicuña Makenna. [...] *El Ferrocarril de Santiago* decía en su número de 7 de junio de 1885: “De pocos años a esta parte el cultivo de la pintura ha adquirido entre nosotros un gran desarrollo. Muchos son ya los jóvenes que hacen de este arte una profesión y viven de los recursos que ella les procura. Subastas periódicas de los cuadros de nuestros jóvenes artistas dan los más lisonjeros resultados y premian el talento y los afanes de los que consagran su vida a tan noble y bellísima tarea. Estos hechos revelan por una parte que posee el país ingenios nacionales de un mérito bastante distinguido, y por otra, que las bellas obras del arte no carecen de estímulos y protección en nuestra sociedad. Los remates de cuadros de pintura son bastante concurridos, los precios que obtienen sus autores un aliento para su perseverancia”. (Merchán: [1886♦16], p.: 103–104)

Teatro

El teatro fue uno de los campos artísticos más divulgados por su emparentamiento con los espectáculos y porque sirvió como motivo para la reunión de las clases sociales. Fue, asimismo, uno de los campos más tratados por los críticos modernistas y en el cual se discutió con énfasis su sostenibilidad económica, las distintas concesiones con el espectáculo y sus relaciones tanto con géneros de la tradición teatral como los géneros de moda. Por ejemplo, la actividad cronística de Altamirano estuvo ligada a las funciones que se presentaron en el Teatro de Iturbide. Es comprensible el tono elegíaco que usa para contar la noticia del 25 de junio de 1868, en el *Siglo XIX*, en donde informa la disolución de la compañía dramática por falta de concurrencia. A pesar de que el teatro sea una de las artes con mayor recepción y participación en el siglo XIX, tanto en Europa como en América, en la década del sesenta del siglo XIX aún no es una empresa cultural que pueda sostenerse con autonomía. Si bien la afluencia del público en el teatro es grande, los gastos de

sostenimiento y el abundante capital humano que necesita una compañía son dificultades que llevan irremisiblemente a la quiebra de los teatros independientes. La sociedad mexicana que acaba de salir de una guerra tiene prioridades diferentes a la hora de otorgar apoyos y subsidios a las compañías teatrales —España por su parte dará en contados meses inicio a la Guerra de los Diez años. Los primeros recortes, en una sociedad capitalista, cuando se encuentra en una crisis económica son los rubros para la educación y la cultura. En el caso mexicano se le suma que aún no ha logrado formar un público lo suficientemente grande como para solventar la demanda de dos teatros metropolitanos. Aunque los mexicanos asistan al teatro, especialmente a la función de los estrenos del jueves en la noche con el ánimo de mostrarse en sociedad, y otros, como el público el domingo en la tarde con el ánimo de divertirse y a la vez educarse, es cierto que el público no es suficiente para sostener ambos teatros. Se puede objetar que hace falta una formación profunda de públicos y una conciencia social que se popularice y pueda entender o ver el teatro como una parte de la formación tanto humana como ciudadana. Altamirano instiga a las élites de México, pues que se cierre el teatro Iturbide demerita el mote de metropolitano de la ciudad. Aunque se trata de una falacia argumentativa clasista ésta le colabora para crear un baremo para medir el progreso de las ciudades en relación con su oferta cultural. Si la Ciudad de México quiere asumir la capitaneía debe ir a la vanguardia en temas artístico-culturales. El argumento responsabiliza al público, por un lado, y al gobierno, por el otro:

No podemos explicarnos este fenómeno, porque si es por la guerra pasada que ha traído tan grande pobreza, recordamos que en tiempos bonancibles ha sucedido lo mismo, y aún ahora por pobre que este la tal reina del Anáhuac, no faltan, gracias al Señor en ella, sus diez mil personas por lo menos, bastante acomodadas para pagar un abonillo cada mes, que más pobres diablos sufragan con gusto, y es seguro que con dos mil que hubiera, estaría cubierto el presupuesto de los dos teatros. (Altamirano: [1868 ▲ 19], p.: 204)

Además de que el público potencial no asiste al teatro bien sea por una falta de divulgación y valoración del teatro y que este tenga una poderosa inserción en el tejido social, se debe también a un problema del gusto en relación con la distribución de la riqueza. Altamirano deja enunciados los apuntes para una teoría social del gusto que analiza que no todas las clases dentro de una sociedad mixta, de consumo y escalonada por la distribución de la riqueza, tienen los mismos gustos. Si bien puede que todas sean atraídas por el teatro, no todos los géneros teatrales son aptos para la “oligarquía” mexicana. Como la sociedad mexicana es plural el “nuevo teatro para nuevas gentes” aún no ha podido asentarse debido a que las clases emergentes no son suficientemente fuertes como para imponer un régimen de gusto y poder sostener las compañías que representan sus valores. La tesis de la sociología del arte sostiene que a cada arte se encuentra ligada una sociedad, pero la

sociedad no es tampoco un conjunto homogéneo: dentro de ella existen grupos y clasificaciones que legitiman o repudian ciertas prácticas artísticas. Aunque no se pueda caracterizar una tipología concreta o sostener que las clases altas les interesan tales artistas o cuáles géneros, porque según la época y lugar las clases altas pueden ser bien conservadoras, liberales o de cierta religión, se puede afirmar que en las sociedades heterogéneas étnica y económicamente se crea un micro-sistema de relativismo social del gusto. Pierre Bourdieu (1930–2002) en *La distinction. Critique sociale du jugement*, (1979) a más de un siglo de distancia de Altamirano postula la relatividad social del gusto que, en pocas palabras, es una caracterización más formalizada y científica que la que realiza Altamirano, pero que sin embargo comparten un mismo nicho teórico. El mexicano explica la escena social del teatro como un lugar en donde se legitima la posición y el poder cultural y económico de los ciudadanos: «...al teatro deben ir las señoras cada noche con un traje nuevo y con nuevos adornos y joyas, porque ¿qué dirían las amigas y las conocidas, y fulanito y menganito, y el público todo, si las vieran con un solo vestido dos veces?» (Altamirano: [1868 ▲ 19], p.: 205). La falta de público para sostener dos teatros en México tiene una nueva limitación: los nuevos ricos no se interesan en patrocinar las compañías teatrales y asistir a obras cultas pues su gusto no se encuentra entroncado con la tradición clásica. Prefieren los géneros de entretenimiento que la obra dramática de propuesta artística. Las gentes nuevas participan en las funciones teatrales con el objetivo de ganar reconocimiento social a través de la exhibición de lujosos vestidos y ajuares en las funciones de los jueves en la noche. Poco les interesa las obras que se presenten. Es un grupo social perfilado y definido que ocupa y asiste a la oferta cultural de la Ciudad de México. Si bien Altamirano es duro con el juicio, debe tenerse en cuenta que es reciente el paso del Imperio a la República, y que los procesos culturales son de mediano y de largo plazo. Es decir, un proceso cultural, como formar un público puede tardar una o varias décadas desde que se implementan las políticas que lo benefician. La solución al problema la tiene el Gobierno que al analizar el fenómeno puede subsidiar a las compañías, mientras el público tenga la capacidad de sostener la industria teatral. La consecuencia natural es la disolución de la compañía del Teatro Iturbide: sus actores buscar nuevos horizontes, como las compañías dramáticas en Guanajuato, Toluca, Tulancingo, y algunos otros se incorporaron a compañías en la misma Ciudad de México. En la «Crónica de teatros», en *El siglo XIX*, el 24 de febrero, Altamirano encuentra razones de índole social por las cuales se mantiene un deliberado chocarrerismo en las tablas mexicanas. El tema llega a lugares de enmarañamiento tan álgidos en que reprueba esta práctica teatral: la función del domingo en la tarde es una de las de peor calidad, en parte, por el público que asiste y por el repertorio que se

escoge para este público. Son los trabajadores que desean pasar un momento de diversión antes de comenzar la semana¹¹⁰. Para el cronista, esta función no merece su atención, pues repite el programa del jueves, pero es sobreactuado con el ánimo de entretener a los trabajadores. Aunque la argumentación parece tomar el camino del clasismo, y se deja ver a un Altamirano soberbio y frívolo, se trata de una falacia retórica pues contraviene el argumento y analiza desde su vena liberal que es a este público al que se debe ofrecer lo mejor del teatro:

...ese público de la tarde se compone en su mayor parte de honrados artesanos que hacen economías en la semana para poder el domingo solazarse un rato; de gente poco acomodada, pero de generosos instintos, que ciertamente aprovecha mejor las lecciones porque cómo no va al teatro a lucir la persona, ni a hablar de negocios, ni a pasar la mitad del tiempo tomando ponche o velados, se está atento desde que se alza el telón, se identifica con los personajes, se conmueve sinceramente y llora o ríe, según la mente del autor. (Altamirano: [1868 ▲ 10], p.: 77)

Altamirano se muestra como uno de los artesanos que asisten a la función de la tarde. Resalta el desinterés por la pretensión social y un esfuerzo económico para asistir. El artesano se entrega al disfrute y presta atención a la obra. Y así no cuente con las cualidades para emitir juicios si son experiencias de un orden significativo en su vida. Esta disposición de mirada, de entrega, de disfrute hace que lo que observa tenga un lugar relevante. Se debe ofrecer un teatro de calidad, porque es una oportunidad efectiva de formación social. El teatro para el México del siglo XIX debería cumplir, según Altamirano, con una de las grandes ambiciones sociales del arte: educar y formar públicos a través de las obras. El proyecto puede tener éxito si se exigen contenidos que persigan este propósito. Altamirano reafirma su simpatía por el público proletario del domingo en la tarde, que cada vez configura una recepción diferente de la que ofrece el público del jueves en la noche, pero constantemente solicita un teatro de más carácter e índole. Si la chocarrería del domingo en la tarde es total, en la noche, aunque más moderada y para gente frívola, sigue quitándole peso a las propuestas escénicas. Altamirano se radicaliza y es tal la repugnancia que le produce este género de obras menores que propone su extinción:

Tras de una comedia tan delicada y tan magnífica como *El hombre de mundo*, vino el malhadado entremés que se titula *El sutil tramposo* y cuyo nombre viene trascendiendo de a legua, a corral de maroma o a farsa de pueblo. Temblábamos de que la compañía que tantas pruebas ha dado de su buen gusto en la elección de las piezas, viniese a dar tan al principio un trapiés... (Altamirano: [1868 ▲ 10], p.: 79)

¹¹⁰ Conway en «Próspero y el teatro nacional: encuentros transatlánticos en las revistas teatrales de Ignacio Manuel Altamirano, 1867–1876», explica que los teatros de México combinaban el drama con los espectáculos para sostenerse económicamente: «A pesar de que estos teatros eran los de más renombre, asociados con los espectáculos y compañías ambulantes más importantes del momento, no se limitaban a dar funciones de obras dramáticas y óperas, sino también de aquellos espectáculos menores que incluían acróbatas, payasos y magos. En este sentido, a pesar de las jerarquías sociales imperantes, las cuales dividían el espacio de la ciudad en diferentes zonas sociales, los teatros importantes presentaban la mayoría de los espectáculos asociados con los jacalones populares. Por ejemplo, cuando llega la legendaria actriz italiana Adelaida Ristori a México en 1874, su producción de *Medea* de Ernesto Legouvé, en italiano, tuvo que competir con la *Gran Compañía Martinetti-Davis* en el Principal, con sus gimnastas, pantomimas, minstrels y perros amaestrados» (Conway, 2003, p.: 150).

El crítico caracteriza tempranamente una forma de legitimación de contenidos y propuestas de entretenimiento a partir de índices como el de participación o aceptación popular. El grueso de la población es sensible y puede valorar lo que un género artístico puede ofrecerle, pero como no tiene un criterio de gusto desarrollado acepta acríticamente lo que se presente con una forma atractiva. La dialéctica de falacia y aceptación del público es una enfermedad crítica del sistema democrático más cuando este se ejerce desde un criterio único de intereses económicos. El problema es el siguiente: un espectador culto con juicios de gusto formados y probados no aceptan con facilidad novedades que no se encuentren en diálogo con la tradición: este espectador es minoritario, una élite. Si él no encuentra satisfacción en el teatro popular, en las diversiones y las chocarrerías tienen los medios para viajar y acceder a otro teatro, leerlo a través de los libros que trae del exterior, encontrarlo en librerías o buscar nuevos géneros y campos artísticos. La élite difícilmente moviliza sus gustos y criterios sino más bien se moviliza a otros campos o espacios que le brinden obras de calidad. Para el grueso de la población el asunto es diferente: ésta no tiene opción de movilidad cultural: tiene un significativo determinismo que lo obliga a consumir lo que está disponible y si su inconformidad es grande sólo puede dejar de hacerlo. El teatro a su vez sufre el cambio en el sistema de ingresos: en la era virreinal se financió con el sistema de mecenazgos. La caída de Maximiliano marcó una nueva era en donde el gobierno asumió ese papel bajo la figura del promotor a través de los campos ministeriales. En ese contexto las compañías se independizaron, se crearon las figuras de promotores y empresarios que se convierten en los programadores. La labor ministerial consistió en verificar, así como garantizar, en el caso del teatro, salas concertadas, teatros, derechos laborales, pero deja de lado la selección de obras y contenidos. Los promotores buscaron llenar los teatros para hacer rentable esta industria cultural; no buscaron sólo seducir a las élites sino al grueso de la población. Allí se centró la batalla que encaró Altamirano: para sostener este público el promotor prefirió entretener que formar y por ello acudió a los géneros menores que no ofrecieron calidad, pero sí diversión. Un teatro que busque el aplauso y la diversión difícilmente forma al público. El teatro renuncia a sus funciones formativas y didácticas y sólo pervive el entretenimiento. Esto es lo que con mayor encono juzgó Altamirano: si los géneros artísticos no cumplen con su cometido, el grueso de la población no se educará. El sistema republicano se basa en equidad política a través de derechos y deberes: pero ésta sólo se garantiza con la educación de sus ciudadanos. Sin educación, la democracia se convierte rápidamente en demagogia, así como en el resquicio de los indignados frente a los pésimos sainetes que presentan para entretener al auditorio. La alusión de Altamirano

acerca de lo popular se debe entender como lo oriundo o nacido del pueblo, sus costumbres, tradiciones, dichos, etc. No es popular un sainete que no constituya una pieza dramática con elementos legítimos de su pueblo. *El sutil tramposo*, es una pieza popularizante al usar una imagen del público popular para estimular una serie de actos que hagan reír y gozar al grueso del auditorio, pero no son elementos propios del público, sino exotizaciones: las popularizaciones deben estar destinadas a las ferias y fiestas, pero no a un espacio formal.

Altamirano realiza una airada crítica al público mexicano por la falta de concurrencia a las presentaciones de Adelaida Ristori. En «La Ristori», en *El Federalista* de México el 5 y 8 de enero de 1875, se da cuenta de la fragilidad del campo teatral en la Ciudad de México. El argumento expone la falta de gusto de los mexicanos quienes se han aproximado al teatro por una cuestión más de moda artística impuesta desde Francia, infiltrada por España que por una necesidad propia. Esa falta de gusto es la causante de la miseria de los artistas la cual no permiten el desarrollo del teatro mexicano. El teatro, además de luchar por formar el gusto de los mexicanos debe competir contra la cultura del espectáculo que garantiza diversión. El lleno del espectáculo de los japoneses en comparación con la desolación en el público de la trágica italiana resulta una evidencia de apatía que se debe al imperio del “mal gusto” o a que los mexicanos no han educado el gusto que los conduzca a apreciar el teatro de Ristori y de su propuesta artística; más bien lo que hay en materia teatral es moda artística y no la formación de una dramaturgia nacional. La vía para tener una dramaturgia mexicana es primero no imitar, conocer y finalmente crear. El drama en México está en la etapa de conocimiento y hace falta la etapa de la creación. Si es lamentable que se comprenda la buena década, luego de la caída de Maximiliano, como una época de moda artística, en donde hubo algo de ello, pero también de propuesta teatral. También es preciso reconocer, con G.E. Lessing en *Dramaturgia hamburguesa*, que tanto Alemania como otros países europeos fueron víctimas del teatro francés y se cuestionaron sobre lo propio en vista de dicha invasión cultural. Influidos por Lessing sostiene que las artes dramáticas son las que hacen distintiva a una nación, siendo esto una malinterpretación, una reducción. Si bien esto puede ser cierto en algunas naciones europeas, en el siglo XIX, por la congregación y recepción del teatro en estos países, es acrítico sostener que este es el género que toda nación debe tener como su signo distintivo. En realidad, cualquier campo artístico puede ser un campo distintivo de una nación siempre que éste desarrolle funciones corales e integradoras en un territorio. México no debe seguir la misma directriz artístico-cultural de Europa y si hay sociedades que se fundan sobre bases liberales, éstas, por sus diferenciaciones culturales, no tienen por qué tener en el teatro a su género distintivo. Para el cronista mexicano en los

Europeos existe una vigencia en las tragedias debido al renacimiento de lo clásico en la dramaturgia alemana. Estas tesis se orientan para sostener que en Europa prevalece el buen gusto por las obras dramáticas enmarcadas en la tradición y que en América Latina es preciso construir esa tradición para sedimentar un espíritu clásico y así alejarse del teatro como moda artística y copia del teatro francés y del teatro español decimonónico. Altamirano ve en México la posibilidad de construir una dramaturgia mexicana siguiendo el método de la dramaturgia hamburguesa, es decir volviendo a las fuentes clásicas, en este caso, las fuentes de la historia americana:

Algunos suponen que el espectáculo dramático, y particularmente el que tiene por objeto poner en escena la tragedia, ha concluido su misión, y que desaparece como todas las cosas que nada tienen ya que hacer en la civilización actual. En Francia se ha opinado así por algunos, y en España Larra ha incidido también en ese error, contra el cual protestan la Inglaterra, en cuyos teatros nunca se han aplaudido tanto las tragedias de Shakespeare como ágora; la Alemania, donde el teatro griego rejuvenece o donde un teatro nacional nace vigoroso con Lessing, con Goethe y con Schiller; la Italia, la hermosa y fuerte Italia, que ha debido en parte su resurrección a las inspiraciones de Alfieri; los Estados Unidos, cuyo pueblo acude en masa a admirar los grandes artistas trágicos y algunas repúblicas latinoamericanas en las que la musa nacional ha comenzado a hacer de la escena el pedestal de sus héroes y de sus próceres. (Altamirano: [1875 ▼ 108], p.: 140–141)

Martí ha mostrado diferencias con el Nuevo Drama francés que le parece inverosímil, exagerado por el marcado Realismo y porque existe un conjunto de obras dramáticas que tienen como intención entretener al público, produciendo sentimientos como el dolor, la tristeza que conducen rápidamente al llanto, pero los cuales no hacen reflexionar al espectador sobre los problemas que se le presentan: obras que no son de índole creativo sino un artificio calculado que las hace llamativas a grandes públicos, desplazando la función vital, gnoseológica, formativa y prevaleciendo el entretenimiento con fines mercantiles. Según Martí, las obras de Victorien Sardou (1832–1908), pertenecen a la Nueva Comedia Francesa. Sardou es buen estilista, tiene gran fraseología, pero esos son elementos que utiliza para vender y no para conducir a la reflexión al espectador. En «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*», el 9 de enero de 1882, se lee:

Sardou es gran zurcidor de tramas, y tiene aguja fina y borda con hilo de oro, y con seda de colores: mas no borda sobre el alma. Gusta de cautivar, de arrebatarse, de deleitar, de lastimar, de sorprender... [...] ...y en sus horas de mercader, que las tiene abundantes, dispone situaciones conmovedoras y brillantes, encaminadas a cegar con las lágrimas en los ojos el juicio de la mente, y a acallar con la emoción la censura, y viste con magnífica riqueza y arte eximio, personajes asendereados y maltrechos, de puro estar usados en manos de autores de drama y de novela, y con ese cortejo de sentidores recién vestidos y de escenas maravillosas y culminantes, echa a andar la pieza mercantil. [...] El público, conmovido, aplaude; seducido por aquella lengua rica, escucha con delicia, y sin esfuerzo paga: aquel es el buen chiste francés, ligero y rosado como la espuma del Borgoña, agudo como la punta de un puñal montenegrino, brillante como una chispa pálida. [...] Es trabajo de artesano, hecho con tal finura que parece obra de artista. [...] Lo cual llena las arcas, mas no la de la fama (Martí: [1882♦35], p.: 11–12)

Música

La música, sin embargo, fue uno de los pocos campos artísticos en donde existió solvencia en

un sistema que gracias a los conciertos logró cierta independencia económica. En 1875 Martí retrató en varias crónicas para la *Revista Universal* de México las presentaciones del violinista cubano José White en el Teatro Principal de la Ciudad de México, en las cuales hubo aforos completos, así como rogativas para que repitiera conciertos y solicitudes para alargar su estancia en la ciudad. Es difícil aseverar que el Imperio de Maximiliano tuvo una influencia negativa en los asuntos musicales, pero tal vez el sistema de enseñanza y presentación ya se encontraba constituido antes de la invasión y la institución musical se salvó de una afectación significativa en la monopolización de los servicios para las necesidades simbólicas del Imperio. La Academia de San Carlos si fue continuamente solicitada para pintar el estilo Neoclásico imperial deseando fundar con el estilo napoleónico la “legal” descendencia de los Habsburgo en México. La escultura y las artes decorativas hicieron lo propio para reforzar el ideal del Imperio que renace. Terminada la era de Maximiliano las artes decorativas, pintura y escultura debieron cambiar de vocación y exaltar no sólo la retórica de nacionalismo, sino la responsabilidad de pasar del sistema del mecenazgo al del mercado del arte. Para 1875 González de la Torre se queja de que los artistas egresados de la Academia de San Carlos no continúan con sus oficios en la sociedad debido a la inexistencia del mercado del arte. Pero vale la pena anotar que son dos condiciones las que se necesitan: un arte cercano a un nuevo público potencial: burgueses o comerciantes y clases trabajadoras, ya que antes el público potencial era la corte imperial; y, la creación de un aparato logístico que organice exposiciones, salones, presentaciones, entre otras. La música pudo mantener la continuidad ya que el concertista clásico no tuvo que variar radicalmente su retórica, ni su repertorio durante el Imperio. La escultura, en cambio, la cual pudo tener mayor demanda en el Imperio, en el libre mercado se ve perjudicada por su excesivo costo y trabajo, requiriendo compradores solventes como los gobiernos, Nacional y de los Estados.

El 28 de abril de 1876, Rafael Pombo publica para *El Tradicionalista* de Bogotá, «Nuevo triunfo de Ponce de León, *El Castillo Misterioso*», en el cual comenta una de las primeras muestras de la ópera colombiana. El libreto fue escrito por José María Gutiérrez de Alba, pero la música es una propuesta del compositor bogotano José María Ponce de León (1845–1882). Destaca Pombo los pocos aplausos que recibe la obra en su primera presentación. Se deben realizar un par de aclaraciones: *El Castillo Misterioso* es una ópera española, obra poco común, pues las compañías se encargaban de representar en ultramar, desde la colonia, la zarzuela, género con elementos cómicos y populares. No se pensaba que los temas graves se pudieran contar en español; ante tal atrevi-

miento se generará esa extrañeza en el público. Pombo celebra esta reacción como si fuese la confirmación de que hay algo que se gesta al generar extrañeza y desconfianza en el público:

El teatro mismo es quien forma sus aficionados y jueces, y en una capital donde en treinta años no ha habido sino cuatro temporadas de ópera, es claro que la mayoría de todo gran concurso está en la virginidad del gusto en este ramo, bien que no exenta de achaques de *intrépida ciencia*. (Pombo: [1883♦6], p.: 202)

Pombo atenúa la reacción severa del público bogotano: una producción operística nula: antes de Ponce de León no hubo compositor colombiano de óperas; y, una escasa circulación de óperas extranjeras que resulta circunstancial. Ningún público se educa en tales condiciones. La ópera es uno de los géneros que mayor exigencia le hace al espectador ya que no sólo solicita un amplio bagaje cultural y un conocimiento específico de las artes que la conforman, sino que, en lo social, es de difícil acceso económico ya que, para solventar la mano de obra especializada, los lujosos trajes, orquesta, locación y escenografía, los precios de las boleterías no están al alcance de la media poblacional. Las condiciones hacen meritoria la apuesta de Ponce de León quien solicita libretos de autores, ahora colombianos, siendo más coherente con su compromiso de la formación de públicos latinoamericanos de ópera. En junio de 1880, Pombo escribe «Música sagrada: *Misa de Réquiem* por Ponce de León», la cual se imprime el 1° de abril de 1883, con el número 37 del *Papel Periódico Ilustrado* de Bogotá. Informa sobre esta nueva obra presentada para los funerales de su primo Francisco Ponce de León. Asimismo, se lamenta de que esta pieza no se pueda presentar en público debido a una conspiración que fraguaron algunos de los músicos bogotanos y consistió en que el Gobernador de Cundinamarca organizará una orquesta, con los músicos del sexteto de Ponce. Pombo sostiene que los enemigos de Ponce son injustificados y que se puede pensar en la existencia de celos profesionales. Lo que deja descubierto el impase es la fragilidad institucional a la que se encuentran expuestas las artes. Ponce de León, aunque fuese reconocido por sus óperas, luchó contra la corriente a la hora de realizar una propuesta creativa (Pombo: [1883♦7], p.: 203).

Si en Ciudad de México o en Nueva York los artistas se quejan de la llegada de los dramas de capa y espada o de las compañías de funámbulos, en Bogotá, el campo artístico, en especial el de las artes vivas deja que desear. Ni siquiera la música que llena auditorios en otros países del continente es un agente aglutinador en Bogotá, que cuenta con una vida nocturna inactiva. Así lo denuncian A. Urdaneta y M. Briceño en «Bogotá en abril» publicado el 5 de mayo de 1883 en el *Papel Periódico Ilustrado*. Este testimonio muestra la desigualdad de los campos artísticos y culturales en América Latina, y presenta a Bogotá, por lo menos en el tópico del teatro, los conciertos y las exposiciones artísticas como una de las ciudades más retrasadas:

Bogotá es un desierto durante las noches, no hay ninguna diversión, no hay un café cantante, no hay

funciones en el teatro, no hay bailes. [...] ...cuando se abren las puertas del teatro, éste se ve vacío. [...] Dos o tres centenas de personas a quienes les gusta la música no pueden sostener esta clase de diversiones. En Caracas ha hecho fortuna la Compañía de Zarzuela de que aquí emigró por falta de público; Cartagena mantiene casi constantemente una Compañía dramática; en Panamá se construye un teatro, y Bogotá, con más de 100,000 habitantes, no tiene mil personas que concurren... (Urdaneta & Briceño: [1883♦12], p.: 261–262)

Merchán sostiene que una de las razones por las cuales aún no se distingue con fortaleza una literatura latinoamericana, es la falta de profesionalización del escritor y en general del artista. Para el cubano debe haber una división del trabajo: no se trata de que esté en contra de la polimatía, sino de que no todos los escritores pueden llegar a esta realización; más bien, la escritura debe segmentarse para especializarse y los escritores dedicarse a un ramo para ser competitivos en el contexto internacional: «*Cosa muy bella es el talento universal; pero cosa muy triste es que todo el mundo crea poseerlo*» (Merchán: [1886♦14], p.: 712). Para que esto sea preciso urge una sociedad de conocimiento que pueda brindar los medios y formas de su apropiación. Hasta que la universidad, los ateneos, las sociedades y los institutos en cada área no tengan programas para la especialización del trabajo que garanticen becas, incentivos y salarios a los escritores, la escritura estará a merced de los apasionados que le dediquen tiempo y fortuna. Mientras tanto, el escritor adscrito al periodismo seguirá itinerando en un sinnúmero de temas ya que así lo exigen los consejos de redacción y los medios, cada día, más informativos. Con suerte puede llegar a un diario ilustrado o a una revista literaria, pero a merced de una declarada inestabilidad laboral por su carácter efímero.

En el cono sur del Continente se vivió con mayor aceleración el proceso de modernización, la proletarización del escritor y del artista. Esto trajo una profesionalización y división del trabajo impuesta por el mercado a la cual el artista, en principio, ofreció resistencia, pero posteriormente logró encontrar su lugar. Una de las conclusiones de Gioconda Marún es:

La apertura cultural y económica que agrietó la mentalidad hispánica de la “gran aldea”, implantó lo que Simmel llama la economía del dinero, que reduce toda individualidad, toda relación personal a niveles cuantitativos de intercambio. La insumisión del artista, que se niega a ser “un pastor de ovejas” en este sistema donde las creaciones espirituales no tienen cabida, es el corolario a la estrecha relación existente entre la economía del dinero y la dominación del intelecto. [...] La resistencia del artista a ser devorado por este mecanismo calculador se traduce en una intensificación de su individualidad. Libertad individual que no sólo es emancipación del filisteísmo burgués, sino expresión de su unicidad y creatividad. El artista trata de quebrar la secuencia temporal del progreso, con una creación atemporal de belleza y de imaginación. (Marún, 1993, p.: 126–133)

La caída del sistema de mecenazgo trajo consigo la libertad creadora, así como ataduras propias del mercado artístico, pues la sociedad no se inscribió a un régimen común, sino al libre mercado del capitalismo industrializado. Resultó paradójico en el Modernismo ese papel central que se quiso dar al autor, y al arte como una nueva sacralidad, de modo que se le relegó económicamente al punto de llegar a ser ignorado y a que los artistas padecieran inmensas penurias vitales: morir en la

pobreza, ser desconocido en vida, tener que feriar sus obras para la subsistencia, dedicarse a otros oficios y en el caso de los escritores, hasta regalar sus obras a periódicos y editoriales. En este periodo se ve de manera paralela la lucha por el reconocimiento de los derechos de autor y la propiedad intelectual de las obras como una de las posibles soluciones al problema de la subsistencia del artista profesional. Pero rápidamente propenderá por la creación de sociedades e instituciones civiles para el progreso social del arte. El Modernismo será un movimiento gregario, pro-institucional y autogestivo.

Asociaciones y pro-institucionalidad artística

Aunque para François Pérus en *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*, el escritor modernista se encuentra a caballo entre el viejo sistema del mecenazgo y la profesionalización de la literatura y el arte, existieron instancias otras en las que estas se desarrollaron lejos de intereses divulgativos, informativos o comerciales¹¹¹. Las tertulias literarias que nacen en el sistema del mecenazgo, ligadas al Salón y a las “arcadias”, gracias a la facilidad logística de su realización se constituyeron por la voluntad de los escritores y concedores de la literatura, cuestión esta que resultó un modelo replicable en Latinoamérica. La contribución de las tertulias a la conformación de los campos artístico-culturales fue significativa: es preciso recordar la Tertulia Eutropélica liderada por Manuel del Socorro Rodríguez de la Victoria en la que, junto al Virrey Ezpeleta, se reunieron intelectuales neo-granadinos para compartir sus hallazgos literarios, así como las ideas ilustradas que en su momento pulularon. Gran parte de los ideólogos y protagonistas de la Independencia de la Nueva Granada asistieron a estas reuniones. El carácter de las tertulias, aunque sean espacios de la institución artístico-literaria de manera informal, construyeron lugares de reunión y socialización del conocimiento artístico y literario, así como nodos articuladores del campo: de allí nacieron propuestas, como la creación de revistas y periódicos, o los mismos nichos

¹¹¹ François Pérus en *Literatura y Sociedad en América Latina: el Modernismo*, apunta, aunque de manera no demostrada en su texto, que los Modernistas deseaban que en sus repúblicas se constituyera un mercado artístico y literario que le permitiera tanto al artista como al escritor vivir dignamente de su obra: «*Mi opinión es, pues, la de que los modernistas vivieron en una época de transición, en la que se había debilitado ya el viejo sistema de mecenazgos, sin que se desarrollara aún un verdadero mercado para los productos literarios, mercado que sólo se conformará plenamente en América Latina en los años 60, como lo atestigua el famoso boom. Esto no significa, desde luego, que la fuerza de trabajo intelectual no se hubiese convertido ya en mercancía en el período modernista. Tal cosa es verdad, como lo prueba el auge de las empresas periodísticas a las que muchos poetas se vieron obligados a «vender su pluma», sobre todo en las ciudades portuarias del sur del Continente; pero no olvidemos que esos mismos escritores tuvieron buen cuidado de distinguir esta actividad de gänge-pain, de la que consideraban su actividad creativa más elevada*» (Pérus, 1976, p.: 93).

para la publicación y socialización de escritores. Estos espacios transversales de educación y formación para escritores jóvenes se convirtieron en una oportunidad de apropiarse de conocimientos literarios desde un plano intergeneracional. La actividad de las tertulias puede resultar invisible, aunque no por ello menos potente. Se diferenció con las instituciones formales en las que fue indispensable firmar un acta y asumir compromisos. El carácter liberal de este tipo de reuniones permitió un mayor acceso al conocimiento literario. El siglo XIX americano se colmó de tertulias, pero pocas veces se tienen testimonios gracias a su carácter informal.

Una parte significativa de los escritores que conformaron la primera etapa del Modernismo en Argentina pertenecieron al Círculo Científico Literario que tuvo como predecesor a la Sociedad Estímulo Literario fundada en 1867 y que realizó su propia *Revista* en 1871. Pertenecieron al Círculo Científico Literario Carlos Olivera, Martín García Mérou, Eduardo Ladislao Holmberg, Miguel Cané, Adolfo Mitre, Benigno Lugones, entre otros. Varios de estos nombres aparecerán en *La Ondina de Plata* y en la *Revista Literaria*. Inicialmente no se denominaron modernistas, pero tuvieron conciencia de conformar una nueva generación literaria, caracterizada por su apertura a las literaturas europeas modernas. García Mérou en *Recuerdos literarios* (1891), expone:

El Círculo Científico Literario era heredero directo de la Sociedad Estímulo Literario que acababa de morir. [...] Bautizado primeramente con el nombre de Sociedad de Ensayos Literarios, aquel centro nació en los claustros del Colegio Nacional, en una de cuyas clases se reunían los domingos [...] El círculo dio a luz una *Revista Literaria* en la cual colaboraban los miembros de la asociación. (García: [1891♦2], p.: 122–123, 203)

García Merou relata el contraste entre el Círculo Científico Literario y la Academia Argentina de Ciencias y Letras, a la cual también perteneció —la Academia se funda el 9 de julio de 1873. Mientras en la *Revista Literaria* y el Círculo Científico Literario apreció el interés por abrirse a las literaturas modernas, tanto europeas como norteamericanas, en la Academia Argentina de Ciencias y Letras se definió el criterio de impulsar una literatura nacional. Esto se observa en el *Diccionario de argentinismos* (1870–1910). García Mérou sostiene que en julio de 1878 la obra contaba con 4000 voces definidas y otras 2000 en estudio. Destaca la *Colección de cuentos fantásticos*, de Eduardo García Holmberg, los *Elementos de literatura* de Gregorio Uriarte, entre otros:

La tendencia a nacionalizar la literatura y el arte que predominaba en la mayor parte de los miembros de la Academia Argentina, estaba en oposición con los gustos y la educación completamente extranjera de los socios del Círculo Científico Literario. Nunca existió, por eso, una franca simpatía entre ambas asociaciones intelectuales, compuesta la primera de jóvenes de mayor edad y reposo intelectual y la segunda de muchachos turbulentos y entusiastas que exageraban fácilmente los odios y las rivalidades de las escuelas disidentes. (García: [1891♦2], p.: 122–123, 203)

De otro lado en México en la «Revista de la semana» publicada en *El Siglo XIX*, el 7 de enero de 1868, Altamirano reseñó las “Veladas literarias”, lideradas por Luis Gonzaga Ortiz surgidas

después de la guerra contra Maximiliano. Esta tertulia de carácter informal persigue un digno propósito: el bienestar de las letras mexicanas que se encuentra en directa relación con la construcción de los valores culturales nacionales. Los mexicanos durante la guerra no tenían mayor acceso a ofertas culturales: cuando se obtiene la victoria emerge la necesidad de volver a las prácticas de esparcimiento. Este ambiente permite la creación de esta tertulia que nace de la lectura conjunta de la obra de Enrique Olavarría. Las “Veladas Literarias” nacen de la voluntad de pocos amigos quienes de forma desinteresada comparten los textos de su autoría que son sometidos a juicio por sus auditores. Es la pre-socialización de la escritura que se prueba antes, para prevenir mordaces críticas públicas y mejorar la calidad de los textos. Las reuniones tienen eco por la falta de espacios formativos en escrituras creativas, inexistentes en la educación formal. Lo más cercano a la literatura en la Universidad eran las carreras en filosofía, teología, derecho y letras. El escritor era en la práctica autodidacta: se instruye bajo la tutoría de otro escritor o en el estudio de libros y moderadamente con lecturas de revistas y periódicos. La limitación de los espacios formativos contrastó con los numerosos escritores, por lo cual las tertulias se popularizaron. La segunda reunión fue en ocasión a la llegada de Guillermo Prieto a México: esta tertulia tuvo la fortuna de que los fundadores fueron los redactores de las crónicas literarias de algunos de los principales periódicos mexicanos. Al tratarse de una reunión privada los lectores y los interesados sentían un deseo de pertenecer a estos círculos en los que se debatían novedades literarias. Debido al éxito se acuerda regularidad:

Se convino además en no dar a esta sociedad de amigos íntimos el carácter grave y seco de una academia, ni hacer reglamentos, ni imponer obligaciones, ni penas, circunstancias que acaban en este país con todo; sino que se dejó a la reunión su carácter familiar y anárquico, lo cual ha hecho precisamente que reine siempre un orden y una cordialidad que no hemos visto hasta aquí en sociedad ninguna, y por la primera vez quizás, la sinceridad y el afecto han sido los únicos vínculos que han hecho estrecharse corazones que de otro modo se habrían separado al día siguiente. Esto sea dicho en honor del carácter mexicano. (Altamirano: [1868 ▲24], p.: 39)

El carácter no formal que adquirieron “Las Veladas Literarias” construyó una atmósfera de culto a la intelectualidad y una conjunción de ethos y seducción por el conocimiento literario. Gracias a su difusión en los distintos periódicos, se convierten en modelo y posibilidad para el escritor nuevo, tanto de aspiración vital, como del sentido emergente para la difusión de su obra y el cotejo con sus pares creativos. Aunque esta fue una de las primeras tertulias de influencia, Altamirano refiere anteriores experiencias: la Academia de Letrán y el Ateneo, en donde la coralidad llevó a las letras mexicanas a momentos consagradorios. A la Academia de Letrán perteneció Guillermo Prieto y fue instalada en 1836 en el colegio San Juan de Letrán por los hermanos Juan Nepomuceno y José María Launza, con el objetivo de fundar una literatura nacional. Altamirano reseña la lectura de Juan Clemente Zenea, el poeta y patriota cubano invitado por Luis Gonzaga:

El primero que pulsó la lira fue Zenea el poeta cubano, el idolatra de Heredia y su discípulo por la entonación y las ideas de libertad que campean en sus versos. [...] Hay en sus imágenes como el brillante colorido que da el sol de la isla a su vegetación y a su cielo, hay en sus acentos a veces como la ronca armonía de sus mares, otras como la doliente y desgarradora queja de su pueblo esclavizado, siempre la ternura y la pasión de sus ardientes hijos, y alguna vez arranques de sombría cólera, y gritos de sublime esperanza, como salidos de un alma inmensa que aspira la libertad. (Altamirano: [1868▲24], p.: 41)

La presencia de Zenea en la Ciudad de México es muestra de las redes intelectuales y culturales que se gestaban en América. Los intelectuales mantenían correspondencia, así como idearon un sistema para compartir los escritos en los impresos que sus compañeros dirigían. La presencia de Zenea confirma esta serie de viajes que serán característicos del Modernismo que propiciaron sus primeras estructuras culturales. Zenea busca entablar lazos literarios y aunar simpatizantes de la causa independentista de Cuba y las Antillas.

Con las “Revistas Literarias de México”, publicado en *La Iberia* del 30 de junio al 4 de agosto de 1868, Altamirano busca realizar un texto de carácter histórico que encuentre anclajes en la tradición para sustentar a los escritores que participan en las “Veladas Literarias”. De la reseña de la Academia de Letrán nace uno de los textos fundadores de la historia de la literatura mexicana¹¹². La relevancia de las instituciones artísticas informales se convierte en un criterio historiográfico pues desde “Las Veladas Literarias” reflexiona y encuentra un nodo en otra corralidad, dígame, la Academia de Letrán. El cronista mexicano presenta dicha empresa bajo el modelo historiográfico del “Renacimiento”, induciendo una forma histórica no lineal, sino más bien cíclica y de carácter orgánico. Es diciente que catalogue a Letrán como un “renacimiento” y su generación como un “segundo renacimiento” luego de la invasión francesa —de allí es posible entender el proyecto editorial que lo consagrará, *El Renacimiento*, fundado en el siguiente año:

...la literatura renace en nuestra patria, y los días de oro en que Ramírez, Prieto, Rodríguez, Calderón y Payno, jóvenes aún, iban a comunicarse en los salones de Letrán, hoy destruidos, sus primeras y hermosas inspiraciones, vuelven ya por fortuna para no oscurecerse jamás, si hemos de dar crédito a nuestras esperanzas. (Altamirano: [1868▲29], p.: 29–30)

Aunque las convulsiones políticas sean la razón por la cual estas instituciones se disuelven éstas se caracterizan por construir un espacio común en donde los enemigos políticos podían fraternizar. Los intereses literarios y artísticos permitieron que ambos bandos se manifestarán con igual fervor a las letras y a las artes. Los procesos de unificación continental y la posterior conquista de la

¹¹² José Luis Martínez en *Obras completas de Altamirano*, constata el punto nodal en el que se encuentra su empresa historiográfica: «Cuando Altamirano publicó en 1868 las primeras Revistas literarias, inauguraba una etapa decisiva en la historiografía de la literatura mexicana. [...] La reflexión crítica y la ordenación de una secuencia histórica, propias de la historia literaria, sólo llegarán con los escritos que Altamirano publica entre 1868 y 1883, coleccionados en el presente volumen. El mismo año en que Altamirano escribía la última de sus Revistas, Francisco Pimentel publica la primera edición de su *Historia crítica de la poesía en México que, a pesar de sus limitaciones, abre un nuevo ciclo de la historiografía de nuestras letras*» (Martínez, 1988, p.: 9–10).

Independencia no brindan frutos instantáneos en materia política: las naciones latinoamericanas son infantes, frágiles, inestables y vulnerables. A pesar de que en ellas se encuentren ciudadanos cultos son carentes de mecanismos de defensa y control interno. Es común que el siglo XIX se encuentre plagado de invasiones, conflictos internos, períodos democráticos irregulares, golpes de estado, guerras civiles, dictadores, etc. El caso mexicano fue uno de los más agudos: el escritor participó de lo inexorable y privilegió la arista letrada que le imperaba la guerra: el estadista, el publicista. El sofocamiento de las letras mexicanas en la primera mitad del siglo XIX hace que apenas muera Maximiliano exista fervor para reanimar la literatura, que se convierte, en un discurso anti-hegemónico e identitario de la cultura. Aunque “Las Veladas Literarias” nazcan de una libre voluntad de los interesados, rápidamente se hacen conscientes de su deber cultural. Aunque este espacio sea apolítico en el sentido en que es apartidista, su intención de revivir y refundar las letras autóctonas se convierte en imperativo político en el plano contra-colonial. Lo de Altamirano se puede catalogar de militancia literaria y es la forma adecuada de explicar ese ethos prolífico e infatigable de su obra. Altamirano refiere la generación intermedia entre la Academia de Letrán, y la de “Las Veladas Literarias”, que posteriormente se conocerá como la generación de *El Renacimiento*. La generación de la Academia de Letrán fue víctima de convulsiones políticas en la primera mitad del siglo XIX. Sus sobrevivientes se dedicaron a las tareas políticas del letrado dejando poca energía para lo literario. Sin embargo, la generación de la República Restaurada ya no sólo cuenta con estas referencias nacionales, sino que culturalmente le es fácil adjuntarse al caudal de sus naciones hermanas: hace propio el pensamiento de los escritores de las otras naciones latinoamericanas. A falta de una fuerte tradición nacional el escritor mexicano siente suyo a Bello o a Heredia. Esta autoconciencia de hermandad cultural configura de manera potente el sueño bolivariano que está vigente a lo largo del siglo XIX y tomará un nuevo vuelo con la figura martiana y hostiana de “Nuestra América”. Altamirano hace parte de ese movimiento de las letras nacionales que es a su vez un movimiento en pro de las letras continentales:

La nueva raza literaria es más feliz que las primeras, porque tiene por maestros a aquellos que en largos años de útil estudio y de experiencia han llegado a reunir un caudal riquísimo de conocimientos y de gloria que les ha dado lugar distinguido entre las ilustraciones de la América, al lado de Quintana Roo, de Heredia, de Prescott, de Irving, y Olmedo y de Bello. Por otra parte, la juventud de hoy, nacida en medio de la guerra y aleccionada por lo que ha visto, no se propone sujetarse a un nuevo silencio. Tiene el propósito firme de trabajar constantemente hasta llevar a cabo la creación y el desarrollo de la literatura nacional, cualesquiera que sean las peripecias que sobrevengan. (Altamirano: [1868▲29], p.: 32)

La generación de “Las Veladas Literarias” tiene derroteros claros y, aunque una tradición nacional discontinua, tiene un objetivo común: la reconstrucción simbólica del estado-nación. Altamirano mira con ojos prospectivos el estado actual de la literatura. Se reconocen como jóvenes

entusiastas que conocen el valor de su libertad y se comprometen con el propósito cultural que se han auto-encomendado. Buscan un “renacimiento”, volver a fundar un origen y replantear el camino. La generación de “Las Veladas Literarias” coincide con la generación de *El Renacimiento*.

El teatro, en relación con otros campos artísticos en el siglo XIX americano y europeo, teniendo tan sólo en la música un digno rival en cuanto a la posibilidad de llegar a grandes públicos y convertirse en el espectáculo del cual la sociedad hable en salones, cafés y periódicos, fue uno de los campos que brindó una posibilidad de supervivencia para el artista del siglo XIX, en sus distintas confluencias desde pintores, utileros, tramoyistas, actores, músicos y escritores. El teatro se convirtió en un campo artístico nuclear que por su sincretismo y acogida podía tener cierta solvencia económica, autosostenerse, en ciertos casos, y realizar propuestas a tenor de mantener su independencia. Desde la ejecución de Maximiliano, se iniciaron labores de “independencia” de compañías teatrales las cuales compraron, alquilaron y remodelaron teatros con el ánimo de construir una nueva forma de supervivencia y sostenimiento. Para 1875, se ve en las diferentes ciudades de México y con más énfasis en la capital, una cartelera nutrida en obras, teatros y compañías nacionales, internacionales y mixtas. En la *Revista Universal* Martí escribe «Correo de teatros», en donde se relata la remodelación del Teatro de Nuevo México, gracias al esfuerzo de Manuel Estrada Cordero. El 8 de agosto de 1875 se lee: «*Nuevo México ha sido convertido en nuevo Fénix, merced a los esfuerzos del inteligente actor Estrada. Herrera, el pintor de La paloma azul, hace para el remozado coliseo, sorprendentes decoraciones fantásticas: y a fe que lo hace bien el recién laureado pintor*» (Martí: [1875 ▼ 70], p.: 25). Juan Nepomuceno Herrera pintó los telones y fue utilero del Teatro de Nuevo México: esto muestra la convergencia de imaginarios y prácticas de oficios que permite el teatro: la relación arte-entretenimiento, o arte-espectáculo, en la cual se debe llegar a presentar las obras que puedan “entretener”, “divertir” para cumplir con los gastos del teatro, pero nunca al punto de que sacrificar su calidad. Un teatro no apoyado por el Gobierno se debe enfrentar continuamente a esta situación, que parece un dilema. Martí loa a Estrada por combinar una programación con distintos géneros teatrales que permite presentar tanto obras de propuesta teatral como de divertimento. Prima una combinación de géneros cortos y largos que pueden si no solucionar el dilema, llegar a contrarrestarlo. Esta reunión se concibe como una racionalidad práctica, sustentar grandes obras con obras fáciles de realizar, útiles y divertidas permite equilibrar esos dos sueños: la independencia económica con el ánimo de financiar la propuesta artística.

El 28 de enero de 1876, Roberto Arnaldo Esteva se reúne con Martí, Gustavo Baz y José Peón Contreras para fundar la Sociedad Alarcón, dedicada al estudio y promoción del arte dramático en

México. Los tres iniciadores propusieron una serie de nombres entre escritores, críticos dramáticos y actores. En este grupo existe un interés genuino de conformar una asociación que promueva el arte dramático como consecuencia de la ausencia institucional en el ramo. Ya existe una sociedad dramática, la Manuel Eduardo Gorostiza que tiene propósitos similares. A modo de anécdota, Altamirano fue propuesto por Martí como socio de la nueva conformación, quien no acepta arguyendo que ya hace parte de la Sociedad Gorostiza. México pasa por un buen momento en cuanto sus artes escénicas. La creación de una segunda sociedad indica que hay una institución, llamada teatro mexicano, de la cual es preciso encargarse. A esto ha colaborado José Peón Contreras¹¹³, el cual hace ver a Martí, que es posible estar no sólo a la altura de las tablas europeas, sino, con buena calidad, hacer un teatro para la sociedad mexicana. Con un carácter crítico que tiene como finalidad el impulso y el mejoramiento del drama mexicano (Martí: [1876 ▼ 26], p.: 232).

Nicolás Azcárate residente en México sostiene que Guaps de Peris fue el iniciador del teatro nacional mexicano. Tales afirmaciones se publicaron en *El Eco de Ambos Mundos*, el 23 de enero de 1876, y no tardaron en ser contestadas con vehemencia por Altamirano el 4, 5, 9 y 15 de febrero de 1876. Altamirano publicando en *El Federalista*, «Dramaturgia de México», la cual tiene como intención refutar a Azcárate, realizando un inventario de las 340 piezas que compiló entre de la Independencia Mexicana y la llegada de Guaps en 1875. Considera que la dramaturgia mexicana tiene un papel relevante para los autores dramáticos, así como en la conformación del campo, es decir para los ayuntamientos y privados que construyeron teatros y fundaron compañías, como Eduardo Gorostiza y Fernando Calderón (Altamirano: [1876 ▼ 57], p.: 180).

La institucionalidad no siempre es pionera en su crecimiento y, en América Latina, estas son tan frágiles e inexistentes que para su fomento se necesitan proyectos de particulares que estimulen el desarrollo en distintas áreas. Este es el caso de la subvención que ofrece el Gobierno mexicano

¹¹³ El 24 de agosto de 1876 Martí publica en la *Revista Universal*, «Sociedad José Peón Contreras», en donde da noticia sobre la nueva sociedad literaria mexicana creada por Gutiérrez Nájera y nombrando secretario a Julio Espinosa y Herberto Rodríguez. La sociedad nace con un compromiso: otorgarle un carácter de profundidad a la literatura que pueda ser alternativa al pensamiento occidental especialmente, a la filosofía. Se interesa por proclamar un drama comprometido con la sociedad en la que emerge. Martí relata la anécdota de conseguir y discutir el nombre para la Sociedad en donde al final éste tiene relación con las intenciones de su fundación: «Venció esta última idea, combatida solamente por el único de los asociados conocido de Peón, y los lunes y los sábados celebrarán, ya formalmente instalados, sus sesiones los fervorosos y simpáticos amantes de la literatura, decididos, más que a dar pruebas inútiles de una imaginación poco fructífera, a emprender estudios serios en traducción de idiomas, juicios sobre obras, discusión sobre las composiciones que se presenten, todo, en fin, cuanto conduzca al logro de una sólida educación literaria. Dan prueba con su intento de entender las necesidades de la época; quiérense hoy poetas filósofos, dramaturgos sociales, y literatos pensadores y profundos» (Martí: [1876 ▼ 37], p.: 311). Martí augura, con estos propósitos, un futuro promisorio para esta asociación. Bien o mal que prospere como colectivo se reconoce en esa juventud la figura de Nájera, que junto a Martí es uno de los que planta la semilla del Modernismo mexicano. Nájera, de allí en adelante, dedicará su vida y esfuerzos a entenderse como un escritor anclado en su época y contexto, a ser “poeta filósofo”, “dramaturgo social” y “literato profundo”.

a la compañía del Teatro Principal, cuyo proyecto fue ideado y liderado por Guaps de Perris (1845–1902). La compañía se encargaría de representar obras de autores mexicanos que el Gobierno subvencionaría; la entrada de la taquilla sería invertida tanto en el mantenimiento del proyecto como en reconocer de los derechos autorales a los dramaturgos mexicanos. El proyecto fue apoyado por numerosos intelectuales, incluido Martí en 1875. El Gobierno mexicano avala la iniciativa y se pone en marcha. Este proyecto prometió más de lo que podía solventar; en este punto llegaron las críticas de Altamirano que no estuvo de acuerdo con la política estatal de la iniciativa ya que se privilegió a una compañía dramática y no fue una ley de fomento para los teatros de la República. En «Capítulo dramático», en *El Federalista* el 26 de julio de 1876, expone:

...ya van corridos sendos ocho meses o más, sólo se han puesto en escena las piezas del señor Peón Contreras, muy aplaudidas, pero de un autor solo, y una que otra del señor Monroy, del señor Manterola, del señor Esteva, del señor Baz y del señor Rosas, dejándose en la carpeta muchas que autores mexicanos han entregado a la empresa para su representación. (Altamirano: [1876▼60], p.: 216)

El sinsabor de Altamirano hacia Guaps es latente y le reclama por las pocas obras mexicanas que ha representado su compañía desde la subvención. Los métodos de control de la Compañía exigen que sean piezas de “teatro formal”, cuando eso no se explicó en los términos iniciales, descartando y censurando piezas en donde aparecían “diablos”. El público abonado del Principal exige obras extranjeras y han manifestado su queja por la deferencia con las obras nacionales. En la práctica el proyecto se vio con dificultades no contempladas como la “moral pública” que no acepta diablos y con el gusto europeizado del espectador de teatro mexicano. Estas dos dificultades afectaron el desarrollo del proyecto original que se fundó en varios preconceptos y no pudo escalarse de manera correcta y hacer una transición favorable en el gusto del público.

En dos palabras: ni esa es la manera de estimular a los autores dramáticos, ni por ese camino se ha de enriquecer el pobre repertorio de las obras teatrales de México. [...] En conclusión, sería de desearse independencia absoluta en los teatros, ya que la dependencia por medio del dinero no ha producido los resultados que se pregonaron. Estos resultados debían ser las representaciones frecuentes de obras mexicanas buenas y malas, pues no todas pueden ser obras maestras y el tanto por ciento a los autores aplaudidos o silbados, pues la *entrada bruta* nada tiene que ver con la crítica. (Altamirano: [1876▼60], p.: 217–218)

En «Algo de teatro», en *El Federalista* de México el 8 de agosto de 1876, Altamirano ahonda en la subvención de la compañía del Teatro Principal, gracias a un artículo que le da respuesta — *Diario Oficial* el 27 de julio de 1876. Altamirano revela detalles del contrato: la Compañía se encargará de presentar tres obras inéditas y nuevas de autores mexicanos por cada abono; que, por cada abono, que es de periodicidad mensual, la compañía recibirá 300 pesos mexicanos; que previo, las obras deben ser enviadas por conducto del Conservatorio de Música y Declamación, por medio del cual se legitimará los derechos autorales que corresponden a un porcentaje del dinero de las

entradas. Altamirano concluye que pasados nueve abonos el teatro debió presentar veintisiete piezas y sólo ha presentado tres que cumplen con la totalidad de condiciones y diez más, que no han pasado por el Conservatorio de Música y Declamación. Según la exposición, los compromisos no sólo se incumplen en la escala, sino en el método y considera grave que las diez restantes piezas no pasaran por el Conservatorio de Música y Declamación, pues esto lo exonerarían de pagar los derechos de autor. Altamirano señala el desacato de Guaps al no representar las obras que envió el Conservatorio de Música y Declamación, alegando falta de calidad. Altamirano realiza una contrapropuesta que se extiende a todos los teatros, los cuales se trazarán en cien pesos por obra nueva de autor mexicano estrenada en la que el teatro deba reconocer un porcentaje al autor; y así cada teatro no podrá recibir más de dos subvenciones al mes.

Los procesos de conformación del campo artístico cultural mexicano sufren de un momento de inestabilidad producido por una crisis de la institucionalidad cultural. Existen grandes voluntades de parte del campo mismo pero la oficialidad no suple sus exigencias. En la «Crónica de teatros» del 15 de septiembre de 1868, en *El siglo XIX*, Altamirano expone, a raíz del cierre del Teatro Nacional y la partida de José Valero: «...*el eminente actor español que se encuentra siempre bien dispuesto a contribuir a cualquier empresa útil ha adoptado gustoso la idea que nos ocurrió a varios de fundar un Conservatorio dramático*». (Altamirano: [1868▲27], p.: 45). La fundación del Conservatorio Dramático contrasta con la despedida de Valero y el cierre de la compañía del Teatro Nacional. La Sociedad Filarmónica se hará cargo del Conservatorio Dramático, dándole estabilidad y respaldo a dicho proyecto. Es evidente la fragilidad de las instituciones y más las teatrales en donde si hace falta el director o el actor principal la compañía se debe cerrar. Esto se debe a que son conglomerados artísticos que nacen de la buena voluntad de la sociedad civil que cuando cumplen su ciclo natural, cierran los proyectos que sacaron adelante. El siglo XIX en gran parte de Latinoamérica carece de prácticas e instituciones culturales que resistan al paso de las generaciones y las circunstancias. En la «Crónica de teatros» publicada en *El siglo XIX* el 14 de octubre de 1868 Altamirano amplía los argumentos para la fundación del Conservatorio Dramático. Altamirano concreta con la fundación del Conservatorio Dramático un proyecto que suple las quejas que desde el año anterior exponía en sus textos periodísticos, relacionados con la ausencia de centros de formación y educación formal para actores y dramaturgos. Reitera la necesidad de crear un teatro nacional que responda a la formación de los públicos locales con criterios propios; la formación de actores de manera profesional con la creación de técnica de interpretación dramática que se encuentren cercanas a la naturalidad y al contexto mexicano; hacer hincapié en la función

social del teatro en cuanto dispositivo simbólico con la capacidad de llegar a los amplios públicos y señalar caminos de crecimiento moral para la nación. Estas ideas las confirma el presidente de la Sociedad Filarmónica, Aniceto Ortega. La intervención de Ortega refuerza los argumentos de Altamirano: la función social del teatro consiste en su capacidad de llegar a grandes públicos para educarlos, a través del tratamiento formal de sus emociones y sentimientos. La Escuela Dramática debe comprometerse a llevar el teatro por la vía de la formación social y la moral del ciudadano mexicano. Propone la profesionalización de actores y dramaturgos, así como la difusión del teatro a través de la construcción de auditorios dedicados a la formación como a la presentación de las obras. Ortega enfatiza en la necesidad de fundar la tradición del teatro mexicano. No significa que desconozca la historia del teatro precolombino, sino que se trata de una reconstrucción de esa tradición para enseñarla y traducirla en el ámbito de la educación formal. Propone una recausalización de la historia dramática de México que debe iniciar con una voluntad de recopilar y escribir su prehistoria con el fin de trazar un camino para la formación dramática y para la creación de obras que traten los problemas contemporáneos en relación con su tradición. Altamirano, quien propone la idea de la fundación del Conservatorio Dramático concluye que es un camino para alcanzar la excelencia dramática, así como para fundar una tradición teatral. La tradición francesa no es interpretada como la toma de un modelo foráneo sino como la intención de, paralelamente al desarrollo de la Academia francesa, observar el camino para obtener su excelencia, y buscar la forma de construir la tradición del teatro mexicano (Altamirano: [1868 ▲ 28], p.: 65). El Conservatorio Dramático fundado por Altamirano es un proyecto exitoso que mantiene su nombre y afiliación hasta 1917 en donde se desliga de la Fundación Filarmónica y se convierte en la Escuela Nacional de Arte Teatral, a cargo de Julio Jiménez Rueda. Luego de la denuncia que realiza Altamirano sobre el proyecto de Guaps, el Teatro Principal cerró para dar paso a reparación entre enero y febrero de 1877. El 15 de marzo retoma su actividad con la compañía de zarzuela de José Poyo. Gutiérrez Nájera escribe unas breves líneas celebrando el acontecimiento en un momento en el que además de ser escaso en espectáculos, se vive un clima político tenso. En «Morir es resucitar», publicado en *El Federalista*, el 25 de febrero de 1877, apunta: «*La compañía no es de lo mejor; pero a buena hambre no hay pan duro, y nosotros estamos hambrientos de zarzuela. El teatro está bonito. El siglo de las luces ha logrado traspasar sus tan espesos muros. ¡Eureka! Ya la empresa de gas canta un hosanna*» (Gutiérrez: [1877 ▼ 12], p.: 31).

El entusiasmo que se lee en «Una visita a la Exposición de Bellas Artes», por Martí a finales de 1875 se encuentra no sólo justificado por su amor a las artes plásticas, sino porque en 1874 no se

pudo realizar. Aunque la de México fue una de las Academias pioneras en el continente y la primera erigida bajo el orden Real, su institucionalidad durante el siglo XIX sufrió los azares de las guerras, invasiones y revoluciones. En un “aviso” no autografiado, publicado en *La Iberia*, el 10 de enero de 1875, se lee: «No habrá este año la Exposición de costumbre, porque no hay obras nuevas según ha informado al Gobierno el señor director de aquel establecimiento». (Anónimo: [1875 ▼90], p.: 274). En América Latina existe un espacio a finales del siglo XIX que se convierte en un generador y activador del campo artístico cultural: las exposiciones. Las exposiciones no tienen solamente índole artística, sino que se realizan de varios tipos, bien sea industriales, artísticas, nacionales, regionales y hasta “universales” (internacionales). Estos eventos por su cualidad, por el despliegue técnico y presupuestal necesitan del apoyo del Gobierno e instituciones, y en ciertos casos, dejan de convertirse en eventos efímeros para pasar a ser parte de los programas institucionales. En *El Siglo XIX* de México se lee en un suelto anónimo, el 9 de enero de 1875, la noticia sobre los trabajos conjuntos entre el Gobierno y la Academia de San Carlos, con el ánimo de enviar trabajos mexicanos para la Exposición Internacional de Filadelfia (1876):

Habiendo encargado el gobierno a la Academia de Bellas Artes que comisionara a uno de los catedráticos o alumnos del establecimiento, la pintura de algunos cuadros relativos a la Independencia de México, para que sean remitidos a la Exposición de Filadelfia, el señor don Petronilo Monroy ha escogido para su cuadro *El Abrazo de Acatepan* y el señor Obregón, según parece, *El perdón concedido por Bravo a los prisioneros españoles*. (Anónimo: [1875 ▼91], p.: 273–274)

Dicha Exposición tuvo como objeto conmemorar el Centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Los países invitados se propusieron llevar muestras alusivas y los de América Latina a preparar sus fiestas de Centenario. La pintura cumple con una función histórica la cual se reconoce como “nacionalismo” y busca conmemorar las luchas de Independencia. Se encarga a los pintores académicos que realicen cuadros alusivos o escogen cuadros ya realizados los cuales transmitan al mundo el mensaje de que las repúblicas de la América continental son libres e independientes. Las obras que se escogen son *El abrazo de Acatepan*, de Petronilo Monroy (1836–1882) que representa un momento histórico en la Independencia mexicana en el cual Morelos e Iturbide realizan su tregua ya que las tropas reales fracasan continuamente tras atacar los contingentes de Morelos, bien defendidos en las montañas. Sin embargo, este cuadro no participó, enviándose la *Alegoría de la Constitución de 1857* (1869), el cual, con el tiempo se convirtió en una imagen emblemática del Gobierno mexicano. El óleo de José María Obregón (1832–1902), *El perdón concedido por Bravo a los prisioneros españoles*, relata otro momento de la Independencia mexicana en el que Nicolás Bravo, fiel a Morelos, se destaca venciendo al ejército realista

tomando a 300 prisioneros españoles. Las órdenes de Morelos consistían en fusilar a los prisioneros, pero Bravo, en objeción, decide dejarlos en libertad. Las dos acciones tienen un interés cultural adjunto: cambiar la imagen de las Repúblicas latinoamericanas que aparecen ante los ojos de Europa y también de los Estados Unidos como bárbaras, salvajes, pre-civilizadas. Los dos gestos de piedad, el de Morelos con Iturbide y el de Bravo con los prisioneros españoles, resaltan el sentido ilustrado de los independentistas mexicanos y el carácter humano de sus protagonistas. El último cuadro se aparta de la temática histórica: *La Dolorosa* de Santiago Rebull, que no está datada, pero se deduce anterior a 1875.

La Academia de San Carlos recibe críticas por no haber logrado fundamentar su núcleo básico formativo. *La Revista Universal* le dedica el «Boletín» del 20 de julio de 1875, en el que manifiesta malestar en los sistemas de enseñanza el cual no muestra norte ni organicidad en el programa y más bien se enseñan aspectos que no hacen parte del núcleo formativo. En la crítica se intuye que en San Carlos hace falta jerarquía: diferenciar el programa de fundamentación del complementario:

Que en la Academia de Bellas Artes se enseña historia, como es muy natural; pero que allí se enseñen idiomas, empleando en esas cátedras sumas que podrían dedicarse a atenciones más altas... [...] Se dice que se enseña allí el francés y el inglés para que los alumnos consulten las obras del arte escritas en esa lengua. (Anónimo: [1875 ▼97], p.: 285–286)

El artículo enuncia que es necesario consolidar el núcleo formativo de las artes: se necesita una mayor conceptualización o el entendimiento de los preceptos estéticos los cuales son el nicho directriz para la organización nuclear del programa académico. A pesar de la trayectoria de la Academia de San Carlos, para 1875 resulta incierto el futuro artístico de sus egresados. San Carlos vivió tres etapas, una real, otra imperial y la recuperada etapa nacional. Las etapas real e imperial se caracterizaron por el sistema de mecenazgos artísticos en el cual los artistas servían a las cortes y a los nobles mexicanos. Finalizada la etapa imperial de la Academia se debe replantear su integridad ya que la nobleza en México es inexistente; al ingresar sus productos al mercado del arte se pasa de pintar exclusivamente por encargo, a un producto final que será exhibido en un salón o exposición y allí pueda ser adquirido por un comprador. El cambio de un sistema al otro es radical: no quiere decir que en estos años el mercado del arte o los salones y exposiciones fuesen inexistentes, sino que la producción y vocación de la Academia se dirigió a solventar las necesidades simbólicas de Maximiliano y su corte: hacerse retratar, a su familia, a la nobleza, remodelar el alcázar de Chapultepec, así como a promulgar su heráldica, modos y modas de representación a lo largo de las gubernaturas de México. Para ello trajo varios maestros extranjeros como Eugenio Landesio quienes promulgaba el Neoclasicismo Napoleónico adoptado por la dinastía de los Austrias. 1875 está a sólo un poco más de media década de 1869, y en seis años existen necesidades

más urgentes para el país que cambiar la vocación artística de San Carlos o que sus productos ingresen al nuevo mercado del arte. Se necesita de una fuerte inversión y compromiso gubernamental para que llegue el momento en que el artista se profesionalice. La situación de los egresados de San Carlos en relación con su sociedad es dramática. Es difícil responsabilizar a una sola institución ya que se necesita para que el nuevo sistema funcione, el ingreso del artista al mercado; el apoyo de la sociedad al arte; el apoyo interinstitucional que se debe ver no sólo en dineros para la formación, sino para la apertura de exposiciones, exhibiciones, galerías y enviar a los artistas a galerías extranjeras. También se debe gestionar un sistema de apoyos mientras el novel artista adquiere nombre. Casi un mes se hizo esperar la respuesta a las aseveraciones de González de la Torre de parte de la redacción de *El Siglo XIX*. En la edición del 18 de noviembre de 1875 el redactor responde con una falacia argumentativa que permite precisar que: los egresados tienen dificultades para vivir del arte; y, que las necesidades sociales han obligado a transformar el tipo de enseñanza en la Academia de San Carlos, pero que esto sólo se verá reflejado a mediano plazo, es decir, cuando los artistas de estas nuevas generaciones se egresen y realicen ejercicios artísticos ingresando en el campo y reactivando el mercado (Anónimo: [1875 ▼ 102], p.: 328).

La Exposición Nacional celebrada en México en 1875 cumple con un doble objeto: en el plano nacional, mejorar e inventariar los vínculos comerciales a través de la exhibición de los productos de cada región. También reconocer a cada uno de los estados en materia económica e industrial. Este reconocimiento desea limar asperezas y disputas políticas en estados en donde existían grupos que deseaban su independencia. A nivel internacional la Exposición se convirtió en una estrategia reconocimiento comercial que se puso de moda a mediados del siglo XIX, las cuales fueron preparatorias para las exposiciones universales. La Exposición Nacional de México en 1875 servía para seleccionar los candidatos mexicanos que representarían al país en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876. Pasados unos meses de la inauguración Martí escribe para la *Revista Universal* el 10 de septiembre de 1876, «La Exposición Nacional», en que enumera sus objetivos: «...la clasificación de nuestras comarcas productoras, al conocimiento exacto de nuestra producción, a la certidumbre de nuestros adelantos, a la exhibición de los artículos que merecen explotarse, y al ensanche de los que han comenzado ya a obtener la conveniente explotación». (Martí: [1876 ▼ 1], p.: 245). La Exposición es un examen nacional en materia de productos e industrias. Entre ellas se encuentran las artes y las materias primas para las mismas. Martí resaltaré los valores del trabajo, los valores que tienen la capacidad de llevar a la nación adelante. La Exposición Nacional se convierte en herramienta de la institucionalidad nacional que además de reactivar el comercio, está

dedicada a redituar el valor civil del trabajo, valor que hace progresar a la sociedad y que para el apóstol es la piedra angular del progreso de las sociedades en América Latina. En esta Exposición se puede parangonar los productos que están listos, a nivel mundial, para venderse de manera innovadora. Martí ya se había referido a los mármoles poblanos, pero aquí reitera su competencia internacional, gracias a su belleza y calidad. La institucionalidad permitió llevar los mármoles poblanos a la Exposición Universal de Filadelfia. Este tránsito fue posible gracias a la red comercial que a través de este sistema se logra constituir. Ahora es el turno para que las artes puedan constituir circuitos similares de exhibición y circulación. La Exposición admite incluir las artes de los distintos países como mercancía de representación nacional.

En su estancia en Guatemala Martí se lamenta del estado de sus artes. Aunque el 15 septiembre 1821 se logra la Independencia Centroamericana, es preciso decir que los caminos de institucionalización de cada uno de los países dependen medida del empuje de cada uno de ellos, los cuales tomaron distintos caminos: son los principales si en esos territorios existieron centros de arte o artesanía virreinal; o si estas ciudades son puertos o ejes comerciales que traen migrantes, entre ellos artistas. El caso de Guatemala es uno en donde la escala de producción local asociada al arte religioso continuó vinculada a la iglesia luego de la Independencia. Guatemala necesita instituciones artísticas, literarias y científicas pues de ello depende su desarrollo. En carta a Manuel Mercado, el 19 de abril de 1867, envía noticias a Manuel Ocaranza sobre el estado de las artes en Guatemala:

...las Artes aquí no tienen templo, ni sacerdotes, ni creyentes. Todo lo absorbió el dogma, y, amén de los escultores sagrados de la Antigua, y de Pontaza, pintor sagrado que, por lo que profana, parece profano, ni hubo ni hay cosa digna de mención. —Cierta escultura Quezada valió mucho, e hizo excelentes Cristos, pero estos han desaparecido, y con ellos toda noticia o modo de darla acerca de su autor. [...] —Hay, en cambio, aunque amañadas, excelentes esculturas en madera. (Martí: [1877▼6], p.: 87–88)

Martí da cuenta de la presencia de la ópera en la Ciudad de Guatemala: se trata de un teatro de fachada griega, pero de interior neoclásico, de líneas claras y limpias. En 1859 se inauguró el Teatro Carrera, que posteriormente se bautizó como el Teatro Nacional, y luego como el Teatro Colón. El Teatro Carrera adquirió este nombre gracias a su constructor, Capitán General Rafael Carrera, aficionado a la ópera, así como su esposa la actriz y cantante Josefa Silva. El teatro es un edificio monumental considerado la primera construcción pública de la época republicana. En el Teatro Carrera tiene lugar el drama, la comedia, la ópera y la zarzuela. Es un ejemplo de cosmopolitismo de dicha ciudad que en este campo se encuentra a la vanguardia (Martí: [1878▼3], p.: 248).

El siguiente caso que describe es el organismo de gestión pro-institucional que se da gracias a la Sociedad Económica de Amigos del País que cuenta con una sede de estilo renacentista y se encarga del desarrollo y fomento en sus diferentes áreas: agricultura, industria, artes y beneficencia.

Este modelo es común en el siglo XIX latinoamericano y explica la razón por la cual las primeras exposiciones artísticas estuvieron emparentadas con las exposiciones agrícolas e industriales. Martí describe el vínculo entre las artes y la Sociedad Económica:

Sociedad de agricultura, de educación, de bellas artes y bella literatura, de fomento de minas, celebra sesiones, estudia comarcas, protege cultivos, experimenta siembras, publica periódico. Un químico notable la dirige; propietarios, agricultores, literatos y extranjeros ilustres son sus miembros. [...] —Artes y Sociedad Económica van aparejadas. (Martí: [1878 ▼3], p.: 278–279)

Uno de los indicadores para medir el desarrollo de una nación es su institucionalidad. Antes de que sus instituciones funcionen, deben existir. En las jóvenes naciones hispanoamericanas una forma de solventar la ausencia institucional, con miras a promoverla, son las asociaciones. Hostos considera que Argentina, el país con mayor desarrollo en la región, se debe en gran medida no sólo al desarrollo institucional, sino al de sociedades complementarias que son impulsadas por individuos, colectivos o agrupaciones civiles. En «Objetivos del Centro de Profesores de Chile», Hostos expone la presencia de dichas asociaciones:

Ésas, que son dos fuerzas reales de la sociedad —iniciativa social e iniciativa individual—, no existirían en Chile, si no hubiera ido acuñándolas paulatinamente en las instituciones complementarias, que, en parte alguna han completado más efectivamente a las instituciones... [...] ...la Asociación de Artistas, que todos los años estimula con nuevas sorpresas el ascendente que las dos bellas artes plásticas ejercen sobre el ingenio nacional; la perseverante asociación de jóvenes que trata de aclimatar las tendencias literarias de los pueblos viejos y las doctrinas de la ciencia nueva [...] son instituciones cooperativas del orden y del progreso, que dan a esta sociedad juvenil el aire de robustez y de firmeza que sólo puede esperarse en sociedades formadas. (Hostos: [1890♦1], p.: 296–305)

Durante 1878 se observa en México los discursos de una institucionalidad reforzada con los ideales de Porfirio Díaz. Una buena parte del Modernismo mexicano se desarrolló en este contexto político que va desde 1877 hasta 1911, cuando Díaz renuncia a la Presidencia. Son numerosas las publicaciones que hablan del apoyo a las artes durante el porfiriato, en especial, se ve una intención por desarrollar a México en esta perspectiva, teniendo como modelo el carácter institucional francés. En «La Academia Nacional de San Carlos en 1877. El arte» publicado en *La Libertad*, el 12 de enero de 1878, se observa ese tono de historia institucional, oficial que se hace latente en la intención del articulista por defender la gestión del nuevo director, Ramón Lascuráin, quien fue nombrado por el nuevo Gobierno. Agontía destaca que Lascuráin no tiene problemas económicos y que el nuevo Gobierno aportará sumas considerables a la Academia que ya se deja ver en la amplitud de sus gastos: «...se ha observado durante todo el presente año la amplitud y desahogo con que se han hecho todos los gastos ordinarios que el establecimiento requiere». (Agontía: [1878 ▼15], p.: 419). Los fondos del Gobierno de Díaz y la dirigencia de Lascuráin se nota en la producción de la imagen del nuevo Gobierno: Díaz rápidamente se hace retratar por Tiburcio Sánchez en tamaño natural y de cuerpo entero. Aunque no existe registro de ese retrato, la descripción

que realiza Agontía del presidente es de un mariscal que conduce en batalla heroica la toma del poder o bien la liberación del pueblo mexicano contra la intervención francesa en 1867. Este retrato inaugura uno de los tantos que se encargará a los pintores mexicanos durante sus treinta y cinco años en el poder. El retrato de Sánchez quiere hacer ver a Díaz como un caudillo libertador con el ánimo de consolidar su imagen y dotar de legitimidad su llegada a la presidencia, altamente cuestionada por sus métodos en Tuxtepec.

El señor Díaz está en el campo de batalla en la actitud severa y tranquila que indica la seguridad del triunfo. Vestido con el histórico traje gris y bota fuerte, ceñida la banda azul de General de División, el señor Díaz apoya su mano derecha sobre un trozo de roca, y a la izquierda en el pomo de la espada. A sus pies se ve una pieza de artillería con la cureña rota. En el fondo se ve el campo árido, abrasado por el calor y con el severo aspecto de un campo de batalla. (Agontía: [1878 ▼ 15], p.: 421)

La forma y los detalles del retrato configuran una representación, coreografía y actuación de los elementos que caracterizan un destino heroico: el carácter del general romano, severo y augusto en el campo de batalla; el trozo de artillería roto en el suelo que se contrasta con la canosidad del personaje y habla de la voluntad y el liderazgo del héroe que se impone ante lo duro y material de la batalla. Su carácter vence a los cañones. En dichas representaciones coexiste la conjunción entre iconografía neoclásica y batallas napoleónicas que colabora en la organización de una retórica épica y de carácter oficial, la cual muestra al gobernante como el hombre no sólo legítimo, sino elegido por la divinidad para comandar a la Nación, con un cargo que en ambos casos se instauró con carácter vitalicio. Sánchez, estudiante de Clavé, junto a Felipe Santiago Gutiérrez y a Santiago Rebull, aprovechó lo aprendido en la Academia en tiempos de Maximiliano, para ofrecer a Díaz este aire de elegido; Agontía no duda en elogiar el retrato que por las descripciones no deja que desear en cuanto a la calidad, al interior de su género (Agontía: [1878 ▼ 15], p.: 421).

Felipe Santiago Gutiérrez, egresado de San Carlos y crítico de la institución, de la falta de compromiso del gobierno mexicano no sólo con ella, sino en general con el sistema artístico de su país, reconoce que al artista le hace falta protección e impulso. Asimismo, reconoce el hecho de haber creado una Academia que se mantuviese abierta y en ciertos momentos con una mínima funcionalidad, como el cierre que vive entre 1821 y 1824, y su difícil permanencia hasta 1843. La institución está a punto de cumplir su centenario teniendo en cuenta la fecha de apertura colonial, el 4 de noviembre de 1785. Para Gutiérrez, la Academia tiene un periodo de renovación cuando llega a su dirección Pelegrín Clavé en 1846. En la «Revista de la Exposición de San Carlos», publicada en *La Libertad* el 3 de febrero de 1878, Gutiérrez traza diferencias entre la primera generación de estudiantes de Clavé, como Joaquín Rodríguez y los últimos egresados que se encuentran en competencia en la Exposición. La conclusión no es negativa: las semillas europeas se convirtieron en

la mano diestra de los aprendices americanos, en una pintura propia que, si bien sigue teniendo relación con el canon europeo, tiene muestras de colorido, composición y en algunos casos de temática propia. Esta apropiación no ha significado eclecticismo o desavenencia, sino la fundación de un nuevo modo pictórico:

El segundo patio se patentiza en la manera remarcable en los cuadros pintados por los discípulos del señor Pina, porque en ellos se nota ya mejor color, solidez en el claroscuro y variedad en la ejecución. En este concepto, la buena escuela de nuestro país queda ya sólidamente establecida y es la mejor prueba de una manera evidente, que los fondos que se han empleado en fomentar las bellas artes, están dando sus frutos como también lo prueba la escultura y arquitectura. (Gutiérrez: [1878 ▼18], p.: 438–439)

La institucionalidad que necesitan las artes en la época del pos–mecenazgo se convierte en la exigencia de un sistema que ayude a conformar un campo artístico y un mercado del arte en el cual le sea posible al artista subsistir. Para la conformación se requerirá de museos, tanto nacionales, como por estados y ciudades secundarias que adquieran producción local, nacional e internacional y puedan circular las piezas por esos tres niveles territoriales. El Museo de la Nación o de la República es el primer paso y son varias las repúblicas del continente en donde no existe. Gutiérrez inicia su intervención felicitando al porfiriato por la iniciativa de conformar un Museo Nacional. México contaba con un Museo Nacional Mexicano creado durante el mandato de Victoria en 1825 y trasladado por Maximiliano a la Antigua Real Casa de la Moneda, mismo lote del Palacio Nacional. La petición de Gutiérrez consiste en que se dedique solamente a las artes. Asimismo, destaca la función histórica del Museo para el beneficio de la construcción de las historias particulares de las artes en México, como la de la pintura, la música y la literatura. Para Gutiérrez el museo debe ser depositario de las fuentes materiales de la historia y el lugar en donde se constata lo que los textos oficiales, que para la fecha no se han escrito, afirman de las artes. Sin museo es difícil conservar la memoria ya que los vestigios materiales de estarán en manos privadas haciendo su acceso restringido para la historia de las artes. Por la falta de colecciones públicas, con excepción de la de San Carlos, abierta sólo durante su exposición bienal, es imposible para alguien que no esté inscrito en la Academia realizar ejercicios pictóricos. El Museo puede solucionar una parte de los problemas de la democratización de la formación artística:

Si no se atiende a esta circunstancia esencialísima, vendrá día en que suceda lo que actualmente está sucediendo con los artistas, historiadores y literatos que, al querer esculpir, pintar o narrar sobre nuestra historia antigua, no hallan datos ni monumentos que consultar y cometen anacronismos, partiendo de suposiciones o conjeturas, que al fin imprimen un sello falso e incierto sobre las composiciones de todo género. (Gutiérrez: [1878 ▼19], p.: 438–439)

La falta de una colección pública para el libre aprendizaje y práctica de las artes se evidencia con mayor necesidad en la población femenina la cual no tiene acceso a la colección y al aprendizaje directo en San Carlos. Las mujeres artistas están al margen de la centralidad artística en cuanto

a su institucionalidad y se ven obligadas a realizar sus ejercicios a partir de copias que algún amigo artista les pueda suministrar.

Martí elogia el Museo Metropolitano de Nueva York debido al esfuerzo por construir un espacio con colecciones públicas, con una innovadora “curaduría”, que incluye generosos espacios para la exhibición, iluminaciones, así como una clasificación que cataloga de estar dispuesta para aprender. Lo prominente en el Museo Metropolitano es el sustento gnoseológico que permite investigar y deducir el conocimiento que el arte le ofrece al visitante. Martí mira con buenos ojos la creación del Museo Metropolitano en cuanto a la donación de Robert Lee Jenkins (1868–1914), fundador y donante de su colección que recibió el honor de ser el director del Museo. El Metropolitano recibe continuamente donaciones de coleccionistas millonarios, algo que compensa el hecho de que, en Nueva York para 1880 se sitúen coleccionistas privados de arte y antigüedades y acaparan una porción del patrimonio artístico mundial, anulando las funciones que estas obras puedan llegar a tener en su recepción. El 3 de abril de 1880 en *The Hour*, publica «El Museo Metropolitano»:

Viejos encajes, libros antiguos, grabados clásicos, están lado a lado con los productos más notables del arte asiático. En los amplios salones todo parece limpio y fresco; las momias hacen muecas y los sarcófagos no evocan la muerte sino recuerdos de la historia antigua. Se ha atendido muy cuidadosamente la clasificación y la distribución, como si el director se dispusiera a preparar a los visitantes al estudio en vez de a la contemplación de los tesoros del museo. (Martí: [1880 ▼ 11], p.: 56)

En «El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado», publicado el 13 de enero de 1880 en *La Libertad* de México, Altamirano evalúa las causas de una supuesta decadencia del arte mexicano¹¹⁴. Expresa su decepción al no encontrar elementos evidentes del progreso que se debe a varias causas, entre ellas, el deseo de novedad de su parte que tiene más impulso que lo que el proceso de formación y crecimiento de las artes en México hace posible. Al evaluar la institucionalidad que divide en dos aspectos, los apoyos a los artistas y la formación, considera que no son los únicos puntos por trabajar. El erario público no puede subvencionar pensiones vitalicias a los artistas, no porque no lo desee, sino porque a la Nación no le es posible. Advierte que se puede dar

¹¹⁴ Aunque Manuel Revilla es crítico de la producción de la Academia de San Carlos, y escribe sin piedad en su texto «Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes», publicado el 13 de enero de 1892 en *El Nacional*, —ya que critica hasta a José María Velasco— sostiene que las artes en México no están en decadencia y que en la Academia se ve el progreso tanto en sus estudiantes como en la producción general. Que sus problemas más que de calidad artística se tratan de comunicación y divulgación artística sumado a la carencia de un sistema de apoyos para las artes y a la tenue existencia de un mercado del arte en México: «A fin de darle impulso a la Academia, podrían introducirse en ella algunas modificaciones que la pusiesen en condición más ventajosa. Tal sería, por ejemplo, el que, en vez de tenerla constantemente cerrada para el público, se abriesen sus salones determinados días de la semana, para que todo el que quisiese la pudiese visitar mediante una cuota de entrada, obteniéndose por ese medio dos cosas importantes: la primera, que con la frecuente contemplación de las obras de arte, el gusto en el público se iría formando, estimaría las calidades de las obras maestras y les tomaría verdadera afición; la segunda, que con las cuotas de entrada podría formarse un fondo que se invertiría en la adquisición de cuadros de mérito —preferentemente de autores mexicanos— y de buenas esculturas, que a la par que diesen nuevo atractivo para el visitante, ofrecieran más ancho campo de estudio a los alumnos» (Revilla: [1892 ♦ 5], p.: 337).

una relación de dependencia y que más bien el artista debe buscar su independencia económica. Sólo posible cuando el mercado del arte que depende de la formación de públicos tenga cierto grado de coagulación. El gobierno en vez de subvencionar vitaliciamente al artista debe fomentar el mercado artístico y la formación de públicos a partir de la apertura de museos, galerías, exposiciones, muestras de carácter periódico y una formación artística de base, incluyendo la asignatura de artes e historia del arte desde la escuela. Si el gobierno busca que el artista sea independiente, debe construir un campo que lo impulse y sostenga (Altamirano: [1880 ▼37], p.: 15).

En 1871 se funda la Academia Colombiana de la Lengua, gracias a la licencia que consigue José María Vergara y Vergara para José Manuel Marroquín, ya que Miguel Antonio Caro era reconocido como Académico. En «Centenario de Bello», Urdaneta sostiene que la Academia da a entender que su obra es una piedra fundacional de la Academia en América Latina. La Academia Colombiana de la Lengua cuenta con diez años de funcionamiento —para 1881— y se consolida como una institución productora de conocimiento lingüístico y literario en el continente. Se realizó un concurso sobre la obra de Andrés Bello, que fue ganado por Marco Fidel Suárez (1855–1927) con «Ensayo sobre la *Gramática Castellana* de don Andrés Bello». En América Latina, Bogotá ocupa un lugar paradójico, ya que es pionero en la Academia de la Lengua, pero tiene un retraso de un siglo frente a la Academia de Artes de México o La Habana: «*Un acuerdo expedido por la Academia Española el 24 de noviembre de 1870, autorizó la creación en los países americanos de Academias correspondientes, y en virtud de ese acuerdo, fue establecida la Academia Colombiana el 10 de mayo de 1871 por los señores D. Miguel Antonio Caro, D. José María Vergara y Vergara y D. José Manuel Marroquín*» (Urdaneta: [1881 ▼9], p.: 95).

En la «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*», del 3 de diciembre de 1881, Martí da cuenta de la fundación del Ministerio de Bellas Artes en Francia. El suceso tiene dos aristas: primero, la dedicación exclusiva de un cuerpo ministerial para las artes que le da estatus al ser considerada como asunto de gobierno de orden principal, así como una necesidad económica para la nación; segundo, la formación del modelo de bellas artes que se distanció del modelo liberal de artes y oficios, y que tuvo como consecuencia la suntuosidad, poca accesibilidad y elitización de las artes. Este momento es de interés para América Latina, pues son varios países los que seguirán el modelo de bellas artes, entre ellos Colombia con la Regeneración, México con el Porfiriato y Brasil, con algunas diferencias a la hora de la ejecución.

Ahí se ve la idea fecunda de hacer de la política, no el arte de retener el gobierno, ni dar a las naciones brillo pasajero, sino de estudiar sus necesidades reales, favorecer sus instintos, y tratar del aumento y amparo de sus haberes; y esto mismo va envuelto, por ser en Francia el arte rama creadora de tal riqueza

de producción, amén del elevado pensamiento de ir preparando durables formas artísticas al ideal nuevo, en la creación del Ministerio de Bellas Artes. (Martí: [1881 ▼24], p.: 161)

El recién electo ministro de Bellas Artes Anthonin Proust es un funcionario abierto y conocedor de la realidad artística de su contexto. Aunque el nombre de su Ministerio sea el de Bellas Artes su política incluye a las artes manuales y las artes industriales que fundarán la disciplina del diseño. Las artes industriales tienen la función de popularizar avances en confort, higiene, comodidad, función estética, practicidad que antes sólo cumplían, aunque de una manera menos democrática, el artesanado. Son artes que en su mayoría tienen la función de hacer más práctica, placentera y fácil la vida humana. Martí ve con buenos ojos estos primeros pasos que se dan hacia la profesionalización de las artes industriales, la autonomía del diseño y el reconocimiento institucional y social del artista y del artesano. En su «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*», de Caracas, publicada el 9 de enero de 1882, se lee:

Del cultivo de las artes industriales ha venido gran fama a Francia, y gran provecho a Inglaterra, y ya Proust anuncia su propósito de convocar sin demora una Exposición de artes industriales. [...] A eso se encaminan las artes industriales: a dar apariencia hermosa, y contornos elegantes, a las cosas de uso: a saborear café en una taza donde asome el sombrero opulento de un mosquetero de Meissonier; a vaciar en esbelta copa el agua que viene a la mesa en alta jarra estrecha, cercada de pámpanos lujosos, y rematada, a modo de asa, por un curioso ángel, que mira en la jarra honda... (Martí: [1882♦35], p.: 11–23)

En «La Exposición Artística de 1881», en *El Siglo XIX*, Gutiérrez ataca el sofisma de que las artes en México están en decadencia porque no llenan los salones. Demuestra que existe un problema para-artístico que es la divulgación y la formación de públicos que no compete sólo al artista sino al conjunto de la sociedad, en especial a sus gobernantes; muestra que el arte mexicano tiene notas de calidad, elogiadas en países de América y galardonadas con medallas en los certámenes de Europa. Para completar la defensa, sostiene que para que tenga mejor éxito y sobre todo una apropiación sociocultural del mismo, se requiere del apoyo de las instituciones. Además de la necesidad de dotar al país de una iconografía y simbología que reafirmen los valores nacionales, necesita de instituciones aledañas a la Academia, como museos y galerías en los distintos estados de la República. Gutiérrez enfatiza el papel de San Carlos en la formación de artistas: sabe que los gobiernos de turno no han invertido lo suficiente en ella y que más bien se ha mantenido gracias a las donaciones privadas. La Academia sobrevive por el sacrificio de profesores y directores que han asumido el cargo *ad honorem*:

Los dos únicos períodos que han tenido la Academia de San Carlos bajo su inmediata dependencia los recursos que le han suministrado, fueron bien insignificantes, y la prueba que en el primero apenas salieron dos o tres artistas regularmente aprovechados, y en el segundo tercio, del 40 al 46, había verdadera miseria en el establecimiento que dirigía gratis don Manuel Aráoz; [...] ...la juventud mexicana tuvo la fortuna de que apareciera una falange de ciudadanos bienhechores y, erigidos en junta presidida por don Javier Echeverría, fueron la providencia de las artes y lució desde entonces una aurora que alumbró el siglo de oro de la Academia... [...] Más tarde que se expidió el decreto sobre extinción de loterías, quedó

suprimida la de San Carlos. (Gutiérrez: [1881 ▼ 30], p.: 82–83)

Gutiérrez explica que la Academia no basta para constituir un sistema artístico que le haga posible al artista vivir de su oficio; un sistema que le represente ganancias simbólicas y económicas al estado mexicano: se trata de dotar a las ciudades y parques con obras; abrir museos y galerías; organizar exposiciones e incentivar a privados a que las organicen. Se considera las artes como un adorno, lujo o entretenimiento y por ello no tienen una partida fija en el presupuesto nacional. Gutiérrez explica que las necesidades políticas y las guerras intestinas que ha vivido México no son una excusa para la escasa inversión en artes; que repúblicas más pequeñas y con mayores necesidades han impulsado el desarrollo de las artes, como la Venezuela de Guzmán Blanco quien contrató pintores para realizar la iconografía de la Independencia. Aunque se le puede juzgar de megalómano por la estatua ecuestre que mandó hacer de sí mismo frente al Capitolio, lo cierto es que es un inversor en las artes nacionales. Cita al Gobierno chileno que adornó con esculturas el Paseo de Santiago y el Cerro de Santa Lucía; cita los encargos del Gobierno argentino con la iconografía de San Martín y al Gobierno uruguayo que compró pinturas de los episodios de su Independencia. Gutiérrez se da cuenta del poco valor patrimonial que se le ha dado a la pintura colonial mexicana, conocida como la Escuela Mexicana. Luego de ir a Europa, estar en sus museos y estudiar en la Academia italiana y en talleres de pintores franceses modernos, mira con nuevos ojos la pintura novohispana y reconsidera su valor. Es necesario que la Academia complete su colección y que se abra un museo de artes para conservar esta pintura:

Nosotros, al regresar de ese continente, con la memoria fresca de las maravillas que allí presenciamos en esta línea, creíamos recibir una impresión desfavorable a la vista de los cuadros de los pintores mexicanos; pero ¡cuán diferente fue y qué agradables nos parecieron, así como la admiración que nos causó pensar que nuestros artistas no tuvieron para ejecutar sus concepciones, la mitad de los magníficos elementos que los europeos... [...] ...y, por último, que se deben erigir museos en la capital de la República y en los Estados si se quiere que el arte adelante y el gusto se críe y propague en la sociedad. (Gutiérrez: [1881 ▼ 30], p.: 122)

La voz de Gutiérrez no está sola: para el seudónimo, El Procurador, quien publica en *El Siglo XIX*, «El gusto por las bellas artes», el lunes 7 de noviembre de 1881, la formación del público mexicano afecta directamente el sistema de producción artística, pues es el público quien debe comprar las obras de los artistas mexicanos. Así los artistas pueden dedicarse a pintar, esculpir, etc., sin tener la necesidad de ocuparse en otros oficios para sobrevivir y con la libertad de realizar propuestas y desarrollos artísticos de acuerdo con su contexto. Para desarrollar el gusto del público por las artes mexicanas y con él, el mercado del arte no basta sólo con la Academia y su Exposición bial; se requiere de un sistema de instituciones adjuntas. El Procurador, realizar siete propuestas con el ánimo de que el gusto por las artes se extienda a un público mayor:

El gusto de nuestra sociedad se refinaría y aumentaría con el aumento de exposiciones de artistas ya formados [...] y tal vez aún más con la apertura de museos públicos... [...] *Segundo*. En cuanto a grabados en metales, en dulce y en madera, así como en escultura, cuando el gobierno tenga que emprender obras de estos géneros, ya ilustrando periódicos u obras literarias, o ya erigiendo monumentos plásticos en los paseos, etcétera, se acuerde que la Academia ha producido alumnos adelantados que pueden rivalizar con el extranjero, no ocurra a éste sólo porque lo es, como ha sucedido hasta aquí, con mengua del país y perjuicio de nuestros artistas. *Tercero*. Para que sea más eficaz la protección a los artistas mexicanos y prestar un positivo servicio a la posteridad, destínese periódicamente por ejemplo, cada dos años, una cantidad para crear una galería nacional que contenga en pintura y escultura los episodios más notables de nuestra historia y las costumbres contemporáneas. (“El Procurador”: [1881 ▼ 33], p.: 129)

Los siguientes tres puntos se orientan al campo de la música y contemplan la programación de conciertos en el Conservatorio y fuera de él, de manera periódica; que la educación subsidiada del Conservatorio de Música sea sólo para personas de escasos recursos que no pueden pagar de manera particular; que los de altos ingresos paguen clases privadas y contraten a los músicos para su formación, incentivando el trabajo; y que si desea hacer parte del Conservatorio quien puede pagar clases privadas, que aporte una mensualidad.

Para mayo de 1884 un grupo de intelectuales bogotanos se reunió con el ánimo de fundar el Liceo Colombiano, que en las siguientes entregas se rectificará con el nombre del Ateneo de Bogotá, que en ejemplo del Colegio de Francia o el Ateneo de Madrid se convierte en una sociedad de interés intelectual en donde confluyen artes, ciencias y humanidades en torno a la cultura latinoamericana. Los precursores de tal idea fueron José Antonio Soffia y José María Quijano Wallis. El 22 de mayo se reunió la Junta fundadora y se organizaron tareas: los presidentes del Liceo fueron, José Antonio Soffia, José Joaquín Ortiz, Santiago Pérez; el tesorero, José María Quijano Wallis, y los secretarios Julio Pérez y Rafael María Merchán, a quienes se unieron José Manuel Marroquín, Salvador Camacho Roldán y Alberto Urdaneta. Entre los finales aparecen también los nombres de Rafael Pombo, Lázaro María Pérez y Florentino Vezga. Durante los meses de junio y julio por iniciativa del ministro de Chile en Bogotá, José Antonio Soffia se inauguró el 29 de junio de 1884 el Ateneo de Bogotá, que tuvo como principal objeto ser una institución dedicada al progreso intelectual y artístico de las naciones americanas. Tanto Soffia como Quijano Wallis coinciden en que el Ateneo de Bogotá debe tener una perspectiva americanista ya que es el objetivo de la generación de pensadores a finales del siglo XIX, una vez conseguida las independencias militares y organizadas con las instituciones urgentes en las repúblicas democráticas americanas, para pasar al reconocimiento, engrandecimiento y construcción del conocimiento americano. Ambos coinciden que la intelectualidad bogotana debe liderar este proceso ya que la historia muestra cómo la revolución científica y humanística que se dio en la Nueva Granada entre el final del siglo XVIII

y la primera década del siglo XIX, produjo una base gnoseológica para la cimentación de las repúblicas fundadas en principio de la libertad. Esta revolución científico–humanística que tuvo como uno de los nodos a la ciudad Bogotá, produjo un cambio de paradigma que transformó la mirada de la organización de las sociedades en el mundo entero, siendo el primer paso contundente en la emancipación del colonialismo *ilotista* que organizó al mundo desde la Edad de Hierro. En el discurso de Quijano se da luces sobre la generación de neogranadinos que hicieron de las utopías europeas un proyecto gnoseológico y material que aún se mantiene. El 1° de julio de 1884 se lee en el «Discurso inaugural del Ateneo de Bogotá», en el *Papel Periódico Ilustrado*:

Desde el comienzo de su vida independiente, Colombia se ha distinguido en la familia de las naciones americanas por su culto ferviente a las ciencias y a las letras y por su afición a los estudios. En los albores de nuestra guerra de emancipación, y aún en medio del estruendo de las batallas, se oyeron la voz elocuente de Camilo Torres, las sabias lucubraciones de Caldas, y los cantos de Fernández Madrid y de Vargas Tejada. Las posteriores agitaciones políticas y las vicisitudes propias de un pueblo en formación no han sido parte a detener el desarrollo intelectual, y nuestros ingenios han brotado los frutos de su inteligencia. (Quijano: [1884♦10], p.: 354)

El reconocimiento de la intelectualidad bogotana en el contexto continental debe perseguir urgencias prácticas que consisten en combatir los males de la sociedad: las guerras civiles e intestinas, la pérdida de recursos en pleitos y disputas del poder, entre otros. La propuesta busca que estas divisiones se puedan combatir con las artes, las humanidades y las ciencias que le brinden luces para el progreso y civilización del continente entero. Esto se refuerza gracias al carácter colaborativo de las sociedades anónimas, como el Ateneo, que puede encontrar intereses comunes en las divisiones partidistas: «...donde las artes, aún entre los enojos y estragos de la guerra [...] no cesan de invocar la paz entre los bandos encarnizados, ahí precisamente la ciencia tiene un porvenir, la poesía un destino, las artes una misión» (Quijano: [1884♦10], p.: 354).

En el número 65 del *Papel Periódico Ilustrado*, el 5 de junio de 1884, se informa la división seccional del Ateneo en ciencias sociales; filosofía y bellas letras; medicina y ciencias naturales; comercio, agricultura y finanzas; ciencias físicas y matemáticas; bellas artes; y, música. Cada sección tendrá veinte miembros activos para completar un total de 140, así como miembros honorarios por sección. El 17 de junio de 1884 se reúnen en el salón del Ateneo, antiguo Jockey Club, los numerarios para elaborar el borrador de los estatutos, los cuales son publicados el 25 junio en el *Papel Periódico Ilustrado*. En ellos se reafirma la intención de contribuir a las artes y las ciencias en el país por medio de conferencias que prepararán cada una de las comisiones. Se declara neutral en temas religiosos y políticos o que pueden pertenecer miembros de cualquier filiación política religiosa con el compromiso de no hacer proselitismo al interior de la institución: «Artículo 1°: *Para contribuir al desarrollo de las ciencias, de las letras y de las artes en Colombia, por medio*

de estudios, conferencias, certámenes, lecturas y publicaciones, establécese una Sociedad denominada Ateneo de Bogotá, que tendrá su asiento en esta capital. [...] Artículo 7º: El Ateneo es campo neutral para las opiniones políticas y para las creencias religiosas» (Ateneo: [1884♦8], p.: 332). El 29 de junio se reunieron en el Ateneo de Bogotá alrededor del centenar de miembros, en donde se instalaron con el discurso del presidente honorario José Antonio Soffia. En su «Discurso», publicado el 1º de julio de 1884 en el *Papel Periódico Ilustrado*, reafirma la intención de imparcialidad política y religiosa, llamando a la decencia, la indulgencia, con el ánimo de que sea en las aulas donde se discutan los problemas prácticos y teóricos del gran experimento humano de construir democracias en un ambiente natural *sui generis*. Sus dos ejes son el filantrópico y el gnoseológico, con énfasis americano:

El Ateneo de Bogotá es ya un hecho o sus múltiples elementos esperaban, con impaciente inquietud, la hora de concentrar sus esparcidas fuerzas para dar a las ciencias y a las letras, a la industria y a las artes, su tributo de labor y de estímulo. El dedo de la paz marcó esa hora, la chispa del más noble entusiasmo prendió en todos los corazones, y desde hoy un techo amigo y común se extiende, igual para todos, invitando a los hombres de buena voluntad a acercarse sin recelo... (Soffia: [1884♦9], p.: 350–351)

El 15 de noviembre de 1886 Urdaneta pública en el *Papel Periódico Ilustrado*, «Escuela de Bellas Artes de Colombia», en el que anuncia la primera Exposición de la Escuela que se llevará a cabo en diciembre en los recintos del claustro de San Bartolomé, en Bogotá. Previo a dicho evento, se conformó la Escuela de Bellas Artes, un hecho sin precedentes en la historia política y artística del país¹¹⁵. La Guerra Civil 1884–1885, ocupó el claustro de San Bartolomé para la guarnición de las tropas del ejército republicano. Durante el conflicto el espacio para la enseñanza de las artes sufrió el desplazamiento de la guerra. El oficialismo triunfa en la guerra civil, en contra de las guerrillas radicales liberales, las cuales se sentían traicionadas por Núñez, quien sube liberal al poder y termina no sólo apoyado por los conservadores, sino como el primer presidente en cambiarse de partido. El triunfo trajo cambios, como el paso de la Federación de los Estados Unidos de Colombia, decretada por la Constitución de Rionegro, al de la República de Colombia organizada como institución centralista, departamentada, sin estados independientes; también se redactó

¹¹⁵ Las noticias de la institucionalidad artística en Cuba son pasmosas en relación con la tardanza y precariedad colombiana. En «La Habana intelectual vista de los Andes», Merchán reseña la creación de la Academia Cubana de Pintura de San Alejandro el 11 de enero de 1818. En ella son maestros el pintor francés Jean Baptiste Vermay (1786–1833), pintor Académico de la corte napoleónica, primer director y los sucesivos, Francisco Guillermo Colson, Joseph Leclerc, Federico Mialhe, Hercules Morelli, Miguel Melero, entre otros: «“Este año (1884) ha tenido la Academia 449 alumnos, 297 jóvenes y 94 señoritas, en dibujo elemental, y 51 de los primeros y 7 de las segundas en estudios superiores”. La Academia celebra la exposición anual en el mes de Julio. [...] En la Exposición de 1885 ascendieron a 1360 los estudios presentados. En copia de cuadros al óleo, modelo vivo y naturaleza muerta, hubo 22 de alumnas y 62 de alumnos, y entre ellos 3 sobresalientes de los primeros y 1 de los segundos» (Merchán: [1886♦14], p.: 694–695). Merchán no sólo da cuenta de un sistema de exposición, circulación y becas como la otorgada a Miguel Ángel Melero para formarse en Madrid.

la Constitución de 1886 que consagró el país ante el Vaticano, como “apostólico, católico y romano”. A nivel artístico, no sólo promovió la centralización de las artes, sino también destinó un abundante presupuesto que permitió remodelar el Colegio de San Bartolomé y convertirlo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Dicha institución se inauguró el 20 julio, con pocas palabras, pero grandes acciones materiales. Allí se centralizaron en secciones las clases dictadas en este mismo recinto de grabado en madera, dibujo, pintura, escultura, ornamentación, arquitectura, música y una clase interseccional de perspectiva. El poderío se verá en la primera Exposición, apoyada por el Gobierno Nacional —Decreto 626 de 1886. El decreto 640 de 1886, asegura el dinero adicional para la Exposición, con bolsa de crédito de 500 pesos. Urdaneta reproduce la circular enviada por el arzobispo Vergara, quien convida a la comunidad eclesiástica a que envíe la mayor cantidad de obras artísticas presentes en iglesias, capillas, centros religiosos. Entre los requerimientos del arzobispo se encuentra que las obras sean de fácil transporte; que se encuentren en buen grado de conservación; que se haga inventario y se devuelvan los días señalados a los centros religiosos de donde se enviaron; y en especial, que se reconozca tanto la autoría como el lugar de procedencia. Urdaneta, rector de la Escuela de Bellas Artes y organizador de la exposición envía una circular pública dirigida a artistas, coleccionistas y personas que posean pinturas con el ánimo de exponerlas: «*La Exposición se dividirá en las cuatro secciones siguientes: 1º, obras producidas por la Escuela de Bellas Artes en su primer semestre de estudios; 2º, obras de artistas colombianos o residentes en Colombia, contemporáneos; 3º obras antiguas, producidas por artistas del país; 4º, obras notables extranjeras*» (Urdaneta: [1886♦4], p.: 123).

En el reglamento se explica el orden curatorial: en los salones se expondrán los trabajos estudiantiles; los demás trabajos seguirán un orden de clasificación, por secciones. Como se desea dar premios, cada una de las secciones de los estudiantes estará en competencia; así como la sección de artistas colombianos y residentes en Colombia los cuales podrán enviar hasta dos obras que se clasificarán en subgéneros, con premiación propia; se realizará un Salón de señoras y señoritas; y, se imprimirá un catálogo de relación de las obras expuestas. Se retoma la idea de Gutiérrez, en donde con la boleta de ingreso participará en la rifa de algunas piezas expuestas.

Girón en «Primera Exposición de la Escuela de Bellas Artes», números 109, 110, 111, 112 y 113, del *Papel Periódico Ilustrado*, entre el 1º de febrero de 1887 y el 1º de abril, realiza un estudio de la *Exposición* que se puede considerar como una muestra representativa del arte en Colombia para 1886, en donde además de su perspectiva socio-crítica, reúne documentos históricos que permiten un breve examen del campo artístico colombiano. El texto recoge: la nota de A. Urdaneta,

Rector y Fundador de la Escuela de Bellas Artes dirigida al ministro de Instrucción Pública; el «Discurso» de apertura de la Exposición por Urdaneta; la reseña los conciertos de la Escuela de Música y de la Sociedad Filarmónica; enumera los donantes de la Exposición; trata de manera especial los cuadros de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos; y consigna la entrega de premios y los discursos de cierre de A. Urdaneta y Eliseo Payán. La relatoría de Girón inicia con una evaluación concienzuda del contexto artístico colombiano para 1886. Uno de los problemas más serios que enfrenta el campo de las artes plásticas en el siglo XIX colombiano es el de la anagnórisis. El Museo Nacional está enfocado en resguardar los elementos de la historia patria. Hasta la llegada de la prensa ilustrada se abre un pequeño espacio para el reconocimiento visual, pero en realidad sólo una exposición que convoque las colecciones privadas entre ellas las de coleccionistas, instituciones eclesiásticas, instituciones civiles y entidades públicas, aunque no exhibidas, podría dar cuenta del número de piezas que posee el patrimonio plástico colombiano para 1886. El país pide con urgencia la construcción de un museo dedicado a las artes en un contexto en donde aparecen fugazmente. La última exposición nacional fue la convocada por Felipe Santiago Gutiérrez en 1874, y pasó más de una década para que se diera la siguiente reunión. Es necesario la creación de una institución que vele por el carácter público de un patrimonio común. Del reconocimiento del arte depende no sólo el interés de una sociedad para las artes, las funciones, sino algo tan elemental como el reconocimiento de su existencia. Girón insiste:

...en Bogotá hay diseminados todos los elementos necesarios para formar, no solamente uno, sino varios Museos dignos de una capital civilizada. Los templos encierran, bajo las sombrías bóvedas que cuentan siglos, obras extranjeras y nacionales, procedentes de épocas en que a las artes se las miraban con grande estima; en los gabinetes de las personas de gusto, muchos de ellos decorados completamente a la antigua y con no poco costo, se hallan la Escultura y la Pintura representadas con obras firmadas por sobresalientes maestros. (Girón: [1887♦1], p.: 210)

La Exposición la incentivó Urdaneta que realizó aportes culturales en los que mostró neutralidad política: el *Papel Periódico*, la fundación del Taller de Xilografía y la gestión del respectivo Curso de Grabado por el español Antonio Rodríguez. La fundación de la *Escuela de Bellas Artes* en 1886 despertó las inquietudes artísticas de parte de la población santafereña. Urdaneta ofreció muestras de confianza para que las entidades, instituciones, artistas y coleccionistas enviaran sus obras. El llamado a la *Exposición* no tuvo precedentes: las autoridades civiles, militares y eclesiásticas enviaron de sus colecciones tanto que el Edificio de San Bartolomé se quedó sin paredes: «...*eran todos los salones y todos los claustros; y hasta tal punto, que muchos objetos, estimables por su mérito, quedaron, por falta de espacio, sin ser expuestos como se hubiera querido*» (Girón: [1887♦1], p.: 210). La Exposición tomó por sorpresa a la sociedad ya que era algo solicitado, así

como la creación de una escuela de artes desde mediados de siglo. Nadie esperaba que se hiciese realidad luego de uno de los momentos más sombríos del país y que abrió una página extensa de la vida política del mismo, ahora de la mano del centralismo, del conservadurismo y del retorno de la Iglesia al poder. Es posible pensar que la Escuela y la Exposición fueran atenuantes de la crueldad y de la radicalidad de los cambios y se mostraran como un signo de progreso en medio de la reciente devastación. La sociedad colombiana pudo reconocer su interés por las artes el cual reclamaba espacios y apoyo para su desarrollo. El interés por visitar la Exposición fue reflejo de la dignidad que se le dio al evento que presentó como figuras a pintores, escultores, grabadores, músicos, arquitectos y ornamentadores. Girón reúne la lista de artistas participantes la cual es una de las primeras recopilaciones de nombres que se dedicaron a las artes plásticas en Colombia. Dicha lista se amplía en la *Guía de la Primera Exposición Anual, organizada bajo la dirección del Rector de dicha Escuela, General Alberto Urdaneta*, la cual cuenta con 1200 entradas¹¹⁶. La lista confirma la intención fundacional y sostiene que la generación de Urdaneta fue la fundadora de la institucionalidad artística en Colombia. La intención crítica se marida con la historia del arte: estos dos fenómenos son cruciales en la disputa por la autoría de la conformación del campo y de la disciplina artística. La lista tiene un valor agregado y es que las condiciones de conformación son producto de la participación en la Exposición. El «Discurso al inaugurar la Exposición de Bellas Artes» de Urdaneta tiene la presunción de fundar las artes colombianas o erigir un hito desde donde se pueda construir una historia del arte nacional y se dé como prospectiva la constitución del campo artístico para las obras plásticas. Es un acto de imposición y de cierta violencia simbólica, pues indica que antes de 1886 todos fueron intentos fallidos y que sólo hasta la fecha se puede empezar a hablar desde la institucionalidad artística colombiana. El discurso plantea el “borramiento”, aunque se mencione los intentos por fundar una Academia por García Hevia en los años cincuenta y por Rafael Pombo y Felipe Sánchez Gutiérrez en los setenta.

La Escuela de Bellas Artes es una centralización y suma de las academias Vázquez de pintura y de las otras academias, talleres y escuelas que a partir de 1886 se unifican; también, este acto

¹¹⁶ Álvaro Medina en *Procesos del arte en Colombia* comenta sobre la Exposición: «Su costo debió ser enorme, ya que el catálogo de 86 páginas registra 1200 entradas, muchas de las cuales responden a varias obras y no a una sola. En escultura, por ejemplo, la entrada 113 menciona “siete estudios del Sr. Dionisio Cortés” y la 1119 “cuatro estudios del Sr. Roberto Páramo”; hay dos entradas sin numerar que contienen tres datos: 15 aguadas, 120 óleos y 90 carboncillos de los alumnos de la escuela, o sea que la cifra de trabajos expuestos es muy superior a la antes mencionada. Juntar y exhibir auténticas o supuestas obras originales, copiadas o no, de Miguel Ángel, Tiziano, Andrea de Sarto, Guercino, Luca Giordano, Guido Reni, Van Dyck, Rubens, Jacob Jordaens, Murillo, Vigée-Lebrun, Canoa, Tenerani, Boudin, Vázquez Ceballos, Acero de la Cruz, Espinosa, Monvoisin, Torres Méndez y Gutiérrez, junto a miniaturas y simples ejercicios de estudiantes, hacía parte del proceso que cumplía una élite inmadura y de tintes provincianos en plan de superarse» (Medina, 2013, p.: 127).

define qué tipo de arte se enseñará en el país de manera oficial, algo que se deja ver en el «Discurso» de Urdaneta; es problemático que se plantee una visión ideológica de la historia mostrando como modelo de perfección el arte griego y como consumación los intentos posteriores por imitarlo como el Renacimiento y el Neoclasicismo. También es peligroso que se diga que antes de la llegada de los españoles no había arte y que los elementos materiales de los pueblos indígenas no eran piezas artísticas. Es un discurso deliberado de Urdaneta que, como director del *Papel Periódico Ilustrado*, publicó *El Dorado* de Liborio Zerda, en el cual es casi imposible negar la existencia de una cultura material de los pueblos amerindios colombianos, en especial Muisca y Zenú en donde demostró la valía de las piezas, así como técnicas propias de metalistería y orfebrería. En Escuela de Bellas Artes no trabajarán temas indígenas, ni técnicas amerindias, sino sólo europeas: la neoclásica académica francesa y la pintura religiosa renacentista, como nazarena.

Va el Excelentísimo Señor Presidente, a declarar instalada, y abierta para el público, la primera Exposición de Bellas Artes que haya tenido lugar en Colombia; y al hacer esa declaración, vais también, en cierto modo, a consagrar el gran día en que una era nueva se abre a los encargados del culto en el santuario del arte patrio. (Urdaneta: [1887♦7], p.: 222–223)

Las aseveraciones de Urdaneta no se pueden tomar al pie de la letra: la Exposición organizada por Pombo y Gutiérrez fue también una exposición “seria” en los límites que esta palabra puede enmarcar un país con pocas exposiciones y con escasos o nulos conocimientos en museografía y curaduría. La Exposición y la Inauguración de la Escuela de Bellas Artes, que parecen ser apolíticas, intentando seguir los lineamientos trazados por el *Papel Periódico Ilustrado*, resultan, leídos en su contexto, actos políticos promovidos por el conservadurismo triunfante el cual desea re–direccionar los caminos de la Nación, y del arte en ella, de manera simultánea. Fue evidente que en tal fundación se generan dos problemas: la exclusión de los oficios, teniendo como consecuencia no sólo ignorar la historia del arte antiguo americano, sino otorgar un papel suntuoso al arte y que el artista sea visto como un genio y no como un trabajador, es decir, con gran influencia en el terreno metafísico, pero con nula en el “real”. Bajo este modelo es imposible hablar de la profesionalización del artista y más bien éste empieza a convertirse en un actante disociado, aislado, extraño sólo accesible a quien posee capitales y puede invertir en lujos. El segundo problema es que el arte que se enseñará en la Escuela está influenciado por el canon estilístico y de lujo europeo, quien es, según Urdaneta, el más similar a la “perfección” de la Grecia Clásica:

De ahí el que la sociedad inteligente de Bogotá reclamará de tiempo atrás, y con marcado ahínco, un certamen, una Exposición, un centro en donde las bellezas artísticas que el Gobierno y los particulares han acumulado... [...] Debido, pues, a los sentimientos del público que dejó expuestos, y a la decidida cooperación del Poder Ejecutivo, va a inaugurarse esta primera Exposición Anual de Bellas Artes, que ha de ser la piedra fundamental de otras exposiciones que naturalmente surgirán de ahí, conocido como es para todos el beneficio que ella producirá y las ventajas civilizatorias que habrá de tener. Y ya que es

ésta la primera ocasión en que Bogotá presencia tan civilizada fiesta, merced a la munificencia del Gobierno y a la generosa cooperación que han prestado los señores artistas contemporáneos, y las personas que a cosa estudio, de dinero y de paciencia han conservado para la Patria joyas que otros han dado al extranjero, séame permitido, Excelentísimo Señor, arrojar una mirada retrospectiva sobre el arte colombiano y sobre el papel que puede tocarle, comparado con el de las demás naciones. (Urdaneta: [1887♦7], p.: 223)

La función civilizatoria de las obras artísticas es una bandera prominente del discurso ilustrado sobre las artes rastreable desde las teorías de Joseph Addison e historias como la de J. J. Winckelmann que coinciden en que el dominio humano sobre la producción de lo bello es sinónimo de la cumbre civilizatoria. Es un término difícil, cuando se estudia su contraparte, es decir, la batalla que en esta teoría la civilización declara contra la barbarie. Es una falacia identificar al arte con un momento “civilizado” de la humanidad, pues el arte es más antiguo que la civilización. Hoy se reconoce plenamente el arte paleolítico, con fechas hasta de 40,000 años a. C., en escultura y de 30,000 a. C., en pintura parietal rupestre, mientras que la civilización se debe rastrear a finales de la era neolítica, con la consolidación del sedentarismo, la organización social, la religión, la agricultura y la fase constructiva que data entre el 12,000 a. C. y el 5000 a. C. Es complejo hablar de la función civilizatoria del arte, pues el humano fue primero artista que civilizado y no con esto se quiere decir que fuese bárbaro o menos inteligente, sino que simplemente era antiguo en un sentido llano de término. Hablar de función civilizatoria en América Latina trae consigo la historia colonial que argumentó, como una de sus misiones, la de civilizar y catequizar las regiones ultramarinas. El americano fue más civilizado que el europeo y que sus procesos de neolitización se adelantan casi dos milenios a los procesos de neolitización y civilización de Europa. Los americanos pudieron vivir en sociedades en las cuales no era necesaria una expresión constructiva de magnificencia para su habitación de mundo. En América se encontraban sociedades altamente constructivas, como otras que no lo necesitaron para habitar su espacio, pero esto no les quita o pone grados de civilización. Que Urdaneta sostenga en 1886 que el arte muestra el grado de civilización de los americanos no es sólo una falacia argumental, sino un triste rasgo de complejo de inferioridad del americano que se siente mal como un salvaje regañado, que queriendo mostrar al europeo que es un buen salvaje, que se regenera y entiende su arte como síntoma de que está en proceso civilizatorio. Es lamentable que la Escuela de Bellas Artes se funde con el signo de “que tan europeo puede llegar a ser el americano gracias a su educación artística en el canon europeo”. Esto muestra las heridas que tiene la élite colombiana finisecular del colonialismo gnoseológico del cual, en una especie de masoquismo toma el látigo con el que se le castigó y, libre, sigue autoflagelándose con orgullo y mostrándole las heridas a su antiguo amo. La Escuela de Bellas Artes debería tener como

principal justificación la necesidad de colaborar en la formación de artistas americanos que en esa época incluye construir criterios mestizos, interculturales, transculturales, rescatar el arte antiguo americano y dejar de tener como baremo a Europa. El interés por el arte europeo sólo debe ser una parte constituyente del arte americano, mas no su totalidad ni su idealidad. El modelo de la Escuela es un acto de “borramiento” que de lo americano hay en el arte americano del siglo XIX. Urdaneta, con vergüenza en sus palabras y temiendo que algún comentador más eurocentrista que él le replique que su exposición palidecía ante el Salón de París, expresa:

Sin duda la presente Exposición artística no puede compararse en manera alguna con las de las naciones europeas, cuyo altísimo grado de cultura y cuyas riquezas permiten reunir muchas y famosas producciones del ingenio humano. Sea, pues, esta la ocasión de pedir al Excelentísimo Señor Presidente de la República, al Ilustrísimo Señor Arzobispo y al ilustrado público que me escucha, las debidas excusas por todo lo que de imperfecto hallarán en esta Exposición, que en todo caso será la base de otras mejores andando el tiempo, y por la cual debemos todos dar las gracias al ilustradísimo Gobierno que nos rige y que le ha prestado su decidido apoyo. (Urdaneta: [1887♦7], p.: 226)

A pesar de la vergüenza proclamada por Urdaneta la Exposición tuvo el valor de acopiar una gran muestra de obras artísticas las cuales hizo el esfuerzo de clasificarlas con criterios mixtos según los espacios del Edificio de San Bartolomé. Estos responden a género: salón de señoras y señoritas; con criterio histórico: se dedican dos al arte colonial; pintura antigua y pintura moderna; estudiantes, que son los de la competencia; y géneros artísticos. Aunque los criterios no son uniformes responden a la necesidad primero de mostrar un certamen a saber, el de estudiantes, el de señoritas, el de artistas en competencia a nivel nacional. Las otras divisiones tienen que ver con ordenar históricamente las colecciones que no compiten: arte colonial, arte extranjero y arte nacional de artistas fallecidos. La Exposición Nacional de Bellas Artes se llevó a cabo entre el 1° de diciembre de 1886 y el 20 de febrero de 1887. El número de boletos vendidos fue de 4117, muestra de la afluencia de público, más si se compara con el primer Salón de París al cual asistieron 7211 personas, teniendo en cuenta que su población era el cuádruple de la bogotana, en el momento de cada una de las exposiciones.

La arista pro-institucional e institucional del Modernismo latinoamericano se entiende en el contexto de las jóvenes repúblicas hispanoamericanas y de la misión del modernista de fundar o iniciar un nuevo proyecto humano. Es una de sus características más peculiares y contrastantes con los movimientos artísticos europeos que ya con las instituciones fundadas estuvieron interesados en romper las ataduras académicas: este fue el caso del Impresionismo, Decadentismo, Simbolismo y hasta el Expresionismo, carácter que se acentuará en las Vanguardias artísticas europeas de una manera radical. No fue un esnobismo salvaje el que buscará el Modernismo, como se vio en Europa en donde se quería innovar y hasta fracturar la tradición: el Modernismo buscó fomentar las artes

e instituciones que permitieran al arte crecer y al artista poder sostenerse, pues de estas condiciones básicas dependerá que el arte cumpla las altas misiones que la sociedad le adjudicará, como constituir una nueva sacralidad para la era del progreso, mostrar un camino de crecimiento, una escalera al cielo y crear unas inéditas condiciones de habitabilidad humana en el plano simbólico. Pero antes de dedicar todas las energías a fundar, aún se debía luchar por conquistar la independencia de la esencialidad cultural y simbólica latinoamericana.

Capítulo IV: Estética, emancipación y formación humana

Las ideas de la libertad personal, centradas en la pedagogía de la libertad para la liberación del ser humano en el contexto de la emancipación de los pueblos se convierten en un vínculo entre las ideas políticas y los mecanismos estéticos martianos. En «Boletín», de la *Revista Universal* de México, el 25 de mayo de 1875, con ocasión de la inauguración de las clases orales en el Colegio de Abogados, en el cual participa Justo Sierra, defiende la idea de la formación de la libertad humana como el paso siguiente de la independencia político–militar:

Un pueblo no es una masa de criaturas miserables y regidas: no tiene el derecho de ser respetado hasta que no tenga la conciencia de ser regente: edúquense en los hombres los conceptos de independencia y propia dignidad: es el organismo humano compendio del organismo nacional: así no habrá luego menester estímulo para la defensa de la dignidad y de la independencia de la patria. Un pueblo no es independiente cuando ha sacudido las cadenas de sus amos: empieza a serlo cuando se ha arrancado de su ser los vicios de la vencida esclavitud. (Martí: [1875 ▼7], p. 54)

El 24 de enero de 1880, Martí lee en el Steck Hall de Nueva York, «Asuntos cubanos», en donde alienta una nueva insurrección independentista en Cuba liderada por Calixto García desde el exterior. Este conflicto se conoce como la Guerra Chiquita, —del 26 de agosto de 1879 a septiembre de 1880—, la cual tuvo como propósito derogar “La Paz de Zanjón”, pacto que finalizó la Guerra de los Diez Años. Este año se nombra a Martí como presidente interino del Comité Revolucionario Cubano en Nueva York, que tiene como misión organizar apoyos para la causa independentista. Martí reafirma su discurso emancipatorio el cual estará en línea ideológica y como frente de batalla en las letras que escribirá de allí en adelante. La misión de ese discurso consiste en alentar a los cubanos luego de diez años de guerra que no condujeron a la independencia, después de innumerables bajas y de pactar una paz represiva para los cubanos. Martí tiene fe en que una nueva insurrección triunfará, ya que los combatientes son maduros: se tiene una idea clara de las causas y motivos de la lucha, así como un mejor conocimiento del enemigo y sus estrategias. Martí, que no rehúsa el arsenal literario en sus discursos políticos, con palabras de carga simbólica, alienta:

Los hijos de los bosques saben ya el árbol que cura, el que alimenta y el que ampara. Las aves en las cuevas han aumentado sus depósitos. La orilla en que se fracasó, se esquivo. Para los corceles, hay nueva yerba. Para sus jinetes, nuevos frutos. Ya se conocen los peligros, y se desdeñan o se evitan. Ya se ve venir a los estorbos. Ya fructifican nuestras miserias, que los errores son una utilísima semilla. Ya ha cesado la infancia candorosa, para abrir paso a la juventud fuerte y enérgica. —La intuición se ha convertido ya en inteligencia: los niños de la revolución se han hecho hombres. (Martí: [1880 ▼2], p.: 134)

El 28 de agosto de 1880 Martí publica en *The Sun* de Nueva York «Pushkin: un monumento al hombre que abrió camino hacia la libertad rusa». En él entabla una defensa al poeta ruso quien desde temprana edad se levantó en contra del zarismo. Su joven militancia lo condenó a largos años de prisión en el Cáucaso y luego fue perdonado por el Zar Nicolás I, quien después le ofreció el

puesto de historiógrafo para escribir la biografía de Pedro el Grande. La discordancia entre las letras emancipatorias de Alexander Pushkin y sus últimos años de vida al servicio del Zar Nicolás I, fueron mal recibidos por una gran parte del pueblo ruso quien se sintió traicionado, pues en Rusia solo había dos bandos: los siervos y los dueños. Es difícil condenarlo teniendo en cuenta la inhumanidad de la prisión en el Cáucaso y su exilio de la vida pública. La indignación se acrecienta porque las palabras del primer Pushkin fueron recibidas de una manera excepcional por los siervos rusos que les ayudó a reconocerse como dignos con derecho a su libertad, a salir de esa esclavitud velada en las estepas. Lo que se le juzga a Pushkin es que el pueblo creyó más en sus palabras que él mismo y este credo lo llevó a la Revolución.

Pushkin despertó un pueblo, levantó una nación, y puso vida en un cadáver. El pueblo que él despertó se ha convertido efectivamente en un pueblo. Los partidos avanzados que le debieron su existencia, viven y crecen porque él no realizó todo lo que él les hizo ver que era capaz de hacer. La Revolución Francesa debe su existencia a Mirabeau, a pesar de las manchas en su brillante carrera; la revolución rusa que se avecina, debe su existencia a Pushkin, a pesar de sus relaciones con la corte. (Martí: [1880 ▼ 31], p.: 247)

Pushkin como Martí tienen la capacidad de inflamar los corazones de los jóvenes, porque su carácter era impulsivo, caprichoso y nervioso: esa sinestesia o su sistema nervioso tan sensible hacía que lo sintiesen más, tanto los sentimientos más altos como las pasiones: en lo estético era quien aumentaba la escala de lo sensible y las transmitía a quienes pensaban que vivían con su misma energía, a las juventudes. Su misión emancipatoria calaba a la perfección y cumplía una recepción sin precedentes. Fue panfletario no en época de revolución, sino con la fe prospectiva de que sus palabras engendrarían una revolución (Martí: [1880 ▼ 31], p.: 247).

La producción de Pushkin durante el exilio en el Cáucaso a causa de su «Oda a la libertad», lo llevó a un silencio productivo. Lejos de las masas que animaba, decidió hacer una obra prolífica: en sus seis años de exilio escribió *El prisionero del Cáucaso*, *La fuente de Bajchisarai* y *Los hermanos bandidos*, así como *Boris Godunov*. Martí explica la vindicación realizada a Pushkin en 1880, en un congreso que tuvo como participantes a Iván Turgueniev Serguei Yuriev, Mijail Katkov, Iván Aksakov, Apollo Maikov, Fiodor Dostoievski, Lev Tolstoi, Alexei Potejin, entre otros. La intervención más gloriosa fue la de Dostoievski quien aseguró que su generación de revolucionarios y pro-revolucionarios se la deben a Pushkin, quien en el terreno de las ideas fue innovador, le enseñó la dignidad al pueblo ruso y que en su literatura habitaba el germen de la emancipación. La vitalidad de la obra de Pushkin realza su función emancipatoria, su genuinidad y frescura.

El gran poeta es tan enteramente ruso, tan verdaderamente hijo de esa tierra orgullosa tan poco conocida, y ha surgido tan desnudo del seno de la Naturaleza, que al leer su *Oda a Dios* se imagina uno a su autor acostado en la nieve helada, bajo el cielo norteño envuelto en una piel de oso, elaborando sus notas silvestres, lejos de los lugares habitados por los hombres. Su poesía es la de la Naturaleza en una tierra nueva donde el aliento de una larga vida y el veneno de las ciudades no han manchado aún los corazones,

talado los bosques, y marchitado los campos. En esta *Oda a Dios* se oye el gemido del mar, el estruendo del terremoto, el rugir de la tempestad, y el trueno de la rebelión del hombre. En él se ve el Este viviente. Lo blanquea la espuma del mar, y chispea como gemas persas. (Martí: [1880 ▼ 31], p.: 252)

Martí lee especularmente a Pushkin: en él observa los valores que el Modernismo desarrollará en su programa como pensamiento estético: ve que su función emancipatoria es causa de una indistinción entre la humanidad y la naturaleza. Al explotar la naturaleza a través de la servidumbre se vive de manera alienada. Recuperar el vínculo con su naturaleza potente lo obliga a emanciparse del sistema político–económico. Sólo allí sus belleza irradia como una armonía de indistinción analógica con una razón cósmica. Su pacto cultural se antecede de la libertad política tanto del humano como de la naturaleza en donde encontrará su lugar en el mundo.

Para 1881 Cuba y las Antillas vivió una derrota militar que acalló las voces independentistas y las obligó a capitularse bajo la Paz de Zanjón. Así terminó la Guerra de los Diez Años (1868–1878), y al poco tiempo se sufrieron otros reveses militares como el levantamiento rápidamente reprimido de Calixto García en la Guerra Chiquita, a causa de que los españoles incumplieran lo pactado en Zanjón. Para 1881 pervivía un sentimiento de injusticia, tristeza y decaimiento generalizado. Merchán en «*Poesías de Juan Clemente Zenea*», publicado en *El Repertorio Colombiano* de Bogotá, en julio de 1881, inicia con una premisa polémica que se circunscribe en la discusión sobre las misiones del poeta: si debe estar comprometido políticamente o si tiene un compromiso sólo con el arte. Merchán se extraña que no suenen las liras en tiempo de guerra. Es inconcebible pensar en la independencia militar si no se consigue una libertad simbólica, tal como lo concibió Santander en su aforismo: “colombianos, las armas os han dado la Independencia, pero sólo las leyes os darán la Libertad”. La emancipación se sostiene en buscar la autodeterminación simbólica en donde con una gnoseología propia integre la manera de auto–legislarse, de auto–pensarse de auto–sentirse, es decir la autodeterminación política y estética. A esto se refiere Merchán cuando reclama a los cubanos un canto que arengue la lucha independentista:

Y no se diga que cuando un pueblo ha pasado la vida de varias generaciones suspirando por la libertad, bastan para su gloria las proezas del combate desde que se arroja o conquistarla con el fusil; pues la libertad y la independencia del suelo patrio han tenido en todo tiempo trovadores inmortales. [...] Precisamente las primeras páginas de la poesía castellana se escribieron en los campamentos; [...] Olmedo dio nueva inmortalidad a una victoria inmortal... (Merchán: [1881 ▼ 10], p.: 152–153)

Para Merchán, las artes se alimentan de los acontecimientos de su entorno y deben participar en ellos, de distintas maneras. El poeta debe alentar las luchas revolucionarias no sólo con el fusil, sino también con su canto y así como en su momento debe cantar la paz. En América Latina, José María Heredia, José Agustín Quintero y José Joaquín Olmedo cantaron las guerras independentistas. Heredia canta la guerra de un continente en su estancia en México, lejos del ostracismo y la

persecución que hubiese vivido en Cuba, territorio español, con su canto libertario. Para Merchán el poeta es hijo de la sociedad y partícipe de su circunstancia, por lo mismo se le impele participación en su destino: «*El poeta tiene su puesto en la guerra, como lo tiene en la paz; es testigo y actor, a las veces hijo de los acontecimientos, como todos los demás hombres, y la sociedad espera que muevan su laúd las palpitaciones todas de su siglo*» (Merchán: [1881 ▼10], p.: 154–155).

Los ejemplos que propone Merchán son Lamartine y Víctor Hugo, quienes cantaron su época: allí reside, su popularidad. Mientras que otros como Longfellow y Temison, no fueron tan conocidos por no participar en las luchas de su siglo. Más que la popularidad, Merchán sufre la realidad de no tener aún a Cuba libre y ve en la poesía la capacidad de engendrar otra batalla que conduzca a su emancipación. Hace un reclamo justo y prospectivo ya que esta misión la desempeñará a cabalidad Martí, con su obra prosística y poética desde *El Ismaelillo* (1882) en donde profesa la fe por el crecimiento, la bondad humana y la libertad del pueblo de Cuba. Martí es el símbolo de la independencia cubana, aquel que soñó y engendró con su canto el porvenir. Merchán sabe que las mediaciones entre literatura y política a veces son liminares en sus productos, pero nodales en sus procesos. Juan Clemente Zenea estuvo enmarcado por una condena a muerte por sus actividades revolucionarias en 1853, y en el exilio trabajó por la liberación de Cuba y las Antillas. Zenea es interceptado, luego de entrevistarse con Carlos Manuel Céspedes en 1870 y fusilado como mártir en 1873 en La Habana a sus 39 años. Juzgar a Zenea de apolítico es injusto: más bien esta relación se puede encontrar en su obra de una manera velada. Merchán aclara que Zenea hubiese sido más explícito en *Fidelia*, pero es preciso recordar que el poeta ya había tenido un indulto y caminaba en la cornisa. Arengar la independencia le podía costar la vida y prefería dejarla en el accionar político que en el literario como efectivamente sucedió (Merchán: [1881 ▼10], p.: 157).

El 30 de octubre de 1881, Martí escribe para *The Sun* «Uno de los más grandes pintores modernos: la carrera y las obras del español Eduardo Zamacois», en el que insiste en la función crítica y emancipatoria del arte: Zamacois (1841–1871) pinta de manera satírica y caricaturesca los personajes de la vida cotidiana de España, quienes representan a las instituciones del poder: frailes, monjes, cortesanos, entre otros. Esto con el objetivo de ridiculizar y poner en cuestión más que a los personajes a las instituciones y a las ideas del régimen antiguo que ellos representan. Martí lee en las miniaturas del pintor vasco los gérmenes de una aclamada emancipación del monarquismo que sólo se dará a partir de 1868 (Martí: [1881 ▼13], p.: 417).

Para Martí la mayor cadena del hombre moderno es su libertad: es una frase paradójica, pero llena de sentido ya que cuando la libertad sigue un programa y cuando ésta se impone, crea una

nueva cadena: para cumplir con dicho programa se elige al capitalismo salvaje, el ser humano se vuelve víctima de su propia explotación y regresa a la dinámica del esclavo y el amo, con nuevas fustas como el consumo, la publicidad, la seguridad, etc. El escritor cubano que desde 1880 habita en Nueva York se da cuenta de la proletarización de los neoyorquinos, especialmente los migrantes, por obtener la libertad. El ser humano no sólo se debe emancipar del colonialismo monárquico imperial, sino de una nueva cadena vestida de libertad, el capitalismo. Es urgente visionar nuevas posibilidades de existencia y le otorga responsabilidad a los poetas que indagan a la naturaleza: la poesía responde con una invitación a la indistinción, a forjar una nueva alianza entre el humano y la naturaleza, distinta a la explotación, distinta a la contemplación. Uno de estos momentos se vive con fervor en su «Prólogo a *El Poema del Niágara*», de Juan Antonio Pérez Bonalde:

¡Bien hayas tú, Poeta del Torrente, que osas ser libre en una época de esclavos pretenciosos, porque de tal modo están acostumbrados los hombres a la servidumbre, que cuando han dejado de ser esclavos de la reyecía, comienzan ahora, con más indecoroso humillamiento, a ser esclavos de la Libertad! [...] Cultiva lo magno, puesto que trajiste a la tierra todos los aprestos del cultivo. Deja a los pequeños otras pequeñeces. Muévante siempre estos solemnes vientos. Pon de lado las huecas rimas de uso, ensartadas de perlas y matizadas con flores de artificio, que suelen ser más juego de la mano y divertimento del ocioso ingenio que llamarada del alma y hazaña digna de los magnates de la mente. Junta en haz alto, y echa al fuego, pesares de contagio, tibiedades latinas, rimas reflejas, dudas ajenas, males de libros, fe prescrita, y caliéntate a la llama saludable del frío de estos tiempos dolorosos en que, despierta ya en la mente la criatura adormecida, están todos los hombres de pie sobre la tierra, apretados los labios, desnudo el pecho bravo y vuelto el puño al cielo, demandando a la vida su secreto. (Martí: [1882♦30], p.: 160)

La emancipación fue uno de los tópicos centrales en la constitución de los imaginarios de la nación y del continente, después de las luchas de Independencia. Aunque los americanos no son los utopistas y primeros teóricos de la libertad y la democracia, si las primeras naciones en adoptar en términos prácticos un proyecto de humanidad nuevo en donde se renuncia a las sociedades monárquicas e imperiales de castas y se pasa al ejercicio de los derechos humanos. Ni la Grecia de Pericles, ni la Francia pre-napoleónica gozaron de tal privilegio pues, aunque crearon conceptualmente los términos, en la práctica no se llegaron a aplicar: en Grecia la concentración del poder en Pericles condujo a los demos a la guerra civil que destruyó Atenas; en Francia la purga del terror hizo del sueño una pesadilla que fue sofocada por el imperio. América Latina ha logrado mantener con dificultades las ideas y las banderas de la democracia en un territorio significativo y cuenta, para 1884, con seis décadas de ejercicio. Como la libertad se ha luchado con programas experimentales de gobierno nunca antes probados por las sociedades humanas como un federalismo sin esclavitud —no como el estadounidense de antes de la Guerra Civil—, este concepto estuvo en tensión pues se convirtió en el mayor estandarte del continente. Martí en «Guerra literaria en Colombia. «El joven Arturo», de R. Mac Douall. *La Escuela* de D. Santiago Pérez», en *La América* de Nueva York, da cuenta de esa línea tensada de la libertad en un punto de la historia colombiana

en donde los roces entre liberales y conservadores se hacen dramáticos por un Gobierno que voltea sus banderas y amenaza con una Regeneración. El apóstol cubano no sólo ha reconocido la generación de neogranadinos que, en 1810, en una nueva revolución científico–humanística promovió la emancipación del continente: al mismo tiempo sabe que la generación de 1880 no puede desechar el esfuerzo que para Martí tiene el carácter de una epopeya de la libertad americana. La década de 1810 fue la de mayor cambio geopolítico en la historia después del descubrimiento de América, ya que significó la emancipación de gran parte del continente, así como el vencimiento del mayor imperio de la historia: el Imperio español. Las generaciones subsiguientes de americanos se enfrentaron al sueño sin grandes herramientas lo cual les ocasionó enormes limitaciones:

La Libertad, cuando fue en América epopeya, tuvo aquel ejército de jóvenes gloriosos, que contaban a veces más victorias y proezas que cabellos en el bozo: luego, dejados nuestros países a sus elementos imperfectos y contradictorios, la Libertad, llevada en mala hora necesaria por gentes de pasión y guerra, tuvo que batallar por convertirse de nominal en efectiva. (Martí: [1884♦2], p.: 283)

En 1886 Hostos toma posición frente a *Las tradiciones peruanas* (1872), cumbre del Costumbrismo. En artículo homónimo dirigido a Ricardo Palma explica que el arte debe tener una función emancipatoria y que las miradas al pasado no deben ser prístinas ni ingenuas, sino pensando en las necesidades del presente y en la injerencia de dicho pasado sobre la actualidad. Hostos califica el trabajo como una obra de magno archivo y de un estilo literario encomiable; critica el problema moral de presentar el pasado colonial como algo bello y agradable. Ese pasado es causa de parte de los problemas presentes como una sociedad sometida, desordenada, analfabetizada, desterrada, entre otras. Para el antillano el arte debe comprometerse con el presente y cualquier lectura del pasado debe buscar un enfrentamiento cabal de la historia para que arroje claves para el porvenir. El mayor inconveniente es que en América Latina existen partidarios de volver a los principios de la época colonial: la dominación civil, la explotación laboral, la unión entre la Iglesia Católica y el Estado, etc. Es problemático presentar idílicamente un pasado de sometimiento:

Esa resurrección artística de un pasado social tan sin base, que no ha podido servir de asiento firme y seguro a la nueva sociedad que vino en pos, haga reír al que se ría de todo y complazca sin remordimientos de razón, que son tan dolorosos como deben ser los remordimientos de conciencia, a los sibaritas de las letras, que celebran a lo bello por el placer de lo bello y aplauden el arte por el mérito del arte. (Hostos: [1886♦17], p.: 303)

Hostos enumera los problemas de la Lima colonial: la Iglesia controla al pueblo; la Inquisición lo amedrenta; la riqueza cultural y humana es desperdiciada; la clase ociosa está asociada a la vida claustral; la clase lujosa circunda a la corte virreinal; el pueblo indígena es desterritorializado, sometido y analfabetizado. Para Hostos una literatura sobre la colonia debe dar cuenta de dichos problemas: entender que se desperdició la posibilidad de construir una nueva, justa y próspera sociedad. América representa una riqueza sociológica sin par y el mestizaje uno de los valores más

altos del ser humano moderno.

Con tales elementos, dominando los malos y combinando los buenos entre sí, una dirección social inteligente pudo hacer una sociedad singularmente apropiada a la civilización: que en esa, como en todas las sociedades de origen español, no ha sido lo malo el elemento sociológico (que, al contrario, es muy bueno) sino el procedimiento orgánico, que no ha podido ser peor. Presentar pareados ese buen elemento sociológico y ese pésimo procedimiento orgánico, es sin duda castigar ante la Historia a la nación que no supo aprovecharse a sí misma para, con sus elementos buenos, fabricar en el Nuevo Mundo una sociedad que realizara en él lo que virtudes y vicios, cualidades y defectos, aptitudes y diferencias de la raza española han podido, debido y están aún llamadas a producir. (Hostos: [1886♦17], p.: 305)

En enero de 1893, Grillo dedica «Literatura peruana», a Carlos Germán Amézaga (1862–1906), quien pertenece a la generación que ha vuelto a tomar las riendas intelectuales del Perú luego de la Guerra del Pacífico (1879–1884), en la cual Chile invade a Bolivia y esta le pide ayuda a Perú quienes pierden la Guerra, cediendo territorios de ambas naciones a Chile, y dejando a Bolivia sin salida al mar y sin uno de sus territorios más prósperos. La función emancipatoria en la posguerra ya no se lee como una función que busque la venganza, sino una que reconstruya al país, que propicie alianzas entre sectores antes divididos para la recuperación económica e intelectual. A esta generación pertenece la pléyade de escritores que se conocerán como los iniciadores del Modernismo en el Perú, junto a Manuel González Prada: Víctor Mantilla, José Santos Chocano, Federico Barreto, Eugenio Larrabure, Domingo de Vivero, entre otros. Grillo encuentra una relación entre la función emancipatoria y los procedimientos estilísticos. La poesía de Amézaga no se detiene en pulimentos formales, ni en buscar elaboración de lujo en las imágenes, sino más bien es una idea que ande firme; que su lengua se amolde y sirva a esta idea que es la que dirige su pensamiento: la libertad, la dignidad humana.

Amézaga no se detiene mucho a escoger ni la rima, ni el giro poético, y se contenta con que sus versos sean encarnación de ideas y sentimientos nacidos espontáneamente en su alma. Todo obedece en él al medio en que se desarrollaron su cuerpo y su inteligencia. Muy joven, apenas de 18 años, combatió por la patria como soldado raso, y finalizada la guerra de Chile, continuó la lucha, en bien de su país, desde el periódico, sin descanso y sin contemplaciones indebidas. (Grillo: [1893♦4], p.:115)

En noviembre de 1895 Enrique Piñeyro publica en la *Revista Gris*, «La poesía cubana y el señor Marcelino Menéndez Pelayo», que trata la censura del prologuista español hacia la poesía latinoamericana. La Academia Española de la Lengua encargó a Marcelino Menéndez Pelayo preparar una antología de poetas hispanoamericanos: en comentarios críticos manifestó su odio ante la poesía libertaria americana y allí escogía la poesía no por su valor artístico, sino por su fidelidad a España. Según Pelayo el americano debe sentir agradecimiento por la Conquista y la Colonia hispánica. Obras libertarias como las de Heredia sólo podían incluirse de manera mutilada, o no escogiendo sus poemas por calidad sino por conveniencia política (Piñeyro: [1895♦9], p.: 175).

El comentario que Grillo dedica a la novela de Tomás Carrasquilla, *Frutos de mi tierra*, publicado en la *Revista Gris* de Bogotá en febrero de 1896, se plantea que en el contexto contemporáneo, cualquier escuela de pensamiento o sistema filosófico debe tener como finalidad la búsqueda de la libertad humana y aunque las ideas filosóficas, entre ellas las ideas estéticas, nacieran bajo las montañas, refiriéndose metafóricamente a la naciente del río, lo cual se puede interpretar que nacieron en contextos no libres, monárquicos, imperiales, donde pervivía la esclavitud, la colonización y el vasallaje estas ideas avanzan en los siglos hasta que se concientizan de qué es la libertad en donde llega a su realización. Grillo llama a la emancipación filosófica y estética de los manantiales para buscar las formas de desarrollo en un mundo en donde se hace imperativa la libertad:

Cada corriente pura del espíritu humano, cada manifestación genuina de las leyes físicas o morales, tiende a buscar la libertad, porque sólo en el pleno goce de esta encuentra su fin verdadero. A semejanza de los ríos que tienen origen en exiguo manantial, y a medida que avanzan conquistan el suelo por donde han de correr las ondas que, engrosadas de continuo por los afluentes, llegan a su término sin que nadie sea osado a detenerlas, así las grandes corrientes de ideas nacen, como si dijéramos, en la montaña cerrada, luego descienden al valle; crece su impulso, su ansia de libertad aumenta, y siguen su carrera hasta cumplir perfectamente su destino. Sólo que la lucha de los ríos para abrirse paso hacia el mar no la presencié el hombre, y la lucha de las ideas la contempla diariamente y en ella toma parte activa. Las ideas estéticas forman una de las grandes corrientes que habiendo nacido con exiguas linfas, se han abierto en el limo de los años un amplio cauce cuyos lindes no pueden ser abarcados por la mirada del miope. (Grillo: [1896♦2], p.: 215)

Justo, una de las responsabilidades culturales del americano tiene que ver con las innovaciones de su proyecto a la formación de una nueva propuesta social. Una sociedad en donde los seres humanos nacen libres, pero un sistema que para ejercer sus derechos necesitan de una educación estética. La propuesta general no descansa sus medios en sólo esta instrucción, sino en la transformación de sus métodos pedagógicos. El americano, para ser libre, necesita educarse en el plano estético ya que este constituye el camino más recomendable para encontrar un comportamiento moral de acuerdo con su circunstancia¹¹⁷. Existe una arista diferente a la praxis factual en el ámbito social y es la función pedagógica y gnoseológica que puede cumplir la estética tanto en la formación humana como en la producción del conocimiento. Martí en 1876, en «La enseñanza objetiva y la *Biblioteca Didáctica Mexicana*», en la *Revista Universal*, el 12 de enero de 1876, expone:

La enseñanza objetiva se ha puesto de moda, y los que a ello contribuyen tienen sobra de razón: la enseñanza por medio de impresiones en los sentidos es la más fácil, menos trabajosa y más agradable para

¹¹⁷ «Tanto más dignos de elogio son los esfuerzos increíbles que hacen los alumnos de la Escuela, cuanto que viven en un medio social que es por desgracia, no sólo indiferente al arte, sino ignorante en grado sumo. Los artistas de México no son llevados por el interés pecuniario, sino por ese noble instinto de lo bello, que avasalla las inteligencias elevadas, haciéndolas consagrarse a empresas que pocos o ningunos premios positivos pueden obtener. Hoy más que nunca reconocemos la necesidad absoluta que hay de educar a la juventud del sentimiento estético, de darle en la educación primaria, algunas nociones de arte, indispensables para un pueblo que aspira al título de civilizado» (Anónimo: «La Escuela de Bellas Artes y sus enemigos». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 18 de noviembre de 1875).

los niños, a quienes deben hacerse llegar los conocimientos por un sistema que a la vez concilie la variedad, para que no se fatigue su atención, y la amenidad, para hacer que se aficien a sus tareas. (Martí: [1876 ▼2], p.:263)

El poeta y maestro encuentra potencial didáctico en la pedagogía objetiva en el marco del contexto americano: utiliza el conocimiento estético para que otras materias se puedan aprender por asociaciones objetuales e iconológicas. Es un método más familiar ya que el conocimiento del logos necesita mayores grados de iniciación mientras que el icono y el objeto le genera proximidad. No por eso es un método sencillo ya que promueve asociaciones entre imágenes y objetos, un contrapunto de algo que es de naturaleza discreta con algo de naturaleza continua como el discurso. Esto implica una creación de parte del infante, así como la capacidad de pensar a través de las imágenes. Martí elogia que la enseñanza resulte amena y esa amenidad sea producto de los efectos estéticos que producen los objetos en el estudiante. De igual modo reconoce la distancia entre la didaxis contemporánea y la forma de pensamiento en la que el infante puede tener mayor recepción:

No se recarga la inteligencia del educando con pensamientos concebidos en forma a menudo oscura por una inteligencia sazónada ya; se deja al niño en libertad completa; se hace que su concepción nazca de su propia percepción: no se ejerce presión alguna sobre su libertad intelectual, y se da al alumno, al par que natural idea de las cosas, el orgullo de conocer y adquirir ideas por sí propio. En el sistema de enseñanza, significa mucho el halago de la personalidad. (Martí: [1876 ▼2], p.: 263)

Es un método radicalmente emancipador en el cual se brinda, a través de los objetos, los insumos para que el educando cree y logre concepciones, es decir, un discurso, un pensamiento propio sobre la materia. Más que aprender un conocimiento se enseña a producir un conocimiento, pues cambia la posición del estudiante de pasiva a activa. El maestro debe guiar, no enseñar el proceso ya que éste debe ser producto propio. Éste es el camino para formar seres humanos libres, pero también para producir conocimientos propios. La escuela formará ciudadanos, creadores e investigadores, no sólo en las áreas creativas, artes y letras, sino también en las demás áreas del conocimiento, pues la estética es allí método de aprehensión y creación de nuevo conocimiento compartido para las demás áreas. El método sólo debe garantizar las condiciones y los objetos para que el estudiante realice su proceso de creación. (Martí: [1876 ▼2], p.: 263). El método que defiende Martí parte de la relación con las cosas en un mundo concreto tangible, para lograr un conocimiento sustancial del mundo. Se acerca más a las áreas que nacen de la relación y no a las que son abstracciones y se quieren enseñar como concepciones *a priori*. Martí celebra la implementación de este método en la educación mexicana: agradece la colaboración que le prestó al Gobierno Manuel María Zamacoña, así como la *Biblioteca didáctica mexicana*, impulsada por Blas López Pérez, director del Instituto Científico y Literario de Jalapa. Esos trabajos son paralelos a los realizados en Francia por Marie Pape-Carpentier (1815–1878), quien publica *Collections d'images pour les enfants*. El

14 de noviembre de 1876, Martí en «Un libro recomendable», reseña *Enseñanza objetiva: manual de profesores y guía para el uso de las cajas enciclopédicas* (1876) de Idelfonso Estrada y Zenea: «...es necesario *relacionar* los objetos, exponerlos en cierta *confusión amena y ordenada*, *pensar mucho* antes de hablar mucho, *agrupar*, en una palabra, los objetos de manera que su presentación y explicación resulte lógica, bien ordenada y provechosa». (Martí: [1876 ▼ 45], p.: 364). El sistema de la enseñanza objetiva permite desarrollar dos cualidades: enseñar a relacionar los objetos y a buscar razones, es decir construir narrativas sobre elementos concretos; segundo, promueve la autodidaxia que le permite al estudiante establecer relaciones por fuera de los objetos propuestos. Es un método que partiendo de las impresiones estéticas de los objetos promueve la producción de conocimiento relacional que es el objetivo de la formación humana.

En *Los frutos de la Normal: Indicaciones e Instrucciones*. (1881), Hostos sostiene que el propósito de la reforma educativa es reorganizar las facultades intelectuales que en el modo nemotécnico son antinaturales y convertirlas en una estructura natural que vaya de la atención a la percepción y de allí al juicio. Busca cambiar el papel pasivo del estudiante como receptor de conocimientos, al activo. El primer paso es el estético: la intuición que despierta el gusto y el apetito por el objeto de conocimiento y la ampliación de los sentidos para poder percibir. Para Hostos la primera asignatura de esta reforma debe ser la geometría práctica, que no se entenderá en su dimensión abstracta, sino desde un método sensible–material indicado por Fröbel: con objetos que son esferas, círculos, cuadrados, los estudiantes pueden intuir lo que es algo plano, con volumen, el cuadrado, el círculo, asociarlos con los objetos y las formas de los objetos de su vida cotidiana.

...en la naturaleza del entendimiento humano, es ley que, para percibir, hay que atender, y para juzgar hay que percibir: o en otros términos, que no hay posibilidad de percibir lo que contiene en sí mismo un objeto cualquiera de conocimiento, sin haber puesto en él toda la atención; y que, para formar juicio de un objeto de conocimiento, hay que haberlo percibido tal como él es en sí mismo. [...] Se empieza por ella, porque por ella empieza la naturaleza. Eso es lo que mejor ha comprendido Froebel cuando en los *gifts* (obsequios, presentes, regalos) de qué forma su *Kindergarten* (jardín de niños; paraíso de la infancia) empieza por las formas geométricas la educación del niño de uno a dos años, y la acaba en los 7 u 8 con formas geométricas (Hostos: [1881 ▼ 29], p.: 337–339)

En esta vía de conocimiento Hostos propone seguir los consejos de William George Spencer (1790–1866) en *Inventional geometry* (1860): busca que con objetos geométricos básicos los estudiantes creen algunos compuestos más complejos y nuevos. También que objetos cotidianos se puedan descomponer en objetos geométricos. De manera intuitiva el estudiante realiza composición y descomposición geométrica, desde una perspectiva lúdica. En «La escuela froebeliana», firmado en 1883, Hostos, explica el aporte de Friedrich Fröbel al método objetivo: los procedimientos materiales para el método, como son los *gifts*, o regalos, que son formas básicas y generales

a los que se puede relacionar cada objeto. El método desea que los estudiantes busquen relaciones, por medio del juego, entre los objetos y los fenómenos del mundo circundante y encuentren una narrativa entre los mismos, estimulando sus intuiciones (Hostos: [1883♦23], p.: 164). El método no “enseña”, sino que estimula, partiendo del juego a que los estudiantes encuentren relaciones, ese particular en el otro jugador que significa un acto primario de afección y umbral de empatía. De ahí que en este método se entiende la gnoseología no como un contenido, sino como una forma de estructurar y jerarquizar intuiciones que puedan llevar al estudiante a caminos de conocimiento.

En 1883 Hostos defiende con firmeza la educación preescolar, vital para su proyecto americano, así como para el desarrollo y engranaje de una estética en el proyecto continental. El método que debe seguir el americano es el sensorial–intuitivo–inductivo–deductivo. La primera fase, la sensorial que compete a la apertura de los sentidos humanos para la percepción de la naturaleza y de su entorno, es la primera que se debe desarrollar en el estudiante. El inicio de la carrera formativa le compete a una educación estética que más que enfocarse en identificar y dominar los sentimientos estéticos, se propone estimular la percepción sensorial, la observación, la escucha, el tacto y crear una apertura de los sentidos hacia la naturaleza, para posteriormente pensar en un proceso inductivo de conocimiento. El objetivo del método, más que aprender nociones elaboradas, es que los estudiantes y los investigadores induzcan su propio conocimiento y aprendan a aprender por ellos mismos, se emancipen en el ejercicio de su formación (Hostos: [1883♦24], p.: 89).

El 14 de mayo de 1889, Hostos redacta «La reforma de la educación en Chile», en la cual desea reformar no sólo la manera de enseñar sino la producción de conocimiento en América Latina. En términos sintéticos, pasar de un modelo de memorización de la información y transmisión de conocimientos foráneos, a uno de investigación y producción de conocimientos propios. En este modelo el Liceo no será un receptor pasivo en el sistema educativo, sino la piedra fundacional de un sistema de producción de conocimiento en el orden nacional y continental, pues desde la educación básica saldrán los estudiantes que en la Universidad continuarán con el proceso de formación de investigadores, bien sean teóricos o aplicados, pero siempre partiendo de la inducción por el conocimiento directo de las fuentes, principalmente de la naturaleza americana.

Ya hace años que la adolescencia de los países latinos, en vez de sometida a una higiene mental fundada en la fisiología de los órganos de la razón humana, está mentalmente dominada y esclavizada por un régimen intelectual que no se cuida de otra cosa que de llenar a toda costa, hasta saciarlo o enfermarlo, el entendimiento de la adolescencia. La Gramática, porque desde la necesaria reacción contra el latinismo de la Escolástica hasta Comenio, y desde Comenio, pasando por Pestalozzi, hasta Jacotot y Girard, es una enseñanza de rutina; la Aritmética, el Álgebra, la Geometría y la Trigonometría elementales y el Dibujo Lineal y la Teneduría de Libros, como auxiliares advenedizos, [...] esos son el alimento mental y la disciplina docente a que vive sojuzgada razón en nuestros pueblos. (Hostos: [1889♦1], p.: 204)

Explica que es urgente reformar la educación, pues el propósito consiste en formar personas que sepan ejercitar la razón y puedan construir conocimientos. Según los métodos de la enseñanza intuitiva sostiene que para formar investigadores el primer elemento a desarrollar es la sensibilidad humana con el ánimo de que aprenda a intuir. El orden gnoseológico debe ser, entrar en contacto con la naturaleza, sentir, intuir, deducir y sistematizar. La educación primaria, estética, debe enfocarse en sentir e intuir. La educación secundaria en intuir e inducir. Y la universitaria en deducir, sistematizar y comparar¹¹⁸. La escuela infantil para él debe ser intuitiva; las nociones avanzadas se componen de nociones básicas y esas de intuiciones, por ello en el desarrollo de las instituciones se encuentra el factor creativo o innovador de las ciencias y en general del conocimiento.

Reafirma Hostos que el origen del conocimiento es la intuición y la intuición nace de aproximaciones sensibles al objeto de conocimiento. El origen del conocimiento elemental es la intuición, aunque a veces éste es adquirido por tradición o por herencia —no genética— sino de sus grupos familiares. El objetivo es que el infante no aprenda conocimientos previos como información, sino que se estimule en descubrir, experimentar e intuir, todo ello estimulando la sensibilidad.

Los Modernistas en conjunto observan en el cambio de herramientas pedagógicas el nicho de la emancipación política, cultural y gnoseológica del americano. Si bien este no sea un proyecto directamente vinculado con las artes, si lo es con la estética pues esta es principio y fin de dicho proyecto. En desarrollar la sensibilidad y al final del conocimiento tanto físico como humano que determina el dominio de las emociones humanas que le permitirán al ser humano habitar en sociedad y en conformidad con su naturaleza.

Géneros artísticos y funciones formativas

En 1867 Hostos no contento con relacionar las funciones formativas del arte con los efectos estéticos en el espectador, avanza al punto de encontrar, tal como lo soñó Baudelaire, un sistema

¹¹⁸ Según Leónides Santos, en «El pensamiento filosófico-educativo de Eugenio María de Hostos»: «*La organización curricular de la educación debe seguir la evolución mental, la cual sigue un orden dado. Hostos destaca que un niño no puede conocer lo que puede una razón adolescente, ni ésta percibe como la razón juvenil; ni los jóvenes son capaces de dar, como la razón madura, la preeminencia que las operaciones reflexivas deben tener sobre las imaginativas. [...] La visión sistémica de la realidad que Hostos sostuvo, le facilitó organizar la educación formal (o institucionalizada) de acuerdo a un modelo conceptual muy sugestivo en el cual se articula perfectamente la función mental predominante, la etapa del desarrollo humano y el nivel institucional al que más o menos corresponde*». (Santos, 1991, p.: 34)

de correspondencias entre géneros artísticos y funciones formativas. En el *Salón de 1846*, Baudelaire expone la teoría de las correspondencias en un apartado germinal, pues aún no ha construido con sus propias palabras la explicación del concepto y acude a las del escritor inglés:

Ignoro si algún analogista ha establecido sólidamente una gama completa de los colores y de los sentimientos, pero recuerdo un pasaje de Hoffmann que expresa perfectamente mi idea, y que gustará a todos aquellos que aman sinceramente la naturaleza: «No es sólo en sueños, y en el ligero delirio que precede al sueño, es también despierto, oyendo música, entonces es cuando encuentro una analogía y una unión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes. Me parece que todas esas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz y que deben reunirse en un maravilloso concierto. (Baudelaire, p.: 110)

Hostos publica en Barcelona, el 25 de mayo, «Los conciertos–Barbieri», en donde plantea una diferencia gramatical entre la sinfonía dramática y la sinfonía lírica: «*Entre la sinfonía dramática y la lírica hay la diferencia que siempre separa al arte convencional del arte puro. En la primera, se busca una síntesis de la obra total: la segunda es por sí misma análisis y síntesis del pensamiento músico que la ha inspirado*» (Hostos: [1867 ▲ 1], p.: 45). Al hablar de Giacomo Meyerbeer (1791–1864), analiza dos formas de composición diferentes, una como obra completa, la sinfonía dramática; y, otra como obra fragmentaria, la sinfonía lírica. En el estudio de *Létoile du Nord*, diferencia entre el arte convencional y el arte puro por las ancilaridades con las funciones formativas que cada género persigue, según los efectos estéticos:

Yo prefiero la música sinfónica a la dramática, como prefiero la música descriptiva a la representativa, precisamente por la misma razón que prefiero la poesía dramática y la mixta a la poesía lírica y directa: es decir, porque en música soy partidario del arte por el arte, de lo bello por lo bello, y en poesías soy partidario del arte por la idea, del arte por lo útil. El arte musical es eminentemente *uno*, el arte poético, eminentemente *vario*: este se dirige al entendimiento, estimulando la sensibilidad; aquel se dirige al sentimiento, moviendo y conmoviendo el sentimiento: allí siento pensando, aquí siento sintiendo; allí, el arte se dirige al hombre entero; aquí, al hombre parcial. Si uno y otro se salen de su esfera, me perturban: si la poesía no hiciera otra cosa que conmovirme, sería insuficiente: si la música intentar hacerme pensar, la tendría por excesiva. (Hostos: [1867 ▲ 1], p.: 45–46)

Aunquela finalidad tanto de la poesía como de la música es el efecto estético, este se obtiene por medios diferentes; el de la música se siente sintiendo; el de la poesía, se siente pensando. Lo propio de la música, para Hostos, es la sinfonía lírica, pues en ella las funciones cognoscitivas tienen que ver con el efecto final, pero no con el medio que es la sensación musical: en este género se deja de un lado el motivo y se da énfasis en la emotividad del compositor. Lo propio de la música es el arte por el arte, es decir, hacer sentir y desarrollar la sensibilidad humana a través de medios sensibles. Hostos supera la discusión del arte por el arte y el arte comprometido: la poesía como trabaja con un material que su naturaleza no es la sensación sino la intelección, la palabra (que no deja de ser sonido), provoca en el receptor un pensamiento que bien sea por la sonoridad, el ritmo o por el tratamiento conceptual del tema, produce sensaciones, es decir, conduce a una experiencia. En esta concepción, la literatura se debe enfocar el efecto estético que produce el pensamiento, por

medio de las palabras. En tanto, el género en donde emerge lo propio de la poesía es el drama. Para el antillano debe existir arte tanto con compromiso ideológico, como arte con compromiso formal, pero ambos comparten que la experiencia estética, el resultado, sea un efecto estético. Hostos ahonda en esta crítica la relación del arte por el arte, del sentir para formar el sentimiento a través de la música y sostiene que el procedimiento retórico propio de la música sinfónica debe ser la descripción: «*Más lógica, más consecuente con el ideal del arte del sonido, la música sinfónica se concreta a describir*» (Hostos: [1867 ▲ 1], p.: 46).

Para Altamirano no existe mejor género para curar las enfermedades sociales que el “drama social”. Es un género teatral que busca escenificar, exponer y dejar en ridículo a los vicios sociales. La terapia consiste en que el receptor, al ver escenificados sus vicios pueda proyectarse en escena y a través del mecanismo de la especularidad que exige de una poética bien realista o naturalista el espectador se purgue de su vicio, para con él, mejore su comportamiento en sociedad. En la «Crónica de teatros», en *El Siglo XIX*, el 21 de mayo de 1868, Altamirano, al referirse a *Lo positivo*, sostiene: «*Obras de esta clase son las que deben tomarse del teatro francés, [...] porque ellas son una lección para todas las sociedades civilizadas; porque ellas son como esas plantas medicinales que deben naturalizarse en todos los suelos y bajo todos los climas, en razón de su influjo benéfico ataca enfermedades que son comunes a todos los hombres*» (Altamirano: [1868 ▲ 18], p.: 169).

El siglo XIX, tanto en Francia como en la España republicana se consolida el “drama social” en el que se incluyen subgéneros como la “alta comedia”. Éstos dejan de ubicar los problemas históricos en el teatro y pasan a tratar la actualidad. Este género nace de una serie de condiciones socio-económicas dramáticas a causa de las revoluciones industriales y de las crisis económicas en distintas capitales europeas. Las hambrunas en Francia y en la España peninsular que fue una de las causas de la derogación de la Reina Isabel, la de “los destinos tristes”, produjo una conciencia social que permitió el surgimiento de géneros artísticos con interés por su actualidad social. Con la llegada de la República liberal a España, los dramaturgos y novelistas se acercaron a los estudios sociológicos del momento que eran liderados por el pensamiento fisiologista con rasgos definidos de Positivismo. Las metáforas de orden biologista son continuas en el lenguaje de críticos y creadores: se usan términos como una “sociedad enferma”, y se piensa en “remedios” que puedan “curar” sus “enfermedades” y que permitan su “funcionamiento”, su correcta organicidad, y su “evolución”. Altamirano se encuentra al tanto de la emergencia de los discursos fisiologistas y precursores del Naturalismo tanto en el teatro como en la crítica teatral. Al tratar *Un drama en familia*, de Movellán, realiza una advertencia de índole socio-cultural:

...quiso tratar el *drama social*... [...] Género es éste en primer lugar muy delicado, y luego que por nuestro carácter nacional no puede naturalizarse aquí, donde todavía reina, porque se necesita, la comedia de costumbres, la comedia bretoniana. Eso no quiere decir que el *drama social* no extraña un estudio de costumbres, sí que lo entraña, y muy profundo; sólo que tales costumbres y la manera de dar solución a las cuestiones que ellas hacen nacer, no existen en nuestro país, y no puede por lo mismo haber una copia de la vida real. (Altamirano: [1868▲18], p.: 169–170)

Altamirano reconoce al “drama social” como un producto de una sociedad específica, la francesa, el cual tiene resonancia en los autores españoles. El “drama social” se encuentra ligado al contexto por retratar las sociedades de las cuales emerge. No quiere decir que en México o en América Latina no puedan darse las condiciones para el surgimiento del “drama social”: de hecho, puede ser tan o más fecundas que en Europa; a lo que se refiere el mexicano es que son obras ligadas a su contexto que una traducción inhibe los efectos y funciones sociales para su sociedad. Los vicios de la sociedad mexicana son diferentes a los de la sociedad francesa o española. Más que hacer piezas de otros contextos es necesario que el autor estudie los problemas de su sociedad y encuentre su manera de escenificarlos. El drama social es un género que busca la edificación de la sociedad, al crear una representación de índole realista y/o naturalista, que trate los asuntos morales de una sociedad particular. Su función es corregir los vicios de carácter comunal y de interés público. El “drama social”, en Francia se dedica al estudio de los espacios de sociabilidad como el salón. En Latinoamérica la construcción de los públicos no tiene la misma cartografía por lo que la crítica a los vicios sociales no se concentrará allí.

Martí en sus ojeadas al teatro madrileño encuentra una desproporción entre los géneros artísticos y las funciones formativas que ellos deberían desempeñar para la sociedad ibérica entre los años sesenta y setenta del siglo XIX. Por esta época se vive el furor del drama francés que como forma burguesa es adoptada bajo la rúbrica de los nuevos tiempos cuando España busca desesperadamente alejarse de la retórica monárquica y mostrarse y como una república moderna. Son 300 años de cultura imperial y un poco más de un milenio con estructuras sociales monárquicas que hacen difícil el cambio político y la adopción de las formas vitales modernas. En el «Boletín» del 10 de septiembre de 1875 de la *Revista Universal*, ataca al teatro realista, qué no colabora en detener la crisis política de la España de la primera República:

Trae cada sistema filosófico una literatura, consecuencia suya; y a la manera práctica de ver las cosas, ha correspondido esta literatura dura y extraña, triste y dolorosa, que se llama escuela realista. No se limita a copiar lo que ve malo: exagera e inventa mayor maldad. [...] Así la escuela realista pone especial empeño en presentar descarnadas y rudas todas las fealdades del ser vivo. ¿Será por eso completamente mala la escuela? Nada es malo ni bueno en absoluto. Si por escuela realista se entendiese la copia fiel de los dolores sociales, no para justificar errores, no para darse el placer de presentar heridas que perpetuamente vierten sangre, sino para aislar y provocar antipatía a los errores que se presentan, y ver cómo se contiene la sangre que brota sin cesar de los míseros vivos, fuera la escuela nueva racional y justa, y cumpliría en el teatro su obra de hacer bien. (Martí: [1875▼22], p.: 177)

El teatro español, enmarcado en el “Nuevo drama”, fue punta de lanza ideológica en el proceso de modernización de los hábitos y las costumbres de los españoles. Ese no fue producto español, sino que sufre de un proceso de adaptación de otros países quienes decidieron tomar los caminos de la modernización algunos siglos antes. Martí denuncia que los españoles sufren de un proceso de modernización institucional, pero desean importar las costumbres modernas. El drama burgués aparece forzado en la escena y simulado en la vida por ello sus funciones formativas son puestas en duda. No existe una valoración en sí del Realismo de parte del apóstol, en cuanto le parezca un género bueno o malo *per se*¹¹⁹. Para Martí esa valoración se adquiere en la relación arte–sociedad, pues si este arte se propone solucionar, exhibiendo los vicios sociales, la composición y creación del Realismo debe nacer del estudio de cada sociedad. El inconveniente glosa en cuanto se traslada esta forma artística a otra sociedad, que tiene otros males y precisa de otros remedios. Hacer teatro realista en España o en América Latina no se trata de traducir obras, cambiar los nombres a los personajes, la toponimia y adaptar las situaciones al contexto, como se realizó, sino estudiar los vicios concretos de cada sociedad que son distintos en Francia, España y las Américas, y así proponer un tipo de Realismo para cada sociedad. Hay otro aspecto que Martí censura del Realismo y es a veces su escasa prospectiva. La finalidad es que el arte mejore una condición, que no quede como un registro social y el espectador salga regañado del teatro. Para Martí se debe enseñar y esa enseñanza debe terminar con un proceso de anagnórisis creativa que vislumbre un horizonte social. Como los horizontes sociales son distintos se requiere de un drama que avizore perspectivas y muestre soluciones vitales a los problemas señalados. Allí la función gnoseológica del arte es plena.

...¿mejoraremos algo copiando lo que somos? He aquí el error de la escuela realista, elevada a inflexible sistema. ¿Somos lo que debiéramos ser? La manera de mejorar por el teatro es presentar en una forma amena, no el ser de hoy, sino el deber ser que nos mejorará. El teatro tiene un hermoso privilegio: hace amena y gustosa la enseñanza. Verdad que hay que añadir que su enseñanza no es ya fructífera, si en el ánimo del espectador queda, y a su amor propio hiere, la idea de que se le ha querido enseñar. Enseñe bellamente... (Martí: [1875 ▼ 22], p.: 177–178)

El 4 de enero de 1876 Martí escribe para la *Revista Universal*, «*Los Maurel*», drama de Roberto Esteva. En él, reflexiona sobre el problema de los géneros artísticos y su relación con las funciones sociales, teniendo como perspectiva la aproximación del joven dramaturgo en el contexto de la creación de un teatro mexicano. Lo que puede hacer innovador al teatro mexicano es su contexto

¹¹⁹ Madeline Cámara expone: «*Respecto de la existencia objetiva de un concepto de realismo martiano, no hay cita única que pueda demostrarlo, pues para encontrarla habría que ensamblar convenientemente una serie de criterios vertidos en todo el conjunto de su obra literaria. Pero más que la simple comprobación de una definición teórica de realismo en Martí, ha sido nuestro interés destacar cómo las características que exigía del arte concuerdan perfectamente con los postulados de una estética realista rectamente definida. Así encontramos que humanismo, veracidad (en el sentido de dar la verdad), historicidad y funcionalidad constituyen sus principales normas*» (Cámara, 1981, p.: 103).

y debe centrarse en estudiar las formas sociales y artísticas que emergen en él de manera natural; esto en el contexto de la adaptación de los géneros de moda como la “nueva comedia” y el “melodrama social”. Así, explica las consecuencias de copiar dichos géneros:

Las virtudes tienen siempre nuevos heroísmos; pero los vicios y los defectos son siempre monótonamente deformes. El avaro griego es el avaro de Molière: el advenedizo de Aristófanes es el Rabagás de Victorien Sardou. Lo feo se reproduce sin variantes: en cambio, nunca acaban las combinaciones de la luz, las seducciones de la ternura, las nubes en el espacio, y los matices multiformes del color. La tragedia engrandece, el drama agrada, y la comedia da tristeza. Mas es fuerza reconocer que tiene la inteligencia grados y formas diferentes, y que la comedia presta servicios y quiere buena suma de habilidad, elegancia e ingenio. (Martí: [1876 ▼9]. p.: 154)

Luego de categorizar los efectos estéticos que produce cada género dramático llega a otra clasificación en función con las épocas culturales, no desde una perspectiva evolucionista sino más bien sustentada en condiciones para las cuales son más propicias ciertos géneros que otros. De este ajuste depende su eficiencia, medida en la idealización y transformación del público objetivo. Martí señala que para que la comedia social surta efecto se necesita de una clase con vicios sociales propios de la sociedad francesa como la frivolidad, los celos, etcétera. Esto se relaciona con si el sistema es democrático o monárquico, ya que la combinación entre monarquía y capitalismo neocolonial es un clima propicio para el mal gusto, la frivolidad y los deseos de ascenso social por medio del cotilleo de sala. Martí concreta sobre Esteva:

Quiere herir para curar, y gusta a lo que parece de proponerse y resolver problemas. Mas si ha de ser original, emplee todo el talento que indisputablemente tiene, en copiar lo escaso nuevo que en la constitución social de México pueda encontrar. No creemos que haya llegado para México la época del teatro cómico. El perfeccionamiento de la sociedad provoca sus imperfecciones; las imperfecciones producen la reacción, y la forma de esta es la comedia. Nacen los pueblos en la sombra, y producen titanes vigorosos, bruscos como sus accidentes primitivos, soberbios como toda expresión de la creación; esta es la época maravillosa cuya forma de portento y de concreción es la tragedia. Va operándose el desarrollo, y la transición no produce género propio. Luego el cuerpo social se establece: el respeto a las virtudes pasa: de la inteligencia generalmente educada vienen la rivalidad, la envidia, la holganza y la soberbia; los vicios exaltan a los hombres puros: la censura nace originada por lo censurable, y el teatro cómico es entonces la forma natural de la saludable y honrada revolución. (Martí: [1876 ▼9], p.: 154–155)

Una sociedad con cambios tan drásticos y turbulentos en el siglo XIX, que pasó por un largo proceso independentista, por dos invasiones extranjeras, por el Imperio de Maximiliano, está más cerca de géneros como la epopeya y la tragedia que de los géneros del ideal burgués o los de la República europea consolidada, más cuando este año que se avecina un contundente Golpe de Estado en donde los sectores sociales, aún no cohesionados, luchan por participación política. La comedia francesa está lejos de germinar como género enclavado en la sociedad mexicana, la cual con ella se divierte, pero no se construye.

El 9 de julio de 1876 Martí teoriza el problema de la forma en el teatro español finisecular, en relación con las producciones mexicanas que lo toman como modelo, aceptando de entrada que es

una versión del teatro francés de finales de siglo. En «*Luchas de honra y amor*. De José Peón Contreras», en la *Revista Universal*, identifica el drama social francés que logra imponerse como una moda artística en Europa, pero cuando éste llega a España, como sucede con las repúblicas latinoamericanas, no cuenta con un sistema social que corresponda al contexto teatral, es decir, a las identificaciones público-situación que el teatro social necesita para cumplir sus funciones. Cuando el teatro social pasa a España crea infirmitades. (Martí: [1876 ▼14], p.: 175).

Las copias de géneros foráneos traen problemas. En España este teatro no llega a su plenitud formal debido a que no existe la retroalimentación que necesita el drama social para su perfeccionamiento. Tiene instantes de lucidez que se dan por el destacado uso del lenguaje, la estructura dramática encomiable o la imitación correcta de los tópicos; pero hace falta la sociedad frívola que la empobrecida España del siglo XIX no puede ofrecer, bien por sus crisis, bien por la intermitencia de la monarquía. No se ha desarrollado un lenguaje en la sociedad que sea suelto como para causar la gracia de la frivolidad y los autores dramáticos hispanos cuentan con el verso para dar cuenta de la prosa del mundo. En «Correo de los teatros. *Luchas de honra y amor*» de la *Revista Universal*, el 8 de julio de 1876, expone que la pieza de Contreras no es un drama social, sino un drama actual: «...es una comedia que pudiera llamarse *drama actual*, mejor que *social*, porque son sociales todas las tesis que discuten puntos importantes a la agrupación humana, y esta comedia discute un punto, y un punto presente». (Martí: [1876 ▼24], p.: 67). Martí utilizará un argumento clasificatorio: el drama está ligado a la sociedad y de manera connatural al género a lo largo de su historia. El “Drama Social”, no es otra cosa que un Realismo forzado en el cual se retrata imparcialmente a una sociedad para burlarse de vicios concretos y contemporáneos: propone Martí el mote de “Drama Actual”. En «Teatros», *Revista Universal* de México el 16 de abril de 1875, comenta *La muerte de Cisneros* (1875), de Manuel Fernández y González (1822–1888), en el que plantea:

Preocupa a los autores españoles [...] un número de situaciones y de frases que destaquen la figura de su personaje principal: seduce siempre el héroe, y encariñase con su héroe el escritor, y afanosamente busca cuanto lo embellezca y lo realce, sin imaginar que la obra escénica es obra de comparación y de artificio, y que la vida ha de ser en ella palpitante y general para que haya en los espectadores robusta y buena vida. (Martí: [1875 ▼52], p.: 59–60)

El Drama Nuevo ofrece una espectacularización de la figura heroica que aparece meditabunda y reflexiva, según las reglas del drama burgués. Pervive una contradicción pues la escena, además de individualizarse se focaliza haciéndose casi inverosímil. El héroe tradicional pocas veces se encuentra preso de la duda, a menos que sea por alguna trampa divina o por un enclaustramiento producto de la peripecia; al contrario, representará un carácter valiente y decidido que impide que la duda se cuele por algún orificio de su tez marmórea. La formación del público queda en duda

pues el efecto estético que ofrece el Drama Nuevo es la confusión de las funciones y los roles vitales. La singularización del héroe resulta en un hibridismo descomunal, pues los valores heráldicos se reemplazan por una atmósfera cotidiana haciendo inverosímil su propia existencia en escena. Martí predica que ese principio rector del drama se encuentra en su capacidad de crear comparaciones y contrastes en donde el carácter de uno se termine de configurar con las opiniones y el carácter sincronizado de otro personaje, que lo oculta y/o lo resalta. Pero este debe encontrarse en una atmósfera que haga posible no sólo la existencia de dos personajes, sino que mantengan la transición y la tensión dramática. Encuentra un desbalance pues no hay un personaje que contraste y contrarreste, ni otro que matice y suavice la diferencia. La atmósfera es lo que sostiene el artificio, por ello un héroe no dubita ni lanza versos monologados en la soledad de su palacio. El drama sobre Cisneros tiene exigencia histriónica por la severidad del personaje. Se trata de Francisco Jiménez de Cisneros (1436–1517), franciscano, cardenal, arzobispo de Toledo, Tercer Inquisidor General de Castilla, quien gobernó la Corona entre 1506 y 1507 y entre 1516 y 1517, al reemplazar a la Reina Juana en el primer periodo, y en el segundo tras la muerte del Rey Fernando. El Cardenal Cisneros muere en 1577 en Roa al esperar la llegada de Carlos I. Este personaje heráldico es difícil de ubicar en las reglas del Drama Nuevo y en las del drama burgués. Esa descompensación se debe a que España aún no ha concebido su forma de ser y reconocerse como moderna. Los temas y las épocas, tanto en el drama como en la vida, engendran las formas y será forzado montar tramas cortesanas sobre estructuras dramáticas burguesas.

El Drama Nuevo continúa sus asechos en las repúblicas americanas. Son numerosas las compañías teatrales que viajan al Nuevo Mundo. Ciudad de México recibe con regularidad las compañías españolas y, por ende, recepciona las novedades de la tradición europea. Se presenta *El tío Martín o la honradez*, adaptado por Eduardo Rosales (1862) y presentado por primera vez en España el 10 de febrero de 1859 en el Teatro de Novedades. En México es representado por la compañía de Ceferino Guerra (1819–1882). En «Teatro Principal», en la *Revista Universal* el 8 de junio de 1875, Martí realiza la siguiente distinción:

Tiene la literatura dramática dos clases de obras completamente distintas: [...] diríjense unas obras al solaz y regocijo de la mente: otras a levantar emociones con la lucha de los afectos más vivos del corazón. Y cada uno de estos géneros habla a un público especial. No gusta un sano espíritu literario de esas escenas rudas que hacen en el sentimiento y la memoria vivísima impresión: placen más, en cambio, estas escenas al público puro y sencillo que tiene menos debilitadas las fuerzas de su espíritu, y no ha vivido en esa atmósfera terrible donde todo generoso sentimiento llega a parecer monótono y vulgar. (Martí: [1875 ▼56], p.: 80)

La distinción se enmarca en la llegada del Drama Nuevo que se ubica en el tipo de literatura dramática que exalta las emociones, gracias al combate de los afectos. Pondera dos elementos para

buscar matices que ya no implica problemas compositivos, sino la comunicabilidad de las emociones a públicos mayores. La distinción martiana parece centrarse en la distinción de lo sensible con lo inteligible, pero un análisis atento muestra que el drama de público más restringido busca el regocijo de la mente, es decir recurrir a unos sentimientos estimulados por el virtuosismo y el ingenio. Reconoce que esta distinción del drama, y allí su *mea culpa*, obedece a un problema de educación estética o reconocer las formas y los refinamientos del drama. Estos refinamientos no son elementos distintivos para la *res pública*. Vencido, prefiere el drama refinado, pero reconoce que el más útil es el que se dirige a la excitación directa de los sentimientos. Martí prima el interés formativo colectivo que busca un crecimiento moral en el espectador, a sabiendas de suavizar el virtuosismo del drama (Martí: [1875 ▼ 56], p.:80). Se enfrenta a un dilema ético propio de la nueva sociedad burguesa europea y más reciente de la incipiente burguesía en América Latina, que es esa relación entre la formación humana que debe cumplir el arte, en la inserción de la esfera moderna. Las funciones artísticas tienen una tradición profunda que consiste en la sacralidad, la alegorización, entre otras, las cuales se inscriben en el Arte Sacro de la Edad Media y en otros periodos históricos. Allí las artes no sacras cumplían otras funciones, como la auto-legitimación imperial gracias a la apropiación mitológica en el Barroco hispano o en el Neoclasicismo francés, etc. Las funciones del nuevo orden y el ideal político, es decir los valores democráticos en estructuras tradicionales generan ruido a los oídos de Martí que entiende que para una sociedad nueva se requiere de un arte nuevo. Los valores artísticos son de interés para las minorías ya que se necesita de altos niveles de codificación cultural, además de un conocimiento en la tradición de la literatura dramática. Para Martí el problema de la brecha entre los géneros que estimulan a la formación intelectual, en contra de los géneros que estimulan la función sensitiva se cierra cuando la mayoría eduque su sensibilidad artística. Esa brecha no se cierra si los instrumentos para la educación artística no se vuelven accesibles. Reafirma que esa literatura dramática impopular es la menos útil para los fines de los proyectos democráticos del continente porque confirma su valor elitizante.

Estas obras responden a necesidades y pensamientos de un reducido número del público: no imprimen dirección; no crean caracteres reales; hijas de inteligencias extraordinarias o enfermizas, forjan tipos bellos y poéticos; pero no quedan en el ánimo del público sino como una impresión vaga y tenue de belleza general. —Nosotros gustamos más de esta literatura impopular en cierto modo; pero no rechazamos, antes creemos firmemente en la conveniencia de esta otra literatura teatral de forma descuidada, pero cierta; de caracteres vivos y apreciables en el mundo práctico, de vilezas que levantan la ira, de amores que despiertan la ternura, de sacrificios que excitan la generosidad, de tipos, en fin, que concretan la atención eminentemente realista del público que por los trabajos y sencilleces de su vida, no puede estimar en su verdad tristísima los desfallecimientos dolorosos, y las idealidades inconformes de los que anidan en el corazón sentimientos sobradamente ejercitados y exquisitos. (Martí: [1875 ▼ 56], p.: 80–81)

El apóstol expone la restricción de acceso gnoseológico del drama refinado y ve necesaria una

literatura dramática popular que no sólo llegue a la mayoría del público, sino que altere su forma, caracteres, que sean más empáticos con ellos mismos para que las obras puedan cumplir con sus distintas funciones: la educación de las pasiones y la formación humana. Son dos las condiciones que se necesitan para que el arte no continúe promoviendo la elitización: la formación del público; y, la reformulación del proyecto artístico que tiene como finalidad colaborar en la función formativa de amplios públicos o cumplir con las misiones democráticas. La literatura dramática que busca darle regocijo a las emociones no cumple con los preceptos de la literatura dramática mayor, especialmente el de la verosimilitud. Martí muestra como esta literatura se toma licencias frente a la teoría del drama neoclásico a merced de llegar a conquistar a los espectadores¹²⁰. *El tío Martín...*, es una obra de resonancia en el eclecticismo de la clase media madrileña posterior a la catástrofe política de 1868. Por ello, prima el melodramatismo sobre la verosimilitud:

Abunda *El tío Martín* en situaciones forzadas e inverosímiles: aguardan en el primer acto unos buenos y acomodados padres del Havre a un hijo suyo en mal hora enviado a terminar sus estudios de leyes a la Escuela de París. [...] Una parte numerosa del público se identifica con esta clase de escenas: la familia pobre habla muchos días en la semana de la comedia que el domingo vio —recuérdanse en la mesa y en la tertulia los rasgos culminantes de cada carácter. (Martí: [1875 ▼ 56], p.: 81)

Si bien el teatro español debe ser diferente al americano, Martí rescata la intención de la “comedia alta”, del teatro para la clase media alta en España que puede tener una mayor resonancia en América Latina ya que ambos se suscriben en el proceso de emancipación monárquica, es decir, en la conquista de dominios políticos de la burguesía en eso que se reconoce como los primeros pasos hacia la democracia —incipientes en España. Dicha comedia pone a prueba el juicio martiano ya que la interpretan actores fabulosos que, al querer tratar los conflictos sociales, priman por el sentimentalismo y para lograr tales efectos sacrifican la verosimilitud. Martí explica que cuando la verosimilitud falta de una manera tan crasa en una pieza dramática, es difícil que asuma sus funciones formativas. En «*El Estómago*», en la *Revista Universal*, el 15 de octubre de 1875 tiene una posición aporética: de argumento inverosímil, es una pieza que no cumple con sus funciones sociales y/o formativas, así sea una pieza dramáticamente destacada: «*Gaspar se equivocó indudablemente; pero todavía lo ha salvado su talento. Se aplaude esta comedia imposible, como se*

¹²⁰ Según David Thatcher Gies, en *El teatro en la España del siglo XIX*, (1996), luego de la segunda mitad del siglo XIX, se aprecia cómo los temas de la clase media aparecen en la escena, gracias al empuje que tiene la burguesía en los años de la República: «*El teatro [...] va a estar ligado a la clase media y a la creciente inseguridad con que esto afronta la situación política y económica. [...] Los gustos de la clase media eran eclécticos, lo cual explica la cantidad de temas, géneros, estilos y lenguajes que se enlazaban a toda prisa sobre los escenarios. De hecho, en la alta comedia se encuentra una de las mejores series que hay de documentos sobre la clase media española, es decir, la clase media alta, pues estos dramas reflejan no sólo las preocupaciones sino también los modos, las costumbres, la apariencia, las flaquezas y las virtudes de este segmento de la sociedad ahora privilegiado*» (Thatcher: 1996, p.: 322).

aplaude a los oradores buenos que no tienen razón. Esta obra no es útil, no enseña, no agrada, no cura, y se la aplaude, sin embargo» (Martí: [1875 ▼ 63], p.: 117). Martí duda de una novedosa corriente teatral que viene de Francia: el Naturalismo. Daniel Poyán Díaz la ha catalogado como “comedia de tesis moralizadora¹²¹”. En este tipo de propuesta hay una función que impera más que la formativa: la demostrativa. La tesis de *El Estómago* es que la fisiología altera la conducta humana. Nada más positivista que esta idea. Gaspar y la comedia realista no se interesan en formar, educar, sino en demostrar las tesis del fisiologismo y del determinismo social. La función que impera es la demostrativa, o sea, concebir la obra de arte no como instrumento de conocimiento sino como instrumento de ilustración científica. Martí no comparte esa posición, ya que el arte renuncia a su capacidad transformadora, deja de ser concebida como organismo vivo y pasa a ser un instrumento. La instrumentalización del drama sirve para divulgar las ideas científicas sobre la sociedad, ideas que aparecen en un clima de escepticismo y decadencia. Martí requiere de un arte que haga vivir que motive el crecimiento, inspire la vida en las libres repúblicas americanas que tienen la sensación de acabar de llegar al mundo. El gesto que ve en Gaspar es propio de una cultura agotada, decadente que le recuerda al ser humano su vaguedad. (Martí: [1875 ▼ 63], p.: 118).

Martí expone el deber ser de las artes dramáticas: ve que algunos géneros cumplen funciones que otros no pueden, por sus formas, medios de divulgación y condiciones sociales. Existe un principio de correspondencia en esa valoración. En «*El libro talonario*», de Echegaray, en la *Revista Universal* de México, el 9 de noviembre de 1875, sostiene que el drama tiene la mayor funcionalidad social. El criterio que usa es la capacidad de identificación con los valores del público: la empatía. Y la empatía no es común en los pensadores solitarios y profundos en donde prima la apatía por la doxa. La forma se resiste a esos pensamientos. De la doma de la forma depende la eficacia de la capacidad formativa de las artes dramáticas: «...es que el éxito de la obra dramática consiste en su mayor identificación con el público, y el espíritu alto tiene que descender y reducirse hasta la forma y el sentimiento comunes» (Martí: [1875 ▼ 64], p.: 122).

El 11 de noviembre de 1875 aparece en «El correo de teatros», de la *Revista Universal*, otra

¹²¹ Según Daniel Poyán Díaz: «La idea o la tesis que en la obra se persigue es que la moral depende de la fisiología y de las circunstancias; se pone de manifiesto la relación que existe entre el estómago y nuestra conducta. El tema revela una cierta inspiración en la ideología que primaba al otro lado de los Pirineos. Eran los años que alcanzaba su mayor difusión el *Cours de Philosophie Positive* comtiano. Taine hacía responsables al medio geográfico, al clima y a la herencia del carácter del individuo e incluso Viardot se atrevía a decir en tono científico que los pensamientos eran secreciones del cerebro como la orina es de los riñones. Al lado de estas ideas las que expone Gaspar en su obra resultaban de una discreción vergonzante» (Poyán Díaz: 1957, p.: 239-240).

apreciación sobre Echegaray, sobre *La última noche*, en donde expresa una desaprobación generalizada sobre el melodrama. Para Martí el género impide el desarrollo de los tipos dramáticos, así como que obliga a que la causalidad se fuerce para aglomerar escenas límite en donde el *ethos* y el ritmo parecen sobreactuados y sin una hilazón coherente. Tiene un epíteto de gran valor dramático y poca articulación con la estructura de la obra que refuerza su poca verosimilitud. Echegaray no debe invertir su talento en melodramas sino en obras con estructuras claras en las cuales se puedan soportar pensamientos hondos y caracteres dramáticos de gran calado. Ya sostenía que Echegaray era un autor grande y que perseguía la forma de sus pensamientos profundos. Pero parece que los géneros modernos no soportan la profundidad de este autor¹²²: «*El melodrama no es digno de los grandes talentos [...] Su obra es una obra bella que no gusta*» (Martí: [1875 ▼ 71], p.: 30).

El 3 de diciembre de 1876 Gutiérrez Nájera publica en *El Federalista* de México «*La Petite Mariée, Después de la boda*», dedicada a la ópera bufa. La distinción entre géneros mayores y géneros menores está en función de la calidad artística enmarcados en funciones sociales específicas. La ópera bufa es hermana menor de la ópera o su versión para clases populares que se vale del argot, folclor y humor para divertir y entretener. Si en Europa este género enfatiza la función espectacularizante y de entretenimiento, en América Latina esta función es total, ya que los intertextos serán anulados al no compartir el folclor y la cultura popular. Nájera describe este género y lo ataca con contundencia, para que no conforme una moda afuncional para la sociedad mexicana:

...siempre he creído [...] que la ópera bufa es al arte de Bellini y Donizetti, lo que Sixto Casillas es a Béranger, o lo que un pintor de carteles a Van Dyck. Porque, en efecto, decidme ¿qué encontraréis de verdaderamente bello en las inmundas operetas de Offenbach? ¿Tiene acaso la música de *Barba Azul* las melodías melancólicas de Bellini; las profundas y religiosas armonías de Meyeeber, o la sencilla y franca alegría de Cimarosa? ¿No es verdad que no? Esos autores representan el arte en toda su pureza, y Offenbach, lejos, muy lejos de ser un artista.... (Gutiérrez: [1876 ▼ 49], p.: 16)

La división de las funciones formativas en el teatro toma nuevos matices en 1876, con la aparición de los argumentos de “el arte por el arte” y la “función estética del arte” que obliga a los pensadores positivistas y a los dramaturgos que trabajan en pos de las funciones formativas a relativizar sus posiciones. En «*El suplicio de una mujer*», —*El Federalista*, 20 de mayo de 1876—,

¹²² El 28 de diciembre de 1875 Martí se refiere a la relación entre las ideas y las formas que la soportan. Hace referencia a *El Hereu, El Heredero*, de Francisco Luis de Retés y Francisco Pérez Echevarría. Expone en la *Revista Universal*: «*Diremos solo de paso que hubiera sido menester para el trágico asunto que lo funda, la grave y terrible forma de la tragedia. Para lo común el drama; para lo vigoroso, heroico y enérgico, el levantado coturno. Así lo entendió el teatro griego, que trató este asunto, si bien con aquella intervención de la fatalidad que dio a sus obras tal sello de maravilla y de grandeza. Así pensó también el teatro alemán, que dio suelta en todas sus consecuencias espantosas al odio fatal de dos hermanos, tibiamente explotados a nuestro juicio en la obra del clásico Retés y del imaginador Echevarría*» (Martí: [1875 ▼ 72], p.: 33). Existen temas que el melodrama no explota con lucidez porque su estructura no puede soportar los elementos que necesitan las grandes ideas. El melodrama es propicio para hablar de situaciones comunes, y de tipos comunes, no de dioses ni de hechos heroicos.

dedicado al drama de Emilio Girardin, Altamirano explica que el teatro no es la solución a los problemas de una sociedad, pero sí puede aportar: «*La misión, pues, del dramaturgo, ya que no sea la de reformar a la sociedad, porque es una empresa imposible para un hombre solo y para una obra de límites determinados, si debe ser la del obrero que concurre a la construcción de un edificio gigantesco, debe ser la del soldado que combate en las filas de un ejército numeroso por el triunfo de una causa santa*» (Altamirano: [1876 ▼ 58], p.: 203). Altamirano cita a Girardin y sostiene qué hablar de una reforma general de la sociedad gracias a un campo artístico es casi un imposible. Sin embargo, las decisiones que como laboratorio de la naturaleza humana puede deducir y dilucidar el teatro, si llega a los operadores reales de las reformas, es decir a maestros, jueces, legisladores, magistrados pueden guiar mejor sus decisiones a la hora de realizar una transformación gradual en la sociedad. La obra tiene compromiso con el pensamiento de una época, con colaborar en la dilucidación del conocimiento humano que sirve tanto para la supervivencia de la sociedad, como para su gobernabilidad y bienestar. Para Altamirano el teatro está en directa relación con su sociedad y es un género que se debe a ella. Considera que las distinciones entre teatro clásico y teatro romántico son para él divisiones sin sentido, en la medida en que ambos tienen trascendencia social, finalidad estética definida y se proponen servir a la formación humana según sus postulados, a pesar de que sus formas tengan variaciones. Para Altamirano esta definición es sólo justificante de cierta irresponsabilidad creativa y que con aire esnobista desea justificar sus obras, y en especial su calidad bajo el mote de romántico:

Yo no reconozco más escuelas dramáticas que la buena y la mala, la útil y la inútil, la que representa la verdad y la que representa lo falso, la que deja algo en provecho de los pueblos y la que no deja nada. Por lo demás, poco me importa que las obras que se construyan conforme a las reglas de Aristóteles y de Horacio, se llamen clásicas, y las que no las guardan, se llamen románticas. Esta es una clasificación de forma nada más. En el fondo, todas deben respetar para que sean buenas estas dos leyes —la verdad y la utilidad. (Altamirano: [1876 ▼ 58], p.: 205–206)

En «Dramaturgia de México: *La cadena de hierro*, drama en tres actos de Agustín F. Cuenca», publicado en *El Federalista* de México el 24, 25 y 26 de agosto de 1876, Altamirano teoriza la función civilizatoria del teatro. La obra de Cuenca elude las modas teatrales internacionales que buscan el entretenimiento. Para Altamirano, la literatura dramática es el campo artístico con mayor potencialidad formativa ya que es un espectáculo al que asisten de manera masiva los ciudadanos que tiene mejor acceso que la lectura de los libros, y/o la exposición de pintura y escultura con eventos más restringidos en el tiempo. Es un género en el cual se discuten los problemas de una época: en caso contrario el teatro perdería esa función civilizatoria. Es la función que le da mayor legitimidad y la que autoriza el tratamiento de los grandes problemas ante cantidades numerosas

de ciudadanos. El teatro no sólo realiza un tipo de formación humana propia de las artes, es decir la educación sensible, la educación de las emociones, sino que esta educación se realiza de manera colectiva. Gracias a esto, y a la función crítica del teatro, lo convierte en un dispositivo social poderoso con la capacidad de influir en las opiniones de las multitudes. La censura hacia ciertas obras teatrales se convierte en una prueba del poderío de la influencia sobre las ideas de una colectividad humana. El teatro es formativo de *ethos* común y éste es el campo de acción que tiene repercusión los sistemas de poder representativos.

La censura, pues, es una prueba, aunque no hubiera otras mil, de la importancia filosófica del teatro. En vano se han empeñado y se empeñan todavía algunas gentes, aunque pocas, en desconocer esta elevada misión de la literatura dramática, pretendiendo reducirla a mera cuestión de arte, y confundiendo la forma con la esencia. (Altamirano: [1876 ▼ 62], p.: 228–229)

El teatro es un arte sintético que combina artes espaciales y artes temporales: tiene dominio en un lenguaje que es el actancial, el cual apela a otro tipo de conocimiento y relación que es el más profundo y el primero del ser humano. Al ser el lenguaje actancial tan connatural a él, su autoconciencia puede tardar varias décadas en llegar, y a veces, jamás se piensa en él a tenor de estar en condición de enfermedad física o discapacidad que impida el movimiento humano. Los métodos de censura hacia el teatro constituyen otras sutilezas relacionadas con los dispositivos de socialización de las herramientas y formas del poder. Si el teatro constituye un empoderamiento social que le puede conducir a cambiar paradigmas, procurar revoluciones y/o emancipaciones la forma más sensata de neutralizarlo es hacer otro teatro que divierta, no eduque, no emancipen y sólo entretenga. Para Altamirano este problema que se convierte en una tendencia mundial ya que está siendo promovido por los centros político–culturales europeos gracias a sus potentes medios de difusión neocoloniales, entre ellos, la prensa trasatlántica europea. Los géneros aparecen con nombres y apellidos y su acogida es tan grande que amenazan con la extinción de géneros como la tragedia (Altamirano: [1876 ▼ 62], p.: 229). Enfatiza el crítico en las comedias de capa y espada que se caracterizan por tener un gran “enredo”, que se soluciona con sorpresas de carácter inverosímil que desconciertan al espectador: es una montaña rusa de emociones y eventos fortuitos. Esto se acompaña de escándalo y gritería en la declamación que está llena de lirismo, dejando de lado el valor que para Altamirano tiene el teatro moderno, que es la naturalidad; además, se trata de una obra despojada de cualquier desarrollo filosófico, ideológico en los personajes que aparecen superficiales y banales en cuanto a su carácter y diálogos. Altamirano evalúa la retórica de la sensación de estas piezas: es una permutación sensible en donde las emociones se realzan de manera rápida, turbulenta pero orquestada con el ánimo de sobreexcitar al espectador, de angustiarlo, llenarlo de emociones, producirle bruscos cambios de ánimo que lo lleven rápidamente al llanto, para que una

vez acabada la sensación reine el olvido y la amnesia. Altamirano describe lo que en el siglo XX se denominará “anestesia estética”. Este anestesiamiento produce olvido, desinformación, anula la reflexión sobre el objeto de la obra y no formará al espectador, más bien lo invitará a quedar estático a permanecer en el conformismo de su cotidianidad y a no buscar vías de emancipación.

Además del campo teatral, existe otro género en el campo literario que Altamirano considera apropiado para los tiempos en que vive y que puede cumplir con las exigencias formativas de su proyecto pedagógico nacional: la novela Naturalista–Realista. Según Sabine Schlickers:

El género de la novela, por mucho tiempo descuidado, se reveló como medio de expresión adecuado para llevar adelante el progreso nacional, y la novela naturalista con su pretensión científica era ideal para ello: servía como medio de comunicación para participar en la modernidad y ahondaba a la vez en los problemas de la realidad extraliteraria para aumentar la conciencia y el deseo de reformas por parte de los lectores. Además, reflejaba cierto grado de civilización ya alcanzada. (Schlickers, 2003, p.: 28–29)

En las «Revistas literarias de México» publicadas en *La Iberia* a partir del 30 de junio hasta el 4 de agosto de 1868, expone el género novelístico el cual, según su juicio, es el más aceptado y consumido por amplias partes del público lector. La novela es género análogo al drama social en el campo teatral; Altamirano exaltó su papel en la construcción social del individuo. La novela se benefició, como lo hizo en Francia, de los periódicos y encontró en ellos la posibilidad de llegar a un número más amplio de lectores que publicándola en volumen autónomo. Además de ser un “suplemento” en el periódico de orden doctrinal o informativo, es decir, el lector no pagaba más por su lectura, tenía la ventaja frente a la novela publicada en el libro de ser un texto leído en simultáneo por un público amplio que provocaba conversaciones cotidianas sobre la trama, personajes, narraciones, descripciones, entre otros. Las novelas por entregas se convierten en un poderoso artefacto artístico de formación o “prevención” de los males sociales. El mexicano comienza su exposición de lo que se puede catalogar como unos apuntes para una teoría de la novela por entregas en México (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 39). Las concepciones teóricas de la novela que anota Altamirano son avanzadas para sus días: existe en él una autoconciencia del género a un nivel admirable, tanto que sus concepciones tienen puntos de contacto con M. Bajtín y G. Lukács en el siglo XX. Altamirano vincula la novela con los procesos de la modernidad en cuando expone la lucha ideológica de una actualidad; la comprende como una forma artística vinculada con los contenidos ideológicos que en ella se discuten; la entiende como un vehículo ideológico de quien la escribe. En la novela se puede identificar varios sustratos de pensamiento entreverados en una estructura artística. La novela no sólo pone en cuestión, denuncia hechos, procesos históricos, ideologías, sino que propone un programa o proyecta ideológicamente un camino.

Altamirano realiza algunos apuntes genealógicos del género novelístico: reconoce los gérmenes

de los géneros narrativos de la antigüedad, pero cierto carácter y forma que se consolida en la modernidad con Richardson, Scott, Balzac, Hugo, Dumas, entre otros. Sostiene que no es un género del todo nuevo sino más bien una reformulación de los géneros literarios que se ocuparon de la narración en la antigüedad, respondiendo a otros fines y medios que los de la actualidad. Lejos de mostrar el género como innovación, de la mirada esnobista, plantea en términos de herencia, contexto y necesidad de problema del entendimiento de la novela, con el fin de reformularla en el suelo mexicano. Esta teoría no se puede catalogar de una apropiación superficial de un género nuevo, venido del otro mundo para deslumbrar, sino más bien se desea tomar las semillas de dicho género para plantarlas en suelo americano, aclimatarlas y volverlas propias, en el contexto de una sociedad que se encuentra en vías de modernización. Para Altamirano la literatura moderna se encuentra relacionada con la invención de la imprenta y con ella la posibilidad de reproducir en grandes tirajes los textos y hacerlos llegar a un número mayor que con los sistemas manuscritos o las formas de declamación en público. El rasgo distintivo de la transformación entre los géneros narrativos antiguos y los modernos no es una decisión de orden estético-literario, sino que es la respuesta literaria a la transformación de los medios y sistemas de comunicación y divulgación textual. Plantea que la poesía épica está relacionada con el mundo de la narración en público, de la presentación en vivo de los aglomerados de personas en torno a un aedo. Son géneros anclados en la tradición oral que se valen de la canción y de la versificación como mecanismo de memoria. La aparición de la imprenta elimina los problemas nemotécnicos. Altamirano, al plantear la explicación de los géneros artísticos, los relaciona con sus medios y formas divulgativas en función de sus propósitos formativos. Es una mirada innovadora para su época ya que se encuentra en consonancia con el desarrollo teórico que posteriormente realizará la sociología de la literatura (Altamirano: [1868▲29], p.: 41).

La antigüedad construyó sus propios mecanismos para la memoria que, si bien se valieron de la escritura, se divulgaron gracias a las tradiciones orales enmarcadas en las prácticas humanas o en mecanismos de la cultura material tales como juegos escultóricos, recintos monumentales, obeliscos, etcétera. La biblioteca tiene sus orígenes en el impulso alejandrino quien con un ejército de escribas y traductores se dedicó a catalogar y escribir en rollos el saber y las historias de los pueblos que bajo el mandato tolemaico confluyeron en los deltas del Mediterráneo. El rollo no es una forma de divulgación de la escritura o de los textos que en ellos se encuentran sino un modo de registro y acumulación del conocimiento únicamente accesible a los iniciados. La divulgación de las historias estaba al mando de los declamadores públicos como poetas épicos, líricos o dramáticos con sus compañías actorales. La consolidación de la prosa artística está directamente relacionada con

la posibilidad de prescindir del verso como herramienta nemotécnica. Las historias pudieron ser contadas en franca prosa con la aparición del libro moderno y el periódico que se encargó de resguardar los textos. En ese contexto que se acompaña de un proceso de subjetivación moderna, el antropocentrismo y el liberalismo, nace la novela. Altamirano refiere una serie de narraciones prosísticas de corta extensión las cuales sobrevivieron gracias a la praxis como la tradición de los cuentos de cuna, los cuentos conservados por los juglares, los cuentos de los mesoneros que combinaron la intención narrativa del cotilleo y trataron temas eróticos, los cuales, ante las prohibiciones del catolicismo oficial hicieron carrera en la cultura popular. Este género de narración corta de tema erótico tiene origen en las *Fábulas milesias*, continuidad con los cuentos de los leñadores y un punto culminante en los *Fabliaux*. Sin embargo, existieron escritores dedicados a la recolección de estas historias, bien sea en un macrorrelato como lo hizo Bocaccio en *El Decamerón*, o Lafontaine en los *Cuentos*. Los ejemplos de Altamirano comprueban que en la antigüedad están los gérmenes de los géneros modernos que se desarrollaron de manera más autónoma con la aparición de la imprenta en el contexto de los medios de comunicación masivos y modernos: la “novela de viajes” tiene como germen la *Odisea*; la novela religiosa de Chateaubriand cuyo origen ubica en los libros sagrados antiguos; las novelas amorosas que son explotadas en tiempos modernos por Richardson o Goethe y tienen antecesores en Ovidio, Apuleyo y Petronio, entre otros; la novela filosófica con orígenes platónicos y desarrollos ilustrados en las plumas de Voltaire y Rousseau. Esta serie de argumentos apuntan en dos direcciones: la revitalización y replanteamiento de géneros antes con mayor presencia en el territorio oral, ahora convertidos en potente prosa. La atemporalidad de los temas, tópicos y motivos que comparten novelas y leyendas; pero a su vez, que resalta en Nuestra América donde también existe una base oral y legendaria potente que puede nutrir la novela americana. Altamirano continuó evaluando el aspecto ideológico que le permitió trazar otros lineamientos para entender el problema de la novela como espacio dialógico:

...la novela ocupa ya un lugar respetable en la literatura, y se siente su influencia en el progreso intelectual y moral de los pueblos modernos. Es que ella abre hoy campos inmensos a las indagaciones históricas, y es la liza en que combaten todos los días las escuelas filosóficas, los partidos políticos, las sectas religiosas; es el apóstol que difunden el amor a lo bello, el entusiasmo por las artes, y aun sustituye ventajosamente a la tribuna para predicar el amor a la patria, a la poesía épica para eternizar los hechos gloriosos de los héroes, y a la poesía satírica para atacar los vicios y defender la moral. Todo lo inútil que nuestros antepasados no podían hacer comprender o estudiar al pueblo bajo formas establecidas desde la antigüedad, lo pueden hoy los modernos bajo la forma agradable y atractiva de la novela, y con este respecto no puede disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas. (Altamirano: [1868▲29], 1988, p.: 48)

En los proyectos liberales, como la construcción de la esfera simbólica de la nación, la educación del ciudadano, el debate político se ajusta al género novelístico que tiene como objetivo ser el

espacio de debate del pensamiento moderno, —que en Europa se le nominará burgués. G. Lukács, en *La novela histórica* (1937), ubica su origen del género a principios del siglo XIX, luego de la caída de Napoleón. Lukács explica el fenómeno bajo criterios que Altamirano expone también en sus «Revistas Literarias». Más que contraponer o legitimar, el deseo de trazar este puente teórico se observa la claridad teórica del mexicano ilustre frente al fenómeno estudiado, casi siete décadas antes de que apareciera el texto de Lukács¹²³. La novela es un espacio dialógico: el novelista escenifica el conflicto ideológico del ciudadano contemporáneo. Quien controla la producción novelística en gran medida controla el pensamiento simbólico–ideológico de la sociedad burguesa y si es el mismo que controla la prensa se asegurará el dominio político en una “democracia”. Altamirano ve en la novela un mecanismo y/o herramienta simbólica de la conciencia moderna y reconoce que de su dominio depende la instrucción de las masas y la autodeterminación simbólica de los pueblos: «*la novela del siglo XIX debe colocarse al lado del periodismo, del teatro, del adelanto fabril e industrial, de los caminos de hierro, del telégrafo y del vapor. Ella contribuye [...] a la mejora de la humanidad y a la nivelación de las clases por la educación y las costumbres*» (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 48). La conciencia del alcance político ideológico de la novela que adquiere Altamirano asombra: se encuentra al tanto de las discusiones en torno a la novela histórica que sostiene W. Scott, pero también a las de la literatura comprometida en boga en Francia en el siglo XIX. A ello se le adosa la necesidad del americano de crear instrumentos simbólicos de defensa en contra del intervencionismo extranjero, principalmente el francés, estimulando los “en vías de construcción” valores nacionales. Lejos de tildar a Altamirano de escritor comprometido, se debe sostener que en su contexto no hay mayores elecciones acerca de las funciones que debe cumplir el arte, pues las necesidades simbólicas son imperativas. Es urgente construir la tradición de la patria y allí ve en la novela histórica un baluarte (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 48).

La construcción histórica que traza Altamirano desemboca en la novela histórica en América Latina al tomar como el ejemplo *Amalia* de José Mármol, la cual tiene lugar en la Buenos Aires de

¹²³ En «La forma clásica de la novela histórica», explica: «*Lo que a nosotros nos interesa es concretar el carácter especial de ese sentido para la historia antes y después del periodo de la Revolución francesa para ver claramente sobre qué base social e ideológica pudo surgir la novela histórica. Y debemos señalar aquí que la historiografía de la Ilustración ha sido en su orientación esencial para una preparación ideológica de la Revolución francesa. La estructura de la historia, que en ocasiones revelan nuevos y grandiosos hechos y conexiones, sirve para demostrar la necesidad de una total renovación de la “irracional” sociedad feudal absolutista para derivar de las experiencias históricas aquellos principios con cuyo auxilio se pueda crear una sociedad “racional”, un estado “racional”. A esto se debe que la Antigüedad clásica se halle en el centro mismo de la teoría de la historia y de la práctica de la Ilustración. El estudio de las causas de la grandeza y decadencia de los estados antiguos constituye una de las principales labores teóricas preliminares para la ulterior transformación de la sociedad. Eso se refiere ante todo a Francia, guía intelectual del periodo de la Ilustración militante*» (Lukács, 1977, p.: 16–17).

Rosas. Pero la novela histórica no es el único género que cultivaron los novelistas latinoamericanos. Altamirano refiere los cuadros de costumbres, un género anclado en el proceso de descripción social del paisaje, el cual tiene resonancia en América Latina ya que la vastedad de sus territorios aún no se encuentra plenamente descritos. Ricardo Palma llevó este género a la cúspide, pero en las tierras neo–granadinas Manuel Ancízar cumplirá su tarea descriptiva en la Comisión Corográfica. En los cuadros de costumbres está presente la mirada etnográfica que busca pintar, dar cuenta, describir, informar, acerca de una región, sus condiciones y costumbres. Aunque la novela histórica y los cuadros de costumbres son géneros diferentes ambos viajan a un espacio–tiempo “otro”, la histórica más en el tiempo histórico, los cuadros en el espacio cultural, ambos pretenden reconocer las claves del aquí y del ahora, bien sea por sincronía o por analogía: son métodos tanto de construcción de conocimiento y de transmisión del mismo gracias a un dispositivo masivo y sensible. Altamirano enfatiza ese aspecto de manera corolaria:

La novela es el libro de las masas. [...] Quizás la novela está llamada a abrir el camino de las clases pobres para que lleguen a la altura de este círculo privilegiado y se confundan con él. Quizá la novela no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se da para el sacerdocio del porvenir. ¡Quién sabe! El hecho es que la novela instruye y deleita a ese pobre pueblo que no tiene bibliotecas, y que aun teniéndolas, no poseería su clave; el hecho es que entre tanto llega el día de la igualdad universal y mientras haya un círculo reducido de inteligencias superiores a las masas, la novela, como la canción popular, como el periodismo, como la tribuna, será un vínculo de unión con ellas... (Altamirano: [1868▲29], p.: 55–56)

Altamirano encuentra en la novela una posibilidad de transformación social y cultural gracias a sus virtudes democráticas. Este párrafo sintetiza el carácter prospectivo de la sociedad gracias a la formación conducida por la novela. Existe una raíz utopista en este valor prospectivo pues se considera que la novela, si toma en serio su valor formativo, su carácter expositivo en la investigación de la relación humano–naturaleza, puede coadyuvar en la transformación de la sociedad. La misma novela histórica se valió de los postulados historiográficos de la Ilustración que engendró en sus páginas un profundo orden revolucionario que más que encarnarse en la concreta Revolución francesa, o en la Revolución industrial, enfatizó en el cambio de valores aristocráticos–feudales a los valores democráticos–burgueses. La novela histórica se aúna al sueño de una mejor distribución del poder y su función busca proyectar un futuro en el cual los ciudadanos pueden tomar las decisiones sobre su lugar en el mundo y su camino a seguir. La novela histórica es el dispositivo artístico–literario que batallará en contra del determinismo de la realeza, aristocrático, a través de la difusión y enseñanza de la historia a las grandes masas o a la parte más amplia de la población, por medio de su relación con la prensa. En Latinoamérica tiene otros retos: la instrucción de un amplio número de personas que pueden tener acceso al periódico, pero no al libro. Es conocido que las

bibliotecas públicas en el siglo XIX no era más que una utopía en la mayoría de los países de Latinoamérica. El costo de los libros era elevado, pues las imprentas de libros locales son pocas y sólo desde mediados del siglo XIX son adquiridas por los ciudadanos. Mientras que los lectores de periódicos si representan una amplia población. Altamirano encuentra una posibilidad formativa en la novela: reconoce que con la prensa ha llegado el período de la dominación informativa de las masas, sabe que el buen uso de esa herramienta puede hacer realidad sus sueños liberales: combatir la desigualdad, aumentar la educación del pueblo, civilizar, trabajar por el bienestar de las mayorías e ingresar en un estado moderno, es decir, democrático, justo y laico. La novela tiene otro ingrediente que se debe a su hibridez entre campos de conocimiento: reúne el debate propio de la tribuna, con una carga emotiva propia de la canción popular y la divulga en un medio periodístico que le permite llegar a un amplio público. Es un error si la novela sólo se estudia en su arista literaria, pues desde el siglo XIX existe la conciencia de que es un género literario que encarna un debate ideológico —filosófico—, que busca la emotividad popular y llega a las amplias masas gracias al periódico. En otras palabras, se necesita de un análisis conjunto entre literatura, historia, filosofía, mediología y estética para una adecuada comprensión de la novela histórica.

En 1886 se da inicio a una de las “polémicas modernistas”, según sugiere Belém Clark de Lara. En ella los contendientes son los positivistas encarnados en Pantaleón Tovar y el idealista Gutiérrez Nájera. Abre la polémica «*Páginas sueltas*, de Agapito Silva», publicado en *La Iberia* el 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876, como respuesta al artículo de Francisco Sosa, «*Páginas sueltas*, nuevo libro de Agapito Silva», publicado en *El Federalista*, el 25 de marzo de 1876. La polémica se pregunta si la poesía sentimental cumple o no una función social: si le es de utilidad a sus lectores y cumple con finalidad de mejorar su carácter como ciudadanos. Los positivistas opinan que la poesía sentimental no aporta y con la transición hacia una “sociedad positiva”, esta se va a extinguir. Nájera sostiene que el ámbito de la poesía son los sentimientos y que su función es indiscutible ya que sin una educación sentimental la sociedad es inviable.

Los nombres de Chateaubriand y Lamartine, de Byron y Goethe, de Luis de León y Teresa de Jesús, harto claramente revelan que la poesía sentimental no puede tener una efímera existencia, porque no consiste en la disposición métrica de las palabras, ni en la armonía de la rima, ni en la pueril descripción de un objeto, sino en la revelación sublime de lo bello, en la comunicación íntima del alma con Dios. (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 112–113)

El *Duque de Job* argumenta que la poesía sentimental cumple con una función vital, que consiste en devolver el *ethos* al ser humano abatido por la sociedad decadente, corrompida por el dinero, la codicia, la envidia, entre otras condiciones modernas. La poesía será refugio y horizonte, idea, lugar perseguido y aspirado. La poesía sería muy poco si de ella se excluyera la poesía sentimental

o la poesía erótica como subgénero ya que su núcleo. Una vez esbozada la justificación del beneficio humano de la poesía sentimental, argumento que pone encima de la función social ya que la engloba, Gutiérrez Nájera extiende su reflexión acerca del subgénero poético preciso al que pertenecen las *Páginas sueltas* de Silva: se inspiró en un género foráneo que tiene desarrollo en Alemania y toma el título de *lied*. Este combina una expresión suelta con un pensamiento proverbial o didascálico el cual se expresa como una apropiación de la sabiduría popular alemana. El *lied* ha ganado fuerza y ha servido de modelo para el desarrollo de una poesía mexicana, gracias a la reunión de lo proverbial popular en un género de expresión sencilla y melódica. Este es de simpatía para Nájera ya que su obra poética contará con estas dos cualidades: verso suelto, limpio y armonía musical —además de su cromatismo—. El *lied*, Nájera lo define citando a Manuel de Olaguíbel (1845–1900), en el «Prólogo» de *Ecos de amor*, de José Monroy:

“Tierno como el suspiro de una virgen; de corta duración como el placer en esta tierra; dulce como el eco de una melodía de Schubert; así es el *lied* los alemanes. No tiene el elevado y sostenido vuelo de una oda, y sin embargo, nos arrebató, no tiene el prolongado sollozo de una elegía, y sin embargo, nos entristece”. [...] ...es el *lied* de los alemanes una composición poética breve y ligera en la forma, que ora encierra algún pensamiento filosófico, o moral, ora arranca a nuestros labios una sonrisa con sal ática del sarcasmo, o bien encanta nuestro sentimiento con la incomparable dulzura de la melodía. La misma brevedad y ligereza de su forma, da concisión al pensamiento filosófico, aumenta la fuerza del sarcasmo, o embellece la melodía, dándole el brillo y rapidez del fuego fatuo. (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 116–117)

Nájera describe este género desde una perspectiva topológica: sostiene que el *lied* es un género melancólico. No se trata del primer Romanticismo de Byron hablando con furia en una noche tempestuosa de la revolución libertaria. Es una noche de luna, de un nocturno que invita en silencio a contemplar la grandeza, lo inmenso, lo sublime que no aterroriza, sino que invita a la interiorización. Uno de los problemas de definición del Modernismo latinoamericano es la adopción de la imaginación del *lied*, propia del último Romanticismo alemán. Tal Romanticismo, que con otra configuración llega a los poetas americanos, en especial por la presencia de la naturaleza y la mitología de los pueblos antiguos, en contraposición de ambas ausencias en el caso alemán, es la nota distintiva de tal sentimiento. El Romanticismo alemán influyó a los escritores latinoamericanos denominados “románticos”. Dicha actitud, aunque diferente y por ello se debe tomar entre paréntesis, no abandona el dominio latinoamericano siendo una línea que se manifiesta ya que sacraliza la naturaleza, valora e idealiza la antigüedad en donde había comunión del humano con su entorno. El latinoamericano vivencia tal sueño, aunque en tensión con un capitalismo que lo amenaza y, que, por lo mismo como sentimiento, modo de valoración y posicionamiento cultural, permanece.

...el *lied* es la melancolía. [...] ...es la melancólica noche iluminada por la luz poética y suave de la luna, es el firmamento tachonado de resplandecientes luminarias. [...] Hay en él algo de las espesas brumas de Alemania; al escucharle creemos oír al viento susurrando en los bosques seculares donde enantes resonaba la voz prepotente de los bardos germanos. (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 117)

Lo que denota la mayor vinculación con el *lied* es la capacidad de Nájera de reconocerse en el paisaje alemán. Esos valores a la hora de traducirse producen una poesía particular que integra las ausencias y la habitación del humano con su naturaleza en un género de líneas claras, visual, de conceptos hondos y precisos. Es un género que cómo lo popular oscila entre la dulzura y la tristeza, en eso que describe como melancolía, por un pueblo que ya se ha ido de dichos bosques. Pero observa que son varios los géneros en distintas culturas que también reúnen, partiendo de lo popular, dichos ingredientes, como las cantigas moriscas que alimentaron la lírica popular de los Siglos de Oro, haciendo la acotación de que se trata de otro paisaje, y por lo mismo el color de las imágenes y el clima, difieren:

...nosotros creemos que el lied no es sino la manifestación más simple y sencilla de la poesía, así como el melancólico *lidio* de los rapsodas, el satírico *nidungr-visu* de los scaldas, el *lais* de los ministriles, el canto de los bardos, o los cantantes ya tristes, ya picarescos, ya filosóficos del pueblo español. [...] Diríase que los ardientes cantos de la Arabia, y los sencillos cantares españoles, ricos de fe y amor, habíanse helado al contacto de las brumas de Alemania, produciendo fantásticas estalactitas de extraños contornos y diamantina brillantez. Ya lo hemos dicho: el lied es Alemania. (Gutiérrez: [1876 ▼51], p.: 118–122)

La explicación de Nájera sobre el *lied*, que es sólo la versión alemana de un fenómeno que se da en gran parte de las culturas en procesos de formalización artística, se puede entender como el proceso de retroalimentación que tiene la poesía de la sabiduría popular en un género formalizado, ahora con autoría propia, sintético y con un tipo de circulación distinta. Cuando Nájera analiza las características del *lied* en otras culturas identifica el método de creación artística. Al ver en el método observar el potencial que tiene en México para dejar de ser una imitación formal y convertirse en una línea teórica del proceso de creación poética con elementos propios. En América Latina no tanto el *lied*, sino la retroalimentación de la lírica con la sabiduría popular, tendrán potencial a la hora de enriquecer la lírica formal ya que el sustrato mítico está vigente y la música popular es uno de los géneros en donde se ha podido conservar los rasgos de las culturas indígenas, las negritudes, las culturas campesinas y las gestas independentistas. La lírica popular latinoamericana ha tenido continuidad y fases de acoplamiento a los procesos históricos del continente. El *lied* se convierte en una invitación para que cada cultura recupere y se retroalimente de su poesía popular. Nájera no recomienda el uso del género en México, no porque esté en desacuerdo, sino porque considera que la labor del crítico no consiste en señalar o limitar los caminos creativos al autor. La defensa realizada señala a los autores mexicanos más cercanos al *lied* en comparación con los autores alemanes y su receptor más fiel en España, Gustavo Adolfo Bécquer:

...por su misma brevedad, por su misma sencillez, presentan muchísimas dificultades y escabrosísimos escollos. [...] No tiene el lied el brillante arreo de la oda, ni puede cautivarnos con la dulzura de una prolongada melodía; así que, necesario es que el pensamiento sea verdaderamente original y bello, y que

esté impregnado, por decirlo así, de ese sentimentalismo natural y necesario en este género de composiciones. Heine, Uhland, Rückert y Geibel en Alemania, y el inspirado sevillano Gustavo Adolfo Bécquer, en España, han cultivado este género poético con singular éxito; y en sus bellísimas obras debe estudiarse el verdadero carácter del lied alemán. Muchos y muy bellos lieder hay también de poetas mexicanos: Manuel Olaguíbel y Ricardo Domínguez en sus bellas poesías; José Monroy en sus *Ecos de amor*, y Pedro Castera en sus *Ensueños*, han dado suficientes pruebas de su aptitud para este género poético, desconocido anteriormente en nuestra patria. (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 122–123)

En «La Exposición de Bellas Artes en 1876», —*Revista Universal*, 15 de febrero de 1876—, Felipe Santiago Gutiérrez expone la diferencia de estilos en relación con los géneros pictóricos: en géneros alegóricos o emblemáticos es correcto un estilo limpio, aporcelanado, preciosista, immaculado; si se trata de pintar la naturaleza, es preciso captar la mejor impresión de ella, sus comisuras, texturas, hendiduras. Gutiérrez además de re–funcionalizar los estilos, le permite conciencia y movilidad entre los mismos posibilitando, en el mismo cuadro, definiciones de lo real/ideal, según lo que se desee mostrar:

...cada asunto y cada objeto exigen una manera diferente de tratarse... [...] En los géneros mitológico y alegórico, cuando más se puede pasar ese estilo bonito o ideal, o como quiera llamársele; pero en el género o costumbres, en el retrato y en la historia, es chocante emplear ese idealismo equívoco que hace de las figuras una especie de muñecos de porcelana. [...] La naturaleza se debe pintar como es, y para esto no se han de seguir servilmente las huellas de otros que no la saben o la supieron ver; sino que cuando un joven está apto para ejecutar composiciones [...] pida inspiraciones a la sola naturaleza. (Gutiérrez: [1876 ▼ 66], p.: 387)

El 7 de enero de 1880, Miguel Portillo escribe «La Exposición de Bellas Artes» en *El Siglo XIX*. Portillo describe la escultura presentada como boceto de Juan Fernández la cual está destinada para una fuente pública en la Ciudad de México. Critica con fuerza la elección del género artístico, la fábula mitológica, porque además de ser una mitología foránea —Venus conducida por el amor en el carro de Neptuno—, por su extranjerismo requiere de una serie de códigos para su disfrute, apreciación y concepción que no le son propios a los peatones mexicanos. La elección de la fábula mitológica griega en América Latina anula la posibilidad de formación de los públicos y si esta lega un conocimiento, será un conocimiento foráneo que tiene uso enciclopedista:

Lástima que la fábula antigua, tan trillada ya y tan poco comprendida en estos tiempos, le haya suministrado el asunto de su poema. Apenas si nos conmueven ya los alegóricos atributos de la fábula griega. El artista y el poeta deben pedirlo todo a su época y a su siglo. Sus obras deben ser el reflejo de su tiempo. (Portillo: [1880 ▼ 36], p.: 9–10)

En «El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado», —*La Libertad* de México, 13 de enero de 1880—, Altamirano explica que la obra, entendida como medio de expresión simbólica y de transmisión gnoseológica a través de dispositivos sensibles, se debe realizar a tenor de mantener dichas funciones. El autor debe emplear las herramientas retóricas sensibles en pos de que el espectador no sólo tenga una afectación directa del ánimo, sino que le pueda ser, también, inteligible.

Dicha máxima la anuncia al estudiar la escultura de Ceferino Guerra que manifiesta una gran facilidad para abordar los temas religiosos. Para Altamirano el arte religioso es subsidiario, o tiene una mayor función para la historia de la religión o el culto, pero en el cual la individualidad artística queda en un segundo plano, y más bien, suscrito en una tradición iconológica, busca mayor comunicabilidad de los sentimientos religiosos. Altamirano enunciará esta máxima no sólo en el caso del arte religioso, sino en una esfera más amplia, pues así el arte no tenga finalidad, si tiene una funcionalidad en relación con las necesidades de su sociedad.

El alumno Guerra muestra una vocación decidida para las manifestaciones del arte cristiano, pero necesita para salir adelante en tamañas empresas, de una gran dosis de inspiración poética y de gran dominio de las dificultades de ejecución. Precisamente porque el arte cristiano prescribe al escultor salir del dominio de la plástica y remontarse hasta la esfera del sentimiento religioso, las obras, para que sean felices, deben presentar un conjunto de cualidades que arrebaten el ánimo. No es el espectador quien debe ir predispuesto a comprender el pensamiento del artista; es éste el que debe subyugar el espíritu del espectador. (Altamirano: [1880 ▼40], p.: 19)

Los acontecimientos políticos en Francia, luego de ocho décadas turbulentas, hace que Martí se pregunte por los géneros artísticos en tiempos de la tercera República. Es un momento de redefinición en el cual, figuras que escribieron durante la turbulencia como Balzac, trazaron caminos aún vigentes en la narrativa francesa. Martí se pregunta en artículo para *The Hour*, el 14 de agosto de 1880, por la narrativa francesa que muestra cinco rutas: la literatura de buen gusto, romántica, encabezada por Daudet; el Realismo–Naturalismo de Zola; la herencia de Balzac que data de los *Tableaux des moeurs*; y dos hijos del siglo XIX como la “novela de salones” y la “novela policial” o de sangre. Martí expone que la gran variedad de géneros se relaciona con una demanda del público francés la cual cuenta con suficientes periódicos que han segmentado y especializado a los lectores. Entre estos reconoce a Daudet y Balzac en la tendencia conservadora; y a los otros tres géneros, novela de salón, de sangre y Naturalismo–Realismo, como gradaciones de estéticas populares. París vive una Revolución alentada por la Comuna y la batalla se libra en el terreno del gusto:

La literatura narrativa francesa de hoy puede dividirse en tres clases —la novela, descriptiva de costumbres y hábitos puramente franceses, todas al estilo de Balzac, el gran prototipo; la novela del bulevar y el salón; y la novela popular policiaca, de sangre y asesinatos. Siempre que no tomemos en cuenta a Daudet y Zola, que ocupan puestos propios, el puesto más alto en la primera clase corresponde a Hector Malot. (Martí: [1880 ▼28], p.: 233)

Tanto los cuadros de género, la novela de costumbres (*Roman de moeurs*), como la novela histórica y la poesía heroica cumplen funciones formativas asociadas a las ideas de monarquismo o nacionalismo, según sus contextos. Cuando se habla de nacionalismo en Venezuela la gesta nacional toma carácter continental porque si bien fue gracias al liderato de Simón Bolívar, éste fue americanista y luchó por las Independencias de América Latina en su conjunto. Se trata de un texto

heroico, en prosa, que tiene como función magnificar las figuras de los próceres de la independencia venezolana. Martí escribe «Libros nuevos: *Venezuela Heroica*», en la cual habla de la necesidad de la divulgación histórica como género literario. La necesidad de la épica, o de la prosa heroica histórica, no consiste solamente en idealizar un pasado que significó el origen nacional, sino, para el contexto americanista, formar generaciones conscientes de la Independencia, del proyecto democrático–republicano continental porque los intereses coloniales de España, Francia, Holanda y los neocoloniales de Estados Unidos siguen vigentes. Para aquellos días gran parte de la América insular seguía siendo colonia hispánica:

Todo palpita en *Venezuela heroica*, todo inflama, se desborda, se rompe en chispas, humea, relampaguea. Es como una tempestad de gloria: luego de ella, queda la tierra cubierta de polvo de oro. [...] Y parece, como en los cuadros de Fortuny, un campo de batalla en que no hay sangre: ¿cómo ha hecho este historiador para ser fiel sin ser frío, y pintar el horror sin ser horrible? Y ¿no hay que admirar tanto las hazañas que inspiran, como el corazón que se enciende en ellas y las canta? Se es capaz de toda gloria que se canta bien. Se tendría en sus estribos Eduardo Blanco sobre el caballo de Bolívar. Propiedad más estricta cabría en alguna imagen; pie más robusto para un vibrante párrafo; forma más concisa para alguna idea profunda. Y más seguridad en el lenguaje cabe, no por cierto cuando batalla y resplandece, como arrebatado de la gloria, sino cuando, sin mermar la excelencia de su juicio ni la moderación de su energía, juzga en sus breves instantes de reposo los hombres y sucesos. (Martí: [1881 ▼17], p.:79)

Para 1893 la novela naturalista impera en el concierto de los géneros novelísticos practicados en Europa, así como en Rusia y los Estados Unidos. Según Benjamín Aguilera en «Jamás», dedicada a la novela de Ángel Cuervo (1892), cuenta con nuevas bifurcaciones: novela realista, simbolista, romanista, psicologista, además de la naturalista. Esta reseña de los géneros novelísticos apunta a que en Colombia aún no hay grandes novelistas, afirmación controvertida, ya que para la época *María* era leída en gran parte del continente, Sierra la consideraba “novela americana”: «*En la campaña abierta que libraron las dos escuelas, idealista y realista, donde ha quedado por el momento vencedora la última, hoy han surgido otras bifurcaciones[...]: el simbolismo, el romanismo y el psicologismo [...] las cuales se disputan el imperio del naturalismo*». (Aguilera: [1893♦5], p.: 117). La de Cuervo es una novela parisina, o la observación de una situación cotidiana, en la cual en una calle de París viven los protagonistas. Según Aguilera es de un moderado Realismo. Se extraña los rasgos de americanismo en este ejercicio, tal vez la mirada, que al parecer tampoco es tan propia. Aguilera percibe un desajuste entre la naturaleza de los caracteres y la situación, con la mirada, por ello la clasifica como Realismo moderado. Lo que más califica de inverosímil es el desenlace, pues se trata de un suicidio de amor, no por traición sino por impedimentos sociales. Para Aguilera, Andrés y Lili son personajes románticos que sufren de grandes pasiones y de la enfermedad del amor, y si se es fiel a ese tópico la mirada debería ser romántica. Pero el

frío Realismo hace que pierda sus funciones estéticas creando así un eclecticismo afuncional. Aguilera juzga a *Jamás* con el cartabón de los estilos de la novela francesa y el ejercicio de Cuervo, no tiene por qué seguir, de manera taxativa, los géneros novelísticos europeos. Es difícil ubicar esta novela como realista, o como romántica: tal vez se pueda leer como una mirada foránea a una situación parisina (Aguilera: [1893♦5], p.:120).

El “materialismo” gana terrenos en las discusiones estéticas ya que cada vez son más sus réplicas. Se trata de la tendencia no sólo realista sino naturalista que sólo se encarga de describir los contornos, junto a un psicologismo que sólo muestra las pasiones y los vicios humanos. También se trata de una batalla contra el nihilismo, es decir, la pérdida de la fe en los metarrelatos europeos: en filosofía se ve como un escepticismo y un a-topismo, y en literatura con cierto decadentismo y una negación de lo bello de la vida. En entrega número 11 de la *Revista Gris* —agosto de 1893— Ponce Aguilera publica «Algo sobre la novela colombiana». En este texto lanza una frase aforística: la novela se escapa a toda definición, pues en cada época se autodefine y cada vez que se realiza una nueva novela, ésta cambia de forma, límites y parámetros. Ponce, con un idealismo hegeliano que confiesa, explica que la finalidad de la novela es provocar el efecto estético de lo bello, definición que excluirá un grupo de novelas hasta la fecha realizadas, incluyendo a Zola y Hugo; se da cuenta que en novela hay una serie de textos heterogéneos, en donde ingresan autores como Richardson, Dumas y Zola:

...la novela es, sin duda alguna, el género en las literaturas que se escapa a toda definición. De aquí que no puedan señalarse con precisión ni exactitud los caracteres que debe tener, para llamarse tal, la composición de un autor determinado. Novelistas son los ingleses con su marcada tendencia utilitaria y docente; novelista es Dumas padre, falseador a su gusto de la historia; novelista es Zola, a pesar de la sencillez del argumento que encierran sus obras. [...] Poco importa que la *invención* sea sugerida por hechos reales que el novelista copia, embelleciéndolos con el sello de su personalidad; lo que sí es indispensable es la sinceridad del artista, que tiende a dar animación y vida aun a aquello que de suyo es inverosímil y hasta absurdo. (Ponce: [1893♦13], p.: 347)

En agosto de 1895 en la *Revista Gris*, Grillo dedica un artículo a la obra de José María de Peredo, *Peñas arriba*, en el que plantea que en el contexto francés Zola se queda solo, ya que sus seguidores no aplican sus doctrinas al pie de la letra, sino que adoptan un sinnúmero de escuelas en donde combinan Parnasianismo, Naturalismo, Realismo, Simbolismo y Exotismo constituyendo un verdadero eclecticismo literario. Este eclecticismo es producto de la efervescencia literaria comandada por el esnobismo y por la interculturalidad y/o cosmopolitismo a la parisina, en donde confluyen autores del mundo entero ya no para acrecentar la literatura francesa, sino con finalidades y propósitos propios, haciendo también que cada autor, aunque se denomine “naturalista”, tenga finalidades opuestas a las de sus contertulios.

Admiten los principios generales expuestos por el maestro, pero se separan de él en la manera de aplicarlos y en algunas consecuencias demasiado amplias deducidas de las teorías de Zola. Ha sucedido lo que casi siempre acaece en casos semejantes con los más atrevidos innovadores, quienes van demasiado lejos en sus empeños de reforma, y a las generaciones siguientes les toca volver atrás, ora porque las sociedades no están preparadas suficientemente para acoger el progreso en que se traduce la revolución, ora porque existen en aquéllas elementos que tarde o temprano los hacen retroceder en su camino; ora, en fin porque los adelantos y conquistas que por tales se tenían, no lo sean realmente. (Grillo: [1895♦7], p.: 86–87)

Grillo no discute el mérito literario de Zola que ubica al lado de los hitos literarios: Fernando de Rojas, Cervantes, Shakespeare, Balzac. En España la asimilación como directriz en el proceso de producción literaria está filtrada por el rechazo que tuvo el Realismo y su mediada recepción, así como un castellano mismo aún renuente a los avances de la ciencia, al Positivismo, al Evolucionismo. No quiere decir que no existiese Realismo, Naturalismo o Positivismo, sino que gracias a la resistencia se asimiló con atenuantes. Grillo señala que el Naturalismo en España se puede ver en Pérez Galdós, José María de Pereda y Palacio Valdés. Este fenómeno se puede explicar por la diferencia de los procesos de liberalismo entre España y Francia, siendo los primeros más serenos, con revoluciones menos estrepitosas y transiciones marcadas, permaneciendo vigentes los valores monárquicos, religiosos y conservadores (Grillo: [1895♦7], p.: 97).

Ponce Aguilera en «Julio Flores y sus *Horas*», en la *Revista Gris* de Bogotá, en julio de 1893, no puede negar la calidad artística de su poemario; sin embargo, pone en duda su función vital ya que su efecto estético es más el de la melancolía que el de la belleza. Sus imágenes muestran caminos oscuros en la conciencia humana que invita a la introspección. Es un tipo de poesía que no se interesa por sus funciones prospectivas; sin embargo, es una poesía crítica que obliga a la detención, a la reflexión por la imagen:

El materialista ignora o finge ignorar que hay mucho bello que explorar en el campo de lo psicológico, allí precisamente donde termina la hermosura de la forma y principia lo impalpable de lo espiritual y subjetivo. Por eso sus obras, que en el punto de vista de lo *bello sensible* pueden ser, y son en efecto, primores de valor inestimable, para el alma, que busca en el arte no sólo impresiones aisladas, vienen a ser por lo común algo como una mujer–estatua que por más perfecta que se le suponga, nunca tendrá la *gracia*, cosa intangible y por lo mismo más apreciable que el *modelo vivo* que el escultor reproduce. (Ponce: [1893♦12], p.: 332)

En un apartado casi aforístico, condena esa poesía desde un punto de vista filosófico tildándola de “materialista”, de cortas miras, ya que selecciona un espectro mínimo de la realidad y limita las funciones del arte. Como contrapeso, vale la pena anunciar que, para Ponce Aguilera, habría sólo una manera de hacer arte o una sola definición que cumple con sus funciones a cabalidad y no puede haber varias con funciones parciales o distintas al ideal vitalista, idealista y optimista.

La poesía *materialista*, si es que cabe juntar términos tan opuestos, creo que no llena jamás el ideal que como arte se propone, porque al encerrarse, por decirlo así en un campo reducido y estrecho, apenas consigue revolotear, con ricos atavíos si se quiere, pero no se levanta a las alturas del mundo psíquico, ni vierte de sus ánforas divinas el licor de los dioses inmortales. Y si el materialismo considerado en su

aspecto filosófico conduce a la postración de la excelsa poesía, el materialismo en el arte, que no es otra cosa que el culto exagerado por la forma, tiende también, a su modo, a empobrecerla cuando todo lo sacrifica al ropaje exterior, funesto síntoma de las literaturas decadentes. (Ponce: [1893♦12], p.: 334)

En el artículo de septiembre de 1895, «Julio Flores», en la *Revista Gris* de Bogotá, Grillo explica que el pesimismo de Flores en su poesía es heredero del pesimismo en la poesía moderna. Grillo expone el sentimiento de orfandad, de no reconocer a los clásicos griegos como sus padres o de saberlos muertos, sin vigencia y lejanos a su poesía. Recalca que esa orfandad se observa en que el poeta antiguo hablaba colectivamente y se sentía parte de un grupo humano; mientras que, en la edad moderna, el poeta se siente desolado y habla desde su individualidad, desde su experiencia. En medio de la ruptura de este macrorrelato, la ciencia se quiere imponer como la solución a los problemas que trataba la mitología e invita al poeta ya no a crear sino a observar. Cuando el poeta observa con ojos científico–positivistas o evolucionistas, el pesimismo y el desengaño lo adoptan:

¿La observación? He aquí indudablemente uno de los elementos generadores del pesimismo en Julio Flórez y en los demás poetas de nuestro tiempo, que quieren sorprender los secretos de la belleza, temerosos de que si proceden intuitivamente se conviertan en repetidores de los que hallaron a la poesía en su lecho de virgen, castamente dormida. [...] Es fácil comprender por qué la literatura fundada en la observación abunda necesariamente en obras pesimistas; esto se debe a que la sensibilidad del observador es casi siempre, y por razones que se deducen *à priori*, la que da forma al pesimismo teórico cuando éste se impone al espíritu. El solo hecho de que una época tenga por principio de su estética la observación, supone que en tal época las energías creadoras están singularmente debilitadas. ¿Observar no es acaso salir de la vida inconsciente y fecunda para entrar en el análisis, en la reflexión y en la crítica? (Grillo: [1895♦8], p.: 97–98)

Este raciocinio lo lleva a sostener que la “estética de la observación”, es la que en gran medida produce obras de orden pesimista. No se trata de que el artista no deba observar, sino que cuando la observación ocupa el lugar de la creación ésta pierde fuerza y obligadamente la mirada queda en un espacio circunscrito; mientras que la creación obliga a que esa circunscripción se amplíe construyendo posibilidades de mundo. El pesimismo y la estética de la observación dígase Realismo o Naturalismo, caen en un círculo vicioso.

De la representación a la presentación: la obra abierta

La «estética de la recepción», es desarrollada por intelectuales europeos del siglo XX: a quien se le considera el fundador, Roman Witold Ingarden (1893–1970), de orden fenomenológico junto con su continuador Hans Robert Jauss (1921–1997) en los años sesenta, y el reconocido Wolfgang Iser (1926–2007), perteneciente a la escuela de Constanza, finalizando un periplo en la obra del semiótico Umberto Eco, *Opera aperta*, (1962). El cambio de foco se da gracias a los métodos fenomenológicos llevados a los estudios literarios que comprenden la obra como organismo vivo,

como un estímulo a la “imaginación” que es en donde se produce el fenómeno, la representación estética de la obra, que finalmente produce efectos sensibles en el individuo. Pero si se opera desde otra raíz, desde otro planteamiento inicial que no emparente el arte con el concepto clásico de representación, sino que apele a una visión de mimesis como creación, la teoría de la recepción tendría un giro significativo. ¿En qué consiste este giro? Es uno de los problemas básicos del pensamiento occidental el de la percepción del mundo. Los fenomenólogos definen el mundo como lo inaprensible o como la suma entre lo que se nos presenta, los fenómenos y lo que no podemos percibir a través de los sentidos. Las obras de arte se enmarcan como representaciones de un mundo, es decir, con un correlativo “real” que se perciben como fenómenos comparables a los del mundo fenoménico. Pero si la obra ya no se ubica en el objeto que es la representación, ni sólo en el receptor, sino en su diálogo, la obra se activa en un mundo virtual como vivencia. La propuesta provoca la indiferenciación entre obra y mito, entre recepción y mito.

En el contexto latinoamericano este emparentamiento ya no propone una obra como representación sino como presentación, como vivencia. La teoría de la recepción ya no tiene una base fenomenológica sino numenológica y no tiene el objetivo de hacer ver, o hacer sentir, únicamente, sino el de hacer vivir. El ser humano vive en el mundo numérico, aunque sólo pueda comprender lo que se le presenta sus sentidos, es decir, sólo la parte fenoménica de él. Cuando la obra pasa de concebirse del más clásico sentido de la mimesis y al de la vivencia no sólo comprende lo que puede comprender en los fenómenos, sino que vive la experiencia, lo numérico de la obra de arte. Este planteamiento no tiene un desarrollo inmediato de parte de un autor, sino que en el curso del estudio se pueden recoger las pistas para ensamblar dicha teoría. En mayo de 1867 Hostos publica en *Las Antillas* de Barcelona, «*La cuarentona*», dedicado al drama de Alejandro Tapia. Ya que ningún empresario se interesó en llevar a la escena la obra de Tapia, éste decide publicarla como libro. Este hecho llena de indignación a Hostos, su compatriota, quien dirige sus argumentos al convencimiento de un empresario que pueda llevar a cabo el montaje de *La cuarentona*, como la dificultad para juzgar una obra teatral, tan sólo por su libreto. La puesta en escena en el género dramático implica una espacio-temporalización, una asignación de roles y una materialización escénica. Es válido recordar que el drama es un arte sintético, en donde confluyen prácticas artísticas diversas; algunas veces música, literatura, actuación, montaje escénico, la danza, el canto, entre otras. La franja interpretativa, del texto a la puesta en escena es otra obra que se adosa a la primera creación que es un esqueleto de la obra teatral. Lo que hay en la obra escrita, dígame diálogos y didascalias enuncian la acción, pero no la presentan. Mientras que la puesta en escena permite que

la acción se lleve a cabo. De allí la dificultad de juzgar a un dramaturgo con sólo una parte que no corresponde a lo principal del género artístico, es decir, para el drama, a la acción. Hostos configura la concepción de la obra como manifestación, como presentación:

El teatro, cuando es bueno, es vida, es mundo, es manifestación humana. Un amigo os refiere lo que ha visto, lo que ha sentido, lo que ha hecho en tal momento y en tales circunstancias: sea cualquiera su poder de elocución, no logrará haceros ver ni sentir ni hacer lo que os relata: fuisteis vosotros testigos, sois actores de la misma escena, y ¡cuán otra es la emoción, y cuánto más clara la sensación, y cuán más fija la idea! Así el teatro: leéis, y si admiras leyendo, la admiración que es entonces pasiva por ser contemplativa; no es ni destello de la impetuosidad del sentimiento que os excitaría si vieran y escucharán los sentidos lo que percibe sutilmente vuestra alma: leéis, y no sentís; la misma obra puede haceros llorar o reír o maldecir. (Hostos: [1867▲5], p.: 76)

La obra de arte es vivencia: se puede hablar de ella como una experiencia estética porque es vivenciable en el orden de lo sensible. Hostos diferencia entre la obra como manifestación, como vivencia y el objeto artístico. En un libro el asunto es claro: el escritor realiza su texto que es el objeto artístico cuando éste se materializa en un papel y se hace público; pero la obra se lleva a cabo cuando el lector, gracias a su acción lectora, pone en movimiento sus ojos, su imaginación inicia la cabalgata y se produce finalmente la obra. La obra, entonces se da, según W. Iser, en un espacio virtual. Hostos diferencia, pues en el teatro, el texto escrito, es una parte y la acción, es decir el acontecimiento teatral, es el objeto artístico, pero la obra sigue ocupando un espacio virtual pues sólo esta se crea cuando un receptor con sus sentidos activa su memoria vital y da la concreción al convertirse en cocreador de la obra¹²⁴. Cuando la obra se concibe como vivencia y el espectador como participante activo, la experiencia que se tiene se asimila a una experiencia vital. La teoría de la recepción no se puede enmarcar en un cuadro fenomenológico, porque ya no se trata de una representación de mundo, sino de una vivencia de mundo. Se puede argüir que no es posible hablar de numenología porque si es vivencia el receptor sólo puede comprender lo fenoménico, esto es, la vivencia como se nos presenta; y la objeción es correcta cuando se trata de una recepción pasiva, contemplativa, como enuncia Hostos: pero es una objeción inválida, porque al ser el receptor generador del mundo virtual en el que se sitúa el acontecimiento artístico, la obra, no sólo es

¹²⁴ Lo propuesto por Hostos con Iser, en el siglo XX: «*De este modo, Roman Ingarden contrapone a la estructura de la obra literaria los modos de su concreción. El texto como tal ofrece diferentes perspectivas esquemáticas a través de las cuales aparecen el objeto de la obra, pero su verdadera actualización es un acto de concreción. De esta situación se deduce que: la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el director. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto, ni con su concreción. Puesto que la obra es más que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y esta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por condicionamientos del texto. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector. A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce*» (Iser, 1989, p.: 149)

criatura sino creador; no es contemplativa sino vivencial; no es fenoménica, sino numérica y así el receptor no pueda entender la vivencia artística, si la experimenta cómo se experimenta la vida misma. Esta teoría se acerca más a una filosofía de la indistinción: un tipo de pensamiento que se aproxima a las categorías del mito o a procedimientos vitales de las esferas simbólicas de las comunidades, a través de los cuales les da significado a sus existencias por medio de las prácticas. En esta visión el concepto de participación es central, pues garantiza la metonimia cósmica o que el sujeto haga parte y participe del mundo. Para Hostos el tránsito de la obra de arte como representación a la obra de arte como presentación, como vida misma, se sitúa en un estadio culminante de una trayectoria artística. En noviembre de 1868, Hostos escribe «Rossini y la ópera», en *La voz del siglo*, de Madrid, que inicia con la explicación de la ópera como género sintético, es decir, como reunión de artes autónomas, dígame la poesía dramática, la música, la actuación:

Una de las manifestaciones más elevadas del arte es, sin duda alguna, la música dramática, consorcio sublime de sentimientos y de ideas que si se unieran al acaso en la antigüedad, en edad moderna han sellado un pacto indisoluble de alianza que nada puede alcanzar a romper mientras viva en la memoria de los hombres el recuerdo de Bellini y de Donizetti, de Mozart y de Meyerbeer, de Rossini y de Verdi. (Hostos: [1868▲2], p.: 601)

La música genera una transmisión más directa entre el sonido y el sentimiento, como si el proceso de recepción se saltara el “concepto”: una experiencia directa por lo cual el factor de participación es inmediato y común. En la música, gracias su inmediatez, los sonidos producen estados anímicos que generan imágenes artísticas, como si éstas fuesen generadas en el interior del sujeto, es decir, en el espacio virtual que él despliega. La diferencia con la literatura es que el escritor relata acciones y describe lugares que son generados en la virtualidad de la lectura, y éstos, a su vez, producen la experiencia estética. En la música las imágenes nacen casi por completo de la imaginación de quien escucha y éstas tienen un efecto inmediato en sus sentimientos. En la recepción musical primero se siente y luego se ve. En la literaria y en la plástica primero se ve, y luego se siente.

La música [...] se entiende directamente con el alma en una esfera superior a la de la imitación servil de las formas exteriores; no produce su efecto copiando el canto del pájaro ni el ruido de los sollozos o de la risa, sino arrancando a la aurora su tranquila armonía, al dolor o a la alegría, al odio o al amor sus amargos o su juguetones acentos, excitando en los que la escuchan esos efectos en el grado más vivo y como si no hubieran pasado por sus sentidos y nacieran dentro de su propio espíritu. (Hostos: [1868▲2], p.: 601)

El efecto de la música es inmediato y su significación se puede hacer vana al no tener un correlato claro. Para la ópera, la música adquiere una narración y una serie de imágenes que sincronizan y acompañar los inmediatos sentimientos que produce el sonido. La música no es “imitación servil”, es decir, no existe un correlato, sino que al construir un “propio” holón, un sistema que tiene altos niveles empáticos con el sistema auditivo y al prescindir en el mensaje del logos crea un efecto no sólo de inmediatez sino de participación. Es complejo hablar de mimesis en música. Es

preciso hablar presentación y participación. La obra debe tender hacia la presentación, hacia la meta de que la experiencia de arte debe ser una experiencia vital. Este es un punto de contacto con la teoría musical de Krause. En la «Sección segunda» del *Compendio de estética*, expone:

Es la música el bello arte que expresa la belleza interior de la vida del ánimo en el mundo del sonido. Ahora bien, el sonido es esencial manifestación de toda la vida afectiva, así del cuerpo como del espíritu, pudiendo esta vida ser poéticamente informada mediante la libertad del espíritu y por ministerio de la fantasía en la bella vitalidad de los tonos. Y pues la vida del ánimo humano se corresponde y concuerda con la de la Naturaleza, asemejándose, por esto, en sus límites, a la divina, debe considerarse a la música, en cuanto comprende la expresión de la vida entera de todos los seres, como un arte verdaderamente humano–divino. (Krause, 1995, p.:131)

La teoría de Hostos avanza hacia una propuesta de orden numérico en donde las sensaciones no conducen a una representación de la palabra o de la imagen, sino que sean afectación directa del ánimo, agencia del cuerpo sin recurrir ni a la memoria de la imagen ni al recuerdo del logos. Hostos constituye otra veta teórica: la de una experiencia estética no mediada por el problema de la percepción entendida ésta como la correlación entre el pensamiento y la cosa, o entre el sentimiento y la cosa, sino una conexión directa entre la sensación y el ánimo. En la música, la recepción produce un sentimiento estético de orden numérico. El compositor se vincula directamente con lo divino o lo sublime, como si estuviera en la presencia de esa vivencia:

Recordemos las diferentes impresiones que produce en nosotros el cuadro de *La resurrección de la carne*, un canto del «Infierno», del Dante, y la evocación de *El Roberto*; las tres manifestaciones artísticas responden a la misma idea compleja y sublime de terror y de esperanza, de la grandeza y la pequeñez, que siente el hombre frente a lo sobrenatural y a lo infinito; pero en las dos primeras vemos desenvolverse un mundo extraño a nosotros, y al pasar esos objetos reducidos a líneas y a estrofas por nuestros sentidos pierden mucho de su energía y de su pureza; en cambio, las notas de Meyerbeer parecen que van a buscar el alma en el fondo de nuestro corazón y como si el cuerpo hubiera sido para ellas un diáfano cristal en el que ningún vigor ha perdido los rayos de su luz; el terror y la sublimidad parece que nacen dentro de nosotros mismos, no en nuestra alma, entonces un objeto opaco que se ilumina por resplandores ajenos del cuadro o de la imagen poética, es el cuerpo luminoso que se enciende al sentirse herido por la inspiración melódica del compositor. (Hostos: [1868▲2], p.: 601–602)

La música ofrece una vía menos mediata hacia la afectación estética ya que prescinde de la generación del receptor, sea de la espacialización o de la imaginación, procesos que se dan en la recepción de estas dos artes. Para Hostos el instrumento por medio del cual se da el acceso a la experiencia es el cuerpo que para él se transparenta. El medio por el cual se da la experiencia estética en la música no es ni el logos, ni la imagen sino el cuerpo que se convierte en un “diáfano cristal”. En la obra de Giacomo Meyerbeer, *Robert le diable* (1831), el cuerpo se ilumina, le presta la sustancia a la imagen y a la palabra, se da una experiencia de orden superior a la representación, una experiencia estética de orden numérico, vital. La literatura convertida en canto y acción teatral dota al receptor a su vez de imagen y palabra, teniendo tres elementos que componen un juego de analogías imagen–palabra–sonido, por lo que la probabilidad de síntesis aumenta y el espectro de

percepción crece: este, es el argumento principal para que el arte sintético tenga carácter participativo y deje de ser concebido como representación para convertirse en presentación, en vida:

Por eso los héroes del drama o de la tragedia, al dar un paso más fuera de la realidad y de la imitación matemática de la Naturaleza, al trocar el verso por el canto, lejos de dejar más frío nuestro sentimiento, le excita el más alto grado, y cuando es uno de los genios de la música el que los dibuja, aparecen más verdaderos y más positivos en la partitura que en la leyenda o que en la misma historia. (Hostos: [1868 ▲ 2], p.: 602)

Las cualidades formales de la ópera proveen de posibilidades estéticas que pueden superar los umbrales de la representación. La ópera y las artes sintéticas tendrán la exigencia de un artista que se pueda mover entre los campos del arte, que practique la interartisticidad y promueva sus relaciones. También exige de un receptor con una nueva educación estética: la sensibilidad, a su vez, interartística. La ópera y las artes sintéticas se mueven en esa expansión condicionada de la sensibilidad: si bien es posible ampliar el espectro de lo sensible, llegar al culmen de lo sinestésico y a tener una experiencia participativa de orden numérico, esta experiencia estará condicionada por un público que construya nuevos ojos para suplir falencias en las artes exigidas y para crear puentes entre las mismas. Aunque la música no tiene una barrera gnoseológica para su experiencia estética —más si para su valoración— la pintura y la poesía si tienen esta barrera. Para que la sinestesia sea posible se debe dar una experiencia conjunta: la ópera no sólo por su acceso económico, sino por su exigencia se convierte en un género de élites económicas e intelectuales.

El 8 de diciembre, en *La voz del siglo* de Madrid, Hostos en «El barbero de Sevilla», escribe de manera socarrona la finalidad de su argumentación, animada por algún comentario realizado a su artículo anterior:

Yo no sé, ni me importa, dónde concluye el terreno de cada arte, donde empieza la representación puramente plástica y acaba la ficción literaria; no sé si la música es o no complemento de la creación dramática, o si ésta, por el contrario, da forma y colorido a la vaga determinación musical de las pasiones y de los afectos; sólo sé que cuando veo poemas musicales tan perfectos como *El Barbero* que la ilusión es completa, que la determinación artística no puede ser más perfecta [...] ¿qué mejor prueba que el compositor ha encarnado en el espíritu del poeta, y con él, a pesar suyo, ofrece al público una obra perfecta y acabada, un cuadro completo de la vida, con sus ridiculeces, sus pasiones, sus vicios y su sublimidades? (Hostos: [1868 ▲ 3], p.: 609–610)

El barbero de Sevilla (1816), es una obra que atraviesa los límites de la ilusión y crea una segunda realidad con reglas tan precisas que los personajes parecen seguir un guion divino, es decir, un determinismo que le imprimen las mismas reglas de la obra. La experiencia del público en *El barbero de Sevilla* es tan intensa y participativa que no sólo es una ópera popular, sino que se confunde con una experiencia como las de la vida: se indistinguen los límites de la representación, e ingresa a un lugar en de los mitos y las leyendas populares.

En la «Crónica de teatros», de *El siglo XIX*, el 10 de marzo de 1868, Altamirano reseña *Un*

drama nuevo, de Manuel Tamayo y Baus. Es una propuesta novedosa que tiene elementos experimentales, alta calidad dramática y una exigencia actoral de primer orden. El drama se ubica en la Inglaterra de Shakespeare y tiene como protagonistas al dramaturgo, sus personajes y su compañía actoral. Es un drama dentro de un drama, pues los personajes de Tamayo son a su vez actores de Shakespeare que representan personajes al interior de sus obras. Se construyen personajes con dos roles y, a su vez, se crea la representación del teatro, dentro del teatro, con público real que en algunos actos se confunde con el público representado. Existen momentos en donde la trasescena se convierte en escena, dispositivo que invita a teorizar sobre los límites de la representación en esta obra. La obra juega con los elementos de la ficción interior del drama y exterior de la trasescena creando dos niveles de realidad que al ser visibles por un tercer observador comprende esta diferencia sin que se ponga en cuestión la verosimilitud de la pieza. El tercer espectador está obligado a prestar atención pues debe diferenciar los límites del drama y su propia representación como público en la escena teatral. Además de la identificación del público real con el público que presencia el *Drama nuevo*, Tamayo propone a su vez otro sistema de identificaciones entre los personajes del *Drama nuevo*, y los personajes de la compañía de Shakespeare. Ese doble efecto genera la sensación de estar por fuera de los límites del espacio teatral para conquistar el espacio de la presentación: los personajes son los de la misma vida y es posible simular el efecto del *teatro de la vida* de Calderón. En esta obra la ficción se desborda del escenario y el público se cuestiona sobre los tópicos que le propone la pieza cuyo tema principal es el de realizar el “papel en el mundo” (Altamirano: [1868 ▲ 11], p.: 104).

El dispositivo desplegado por Tamayo le permite la mutua identificación, tanto de los elementos internos, es decir de los actores con sus personajes, así como el público real con el ficticio promueven su proyección en un espacio–tiempo otro, en donde se objetualizan y vuelven a substantivarse, atravesando una y otra vez los umbrales de la representación. Ontológicamente hablando el teatro, en donde se simulan los fenómenos del mundo, atraviesa los umbrales de la representación para ofrecer al espectador la participación en el drama y la conciencia de que su mundo es también el de la escena. Una experiencia de ese orden, transvaluadora de la naturaleza de las entidades es una experiencia de orden numérico. Los diálogos se confunden y el espectador no reconoce con certeza si está viendo el desenlace de la obra representada por la compañía de Shakespeare o si es su vida misma, porque todo ocurre en el mismo espacio. El último asesinato sucede en realidad:

...el público, como es natural, por la primera vez sorprendido por ese final inesperado se queda perplejo, impresionado hondamente, y cuando no comprende además el asunto como sucedió al nuestro, se queda, o se quedará según suponemos sentado aguardando otro acto, como si otro acto fuese posible después de

esto, a no ser que el quedar sentado significase el deseo de ver sacar por la policía el cadáver del actor que representa a Manfredo y a Edmundo, lo que le daría lugar a creer que el público había supuesto todavía una tercera identificación con los actores españoles del Teatro de Iturbide. (Altamirano: [1868▲11], p.: 105–106)

La perplejidad del público es natural, ya que no se espera el final y menos que el evento que interrumpe el *Drama nuevo* sea el que finalice la obra de Tamayo. El momento en donde se confunde ficción y realidad al interior del *Drama*, coincide con el fin de la representación: es como si finalizara la esfera representativa e ingresara la esfera presentativa dejando ahora la acción no solo en manos de los espectadores sino a ellos convertidos en los actores mismos de sus vidas. El ejercicio planteado por Tamayo es una versión, en teatro, del dispositivo usado por D. Velázquez (1599–1660) en *Las Meninas* —*La familia de Felipe IV* (1656)—, en donde al analizarse las identificaciones en el juego de los espejos se puede concluir que son obras que expanden el espacio artístico bien sea el plástico, bien el teatral, para arrojarse sobre el espacio vital e introducir de manera deliberada al espectador dentro de la obra. La obra no terminará porque allí inicia la vida y, la vida, mientras el cuadro sea visto o la obra presentada, seguirá incluyendo al espectador en el espacio artístico. Es una obra que “artiza” al espectador, que lo hace parte de la obra y no acaba pues el espectador cambiará en el tiempo y producirá un efecto diferenciado en cada época. Para Altamirano el actor teatral debe colaborar en el franqueamiento de los límites entre el arte y la vida. Su objetivo es la participación activa del espectador el cual puede recrear emociones similares a las de la vida en el teatro. La visita de José Valero representa una ocasión para reafirmar la transparencia interpretativa o una forma de interpretación en la cual el espectador olvide que presencia a un actor. En la «Crónica de teatros», el 21 de mayo de 1868 en *El siglo XIX*, expone:

...introducir la naturalidad en la dicción dramática, esa manera que elevó al gran Talma al trono del teatro francés a principios de este siglo, aun a pesar de las censuras del famoso abate Geoffroy, que acabó por convenir en que era la mejor. Valero posee en alto grado ese arte... la naturalidad: he ahí su gran secreto. (Altamirano: [1868▲18], p.: 176–177)

Altamirano defiende el paso de la declamación teatral a la interpretación natural: es François Talma quien promueve este paso. Talma vive entre 1763 y 1826 y su carrera se desenvuelve en el contexto del teatro neoclásico francés, en la época napoleónica. Valero se destaca en esta escuela en donde se persigue el ideal de Nicolas Boileau, consignado en el *Épître IX* (1675), que traduce “nada más hermoso que lo verdadero”:

Si el público no llora, no se aterra, no palpita viendo un actor expresar el sufrimiento es que no lo expresa bien, es que ve tras el personaje escénico, al farsante que gesticula, que grita, se tiembla como un convulsionario; pero cuyo corazón no está agitado por ese dios que anima al verdadero artista que se llama la pasión dramática, es decir, la pasión real, que se forma por la identificación de sentimientos y que se completa por la inteligencia y por el arte. (Altamirano: [1868▲18], p.: 177)

El espectador debe proyectarse en las pasiones del actor a través de la identificación que sólo se

obtiene si el actor se transparenta y su naturalidad devela al personaje. En este punto la proyección se convierte en participación y el efecto estético cumple su función catártica. Esto, en el drama neoclásico, porque en el Naturalismo o en el “drama social” ya no tiene una función catártica sino profiláctica, es decir, es un correctivo de los vicios sociales y no una limpia de las pasiones humanas. Para el espectador, en el teatro trágico neoclásico, la transparencia implica un proceso de posesión en la identificación actoral: esta posesión de la pasión en el cuerpo del espectador será purgada con el desarrollo del acto trágico, cuando se desate el momento fatal y se dé la etapa del reconocimiento, como los teorizó Aristóteles. En la «Crónica de teatros», del 25 de junio de 1868 en *El siglo XIX*, reafirma sus ideas sobre la técnica actoral. Las referencias a la “naturalidad” de Altamirano tienen más relación con el período neoclásico que, con el Romanticismo o el mismo Naturalismo. Es impropio sostener que Altamirano conoció el trabajo que Henri-Louis Cain (1729–1778), realizó sobre François-Joseph Talma en *Réflexions de Talma sur Lekain et l’art théâtral*, publicado en 1825, pero es claro que noticias que circularon en diarios y folletos especializados, dieron a conocer este trabajo, considerado como el mayor trabajo teórico de la fecha sobre la técnica actoral de la naturalidad escénica.

Fueron Lekain y Préville, el primero en el género trágico y el segundo en el cómico, los que iniciaron la gran reforma en la declamación, y luego el gran Talma, primer discípulo del Conservatorio francés, la llevó a cabo e introdujo por fin lo verdaderamente bello en la escena. David Garrick hizo lo mismo en Inglaterra, representando las grandes obras de Shakespeare, y en la escena española Maiquez y Latorre comenzaron también ese trabajo, a que debían dar la última mano D. Julián Romea y D. Joaquín Arjona, los dos más eminentes actores en el género moderno, es decir, en la naturalidad, en la naturalidad sencilla y agradable. (Altamirano: [1868▲19], p.: 217)

Para 1876 se tenía cierta unanimidad en que la procedimentalidad para la ejecución del proceso de producción artístico no era “la imitación”, que es una de las varias interpretaciones de la teoría aristotélica de la mimesis, sino más bien el de la creación, entendida como una proyección de las cosas del mundo hacia su ideal. Gutiérrez Nájera en «El arte y el materialismo», se opone a la tendencia realista que es una imitación parcial de la realidad, en la cual se ubica el foco en los aspectos negativos del ser humano y en los de vicios de la sociedad. Nájera responde con una teoría de la creación artística, que para él está construida por el amor entendido como una fuerza creativa y purificadora, desde una perspectiva más neoplatónica que romántica. Este mismo año Sierra pública «Rafael y la Fornarina» el 3 y 4 de agosto de 1876 en *El Federalista*, en donde dedica una explicación a la relación entre el amor ideal y el amor real, así como entre el modelo ideal y el modelo real, en la pintura de Rafael Sanzio en el contexto neoplatónico del Renacimiento. Para Rafael la belleza no residía en la realidad crasa sino en la proyección de esa realidad, no en su ser, sino en su deber ser que en las palabras de Sierra significaba una idealización:

“El pintor no debe representar a la naturaleza tal como es, sino como debiera ser”. Así es que encontraba un tipo como el de la Fornarina, añadía a las bellezas naturales de ese tipo las bellezas ideales que él tenía en su imaginación; encerraba aquel tipo de ideal en el santuario de su corazón, y cuando lo transportaban al lienzo, aquella cabeza, aquellos ojos revelaban con una luz que no era de esta tierra, resplandecía como una figura celeste que hubiera sido arrebatada de la gloria un poder sobrenatural. Jamás será gran artista el que no siga este principio. La naturaleza y la realidad sólo pueden tomarse por modelos cuando son bellas. La belleza ideal, la aproximación a la belleza absoluta, tal debe ser el grande y eterno sueño del artista. [...] El Poussino decía que si debía imitar a la naturaleza, era por ser la belleza idealizada. (Sierra: [1876♦56], p.: 268–269)

Concurso y juego de la imaginación y la razón

La división entre las facultades humanas sensitivas e intelectivas es la distinción fundante que caracteriza el análisis y planteamiento de la estética. Christian Wolff (1679–1754) plantea esta distinción en *Pensamientos racionales sobre Dios, el mundo y el alma de los hombres, y sobre todas las cosas en general* (1719), en donde especifica que su obra se dedica al estudio de la región intelectiva. Alexander Baumgarten (1714–1762), discípulo de Wolff considera la necesidad de aplicar y articular el método sistemático de orden lógico a la región sensitiva: el resultado de este estudio es *Aesthetica* (1750–1758). Para Immanuel Kant (1724–1804), seguidor acérrimo de Wolff, la división entre las facultades sensitivas e intelectivas es la distinción que sirve como la estructura de las tres críticas. En 1770, previo a la escritura de la *Crítica de la razón pura*, Kant concibe *La forma y los principios del mundo sensible e inteligible*, en el que expone:

Sensibilidad es la receptividad de un sujeto gracias a la cual es posible que el estado representativo del mismo sea afectado de manera determinada por la presencia de algún objeto. Inteligencia (racionalidad) es la facultad de un sujeto en virtud de la cual es capaz de representarse aquello que, a causa de su condición, no puede caer bajo los sentidos del mismo. El objeto de la sensibilidad es lo sensible; pero aquello que no contiene sino lo que es cognoscible por la inteligencia es lo inteligible. Lo primero se llama *fenómeno* en las escuelas de los antiguos; lo último *númeno*. El conocimiento, en cuanto está sujeto a las leyes de la sensibilidad, es *sensible*; y a las de la inteligencia, es intelectual. (Kant, 1980, p.: 28)

En la *Crítica del juicio* (1790) —*Crítica del discernimiento* en otras traducciones—, la división permite entender el placer estético. Bozal expone:

En el proceso de conocimiento intervienen la intuición sensible, la imaginación y el entendimiento, de tal manera que las tres facultades deben relacionarse y articularse para que el conocimiento se produzca. Son necesarios los “datos” que nos proporciona la intuición sensible, también la ordenación que la representación de las intuiciones introduce, tarea encomendada a la imaginación, y la determinación de los singulares sobre la base de las categorías, que es tarea del entendimiento. Sin alguno de estos tres momentos, el conocimiento es imposible, pero el placer estético no surge del contenido —agradable, moralmente valioso o conceptualmente relevante— del conocimiento, el placer estético es desinteresado, carece de contenido alguno: surge en el libre juego de imaginación y entendimiento en cuanto que son las facultades de representar. (Bozal. 2000, p.: 191–192)

Como la relación entre razón e imaginación tiene diferentes conformaciones en los sistemas

explicativos de la estética moderna es posible caracterizar gracias a la aparición de estas dos facultades, como ingredientes que explican el mecanismo de lo sensible¹²⁵. En 1865, en «Diálogo entre la imaginación y la razón», en *El Progreso*, de Madrid, Hostos, con proximidad al pensamiento filosófico de Krause, realiza esta misma distinción. El texto se plantea en una jerarquía invertida: Hostos se encuentra en los Campos Elíseos contemplando la “naturaleza” cuando tiene una visión, una experiencia de orden total, proairético, en donde encuentra una correspondencia entre el “humano”, Dios y el universo. Aunque en esta experiencia su Razón e Imaginación, por el momento concordaron la experiencia fue instantánea y le produjo un sentimiento de nostalgia y la sensación de que la civilización europea se encontraba en un momento de caída.

El mundo moderno está construido bajo el imperio de la duda, el alejamiento de la primera naturaleza y su consecuente desacralización: las vías de comunicación con la misma se encuentran obstaculizadas y el ciudadano está cada vez más lejos de las experiencias con la naturaleza. Parece que el precio que el europeo pagó por un conocimiento profano, secular, científico fue la sustitución de la naturaleza por la civilización y su desconexión con el origen natural. La división razón/imaginación en términos ilustrados significó la clasificación de las ciencias, las formas de conocer y la división de las facultades humanas cuando intentan construir distintas versiones del conocimiento del mundo. Tanto en Hostos como en Krause volver a la unión del humano con el mundo a través de lo providente se convierte en imperativo. Ambos reconocen que es un camino por recorrer. Dos experiencias le dan la pista para el retorno: las experiencias con la naturaleza, con lo providente, y las experiencias con el arte —allí su raíz kantiana e idealista alemana. En la experiencia las dos facultades confunden sus visiones y Hostos en lugar de escribir un tratado de estética realiza un diálogo entre su imaginación y su razón. Las dos facultades se encuentran confundidas: a una le corresponde el reino del logos y a la otra el reino de la imagen. Cuando la razón supera sus límites empieza a imaginar; cuando la imaginación atraviesa su umbral empieza a comprender. Pero son límites “internos”, en el interior humano que la filosofía distingue para poder comprender la forma de conocer el mundo. Si el pensamiento relacional se encuentra anclado al lenguaje de los números y las palabras, y el imaginario al de las imágenes, la civilización occidental aprendió a

¹²⁵ Kant continúa: «Sólo cuando la imaginación, en su libertad, despierta el entendimiento, y éste, sin concepto, pone la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación, no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado del espíritu, conforme a fin. El gusto, pues, es la facultad de juzgar a priori la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada. Si se pudiese admitir que la mera comunicabilidad de nuestro sentimiento debe llevar consigo en sí ya un interés para nosotros (lo cual, sin embargo, no hay derecho a concluir de la propiedad de un juicio meramente reflexionante), podríase explicar entonces por qué el sentimiento en el juicio del gusto es exigido a cada cual, por decirlo así, como deber» (Kant: 1977, p.: 201)

pensar con el lenguaje “racional”, pero no con las imágenes. La calificación de lo imaginario como irracional es un problema no de la irracionalidad de la imagen, sino de la incapacidad de optar por un pensamiento de orden simbólico. Cuando cada facultad, Razón o Imaginación atraviesa sus límites, ingresa en un nuevo registro en el que encuentra analogías con órdenes macro y microcósmicos. El conocimiento de lo macro y lo micro es comparativo, es decir, la relación humano–naturaleza–cultura es sólo posible gracias a un pensamiento analógico multiescalar que le impera al sujeto a usar indistinta y consensuadamente la razón y la imaginación. Por ello, el producto al que llega la Razón es a una verdad sin contexto o sin sustancia; y, a donde llega la Imaginación es a una imagen o una sustancia sin “verdad”. Para que las dos facultades inicien el juego de las indistinciones cada una de ellas debe ceder en sus postulados iniciales. La verdad no es una cosa que se posea, sino que se reconoce en el mundo. Pero no son las cosas del mundo sino en las cosas del mundo. La imaginación encuentra en las imágenes acopiadas por la experiencia natural cierta hilazón que le hace pensar en una causa oculta. Sin embargo, llegar a la Verdad, para la razón se convierte en un ideal, en una proyección a futuro:

Razón: —No lo sé; pero es alguna, puesto que las verdades parciales me contentan, ni el error hace otra cosa que estimularme, ni esta ansiedad incesante es quimérica, porque hay en ella dolor, que tiene un origen racional; luego hay una razón jerárquicamente superior, lo que es atributo de esa razón es la verdad, y mi ansiedad dolorosa depende de la desarmonía que existe entre lo absoluto prejuzgado y lo relativo poseído.

Imaginación: —Logras mantenerte en las tinieblas; pero desde el momento en el que te acercas al sol, incapaz de comprenderlo, maldices como Satanás... y como yo..., que yo también maldigo cuando tendiendo el vuelo y recorriendo el espacio ilimitado, me pierdo en la inmensidad y en vano lucho por abarcarla, y en vano me rebelo contra ese infinito intransigente. ¡Ah! ¡Si yo pudiera realizar mi sueño...! Dios, el mundo y el hombre serían tres manifestaciones de una misma vida, y esa armonía imperturbable que a un tiempo me sucede y me exaspera en el espacio, ordenaría esas tres existencias tan dispares... (Hostos: [1865▲4], p.: 518)

Aunque la Razón, gracias a los hallazgos parciales de su método intuye que existe una “verdad” de orden superior a la que no puede ascender, se contenta con sus verdades parciales. Para inducir esa mayor “verdad” presupone de fe e intuición, características propias de la imaginación. A la razón le falta una imagen, un diagrama que pueda unificar las verdades parciales en una organización macroestructural. El caso de la imaginación es contrario. Ella intuye la existencia de una “verdad” superior, pero, aunque tiene las experiencias totales, las de Dios, el humano y el universo no encuentra las razones, ni los criterios de unificación de esas tres existencias. El asunto se complica cuando a esas tres existencias se le asignan jerarquías: humano, ser perfectible; Dios, creador; universo, lo creado. Tal vez una de las mayores intuiciones del krausismo y de Hostos es que encontraron cuestiones que les permitiera unificar la teoría de la evolución y la teoría del crecimiento moral y físico del ser humano, así como la concepción de un Dios que necesita de sus criaturas

para su inmanencia. Allí nace la mayoría de los sinsentidos pues un Dios que no tiene ninguna necesidad ni tribulación no necesita de nada para su inmanencia. Y el humano, no sería necesario, pues sería una dimensión divina. El mito del creador y de la criatura tambalea. Hostos propone una nueva teología en la cual Dios es energía y razón suprema; el universo es manifestación material de esa energía, conformando lo providente; el humano, es parte consciente de la naturaleza, Providencia también que tiene conatos y procesos de perfección de conciencia. Allí se plantea un camino de perfección entre la autoconciencia que es un tipo de razón que le ayuda al humano a encontrar su lugar en el mundo. Pero ese tipo de razón superior debe concebirse en la coincidencia entre la razón humana y la imaginación. Por ello Dios se encuentra en lo providente de las cosas: y la razón se debe encargar de buscar ese conocimiento que de principio es sagrado. El diálogo entre la Imagenación y la Razón termina, luego de escuchar una sinfonía de Meyerbeer, *Le pardon Ploëmel*, en donde gracias a la experiencia estética, la imaginación y la razón engendran un nuevo diálogo. Para Hostos la música es una manifestación de la armonía y de la sincronía entre el macro y microcosmos y una prueba fehaciente de la indistinción entre sujeto–divinidad y universo:

Imaginación: — Y ¿Dios?... ¿Es Dios esta aspiración infatigable que en todos los momentos me estimula?... ¿Es Dios ese dolor que me sorprende en las más puras alegrías, como advertencia austera de que hay algo más alto que esta vida incompleta, sin fruición cabal, sin dicha que no acabe a concebirse? ¿Es Dios ese recuerdo que hace eterno en la vida el pasado, siempre triste, siempre vacío, siempre oscuro?

Razón: —Dios... Y ¿no lo ves? Alza la vista y pregúntale a los astros; abre los ojos y mira alrededor de ti: las plantas, el agua, los murmullos de esta vida universal que de todas partes y a todas horas proclama un agente supremo, ¿no te dicen que Dios es todo lo que es?

Imaginación: —Entonces, Dios es el árbol, la fuente, los murmullos, los astros, el espíritu humano, la existencia...

Razón: —Calla, panteísta. Dios está en todo y es todo lo que es, pero no todo es Dios.

Imaginación: —¡Me desespera! Tu Dios es la oscuridad.

Razón: —No; que es la luz... Míralo [...] ¿Has observado en la sinfonía que te ha entristecido, siempre presente el tema con que empieza? Pues eso es Dios. El tema eterno de la armonía universal. (Hostos: [1865 ▲ 4], p.: 521–523)

La imaginación confunde la idea de Dios con las tribulaciones, con lo no completo de la vida. Para la razón es el complemento de sus pensamientos o verdades parciales y fragmentarias. Pero cuando la razón usa el lenguaje de la imaginación le puede explicar que Dios es lo divino que hay en cada cosa del mundo; que, en el arte, se deja ver con mayor claridad, pues Dios es la energía que está en todas las cosas es a la vez la ordenadora o el tema que orquesta la diversidad del mundo. La vida se entiende como una concertación de materia y energía, en la cual lo viviente que es a su vez materia y energía se encuentra en un proceso de definición espectral. Quien organiza el concierto es la energía que orquesta y administra la vida. “El humano”, como parte del mundo, sólo es consciente de dicha pertenencia cuando sus facultades se sintonizan con la armonía universal. Esa sintonización brinda lo otro a cada facultad. Para Hostos, como para Kant y el Idealismo Alemán

tanto las experiencias estéticas como las experiencias teleológicas o con la naturaleza hacen que momentáneamente el humano vuelva a su sincronía natural. La obra de arte al ser creación lleva implícita la armonía universal y el receptor puede escuchar dicha armonía que le trae lejanos recuerdos, no transmitidos a su razón, sino como un sentimiento. El poder evocador de la obra es potente y esa música trae a la mesa los tiempos en donde el humano–Dios y el universo se encontraron armonizados.

El juego entre imaginación y razón se encuentra afectado por la historia del pensamiento y de la cultura. El 10 de septiembre de 1875 Martí sostiene en el «Boletín», de la *Revista Universal*, que en estos tiempos en que el Positivismo reina puede existir un desbalance entre la imaginación y la razón, queriendo la razón deslegitimar la existencia de lo que no puede ver o comprobar. El arte se encuentra en la encrucijada del Realismo–Naturalismo y con la amenaza de convertirse en un “arte–tesis” o un ilustrador de las ideas científicas, pero no una forma de concebir otras regiones del entendimiento. Martí reconoce que el arte en América Latina debe dar batalla de la mano de la imaginación y con proyección hacia regiones que el Positivismo radical niega, para recobrar ese balance entre entendimiento e imaginación y evitar que la cultura caiga en un estado de apática racionalidad, de Nihilismo y Decadentismo. Para Martí una de las capacidades mayores del arte es, gracias a la imaginación, es poder crear un nuevo entendimiento de mundo o colaborarle a la razón a ensanchar y reformular, como después en el siglo XX dirá Kuhn, sus propios “paradigmas”: «*Hay límite para la razón: tiene el hombre imaginación e inteligencia, y aquella comienza su obra donde esta la acaba. No es que no haya más allá: es que no podemos ir. [...] No se asiente lo dudoso; pero confíese que existe*» (Martí: [1875▼22], p.: 176). El 6 de enero de 1882 publica en *La Opinión Nacional* «Centenario de Andrés Bello», en que sostiene que Bello puso a la par la imaginación y la razón. Durante su etapa venezolana afirma que la imaginación del escritor latinoamericano debe ser fantasiosa, sino que nazca del estudio de la circunstancia y de la historia del continente; la razón debe nacer del estudio de la naturaleza. Martí se aleja de neokantianismo krausista e inaugura una estética donde conocimiento e imagen nacen y retornan a naturaleza:

A no menor homenaje tenía derecho el que puso la razón a la par de la imaginación, y a ambas mantuvo en desusada altura; el que dio canto a la naturaleza de América, y leyes a sus hijos; el que halló en el viejo hogar de la colonia una lira de alambres resonantes, colgada de azucenas de los valles, y de cándidas ofrendas de pastores. (Martí: [1882♦28], p.: 137)

El 31 de julio de 1886, Merchán siente un temor similar ya que en el contexto ideológico es evidente la polarización del pensamiento hacia el Positivismo en especial cuando se usa como autoridad para emitir juicios categóricos. Observa una disputa entre las ciencias y las artes, ya que el

Positivismos considera que las artes pertenecen a un estadio pre-científico de la humanidad, mientras que el estadio científico-racional es el estadio anhelado por los positivistas: su utopía. En «Necesidad del arte», en *El Progreso*, de Bogotá, Merchán expone:

Se ha dicho que la Ciencia acabará por matar el Arte; lo que equivale, pensamos, a sostener que la razón acabará por matar al sentimiento. Facultades distintas estas dos, responden a necesidades disímiles, físicas y morales, y si bien concurren de consuno a nuestro perfeccionamiento sus campos de operaciones no son uno mismo. El fin de la Ciencia es la verdad: el del Arte la belleza: aquella vive de hechos: éste de ideales; [...] Para que el Arte desaparezca del mundo, ahogado por la Ciencia, tiene esta que destruir todos los ideales contemporáneos; y destruirlos sin equivalencia, pues si los sustituye con otros, como lo prometen ciertas escuelas filosóficas, no habrá sino una metamorfosis que nos parece imposible. [...] Estudiad: la Ciencia no ha dicho la última palabra en nada todavía, yo, Arte, sí la he dicho. (Merchán: [1886♦16], p.: 100-102)

La defensa de Merchán en contra del Positivismo dogmático se sostiene en que imaginación y razón no son facultades mutuamente excluyentes y que ambas deben ser empleadas para la ciencia y el arte. Son métodos de conocimiento diferentes y consideran ámbitos de la realidad distintos. A pesar de que el Positivismo científicista avance este no podrá dominar todas las esferas de la existencia. La disputa entre artes y ciencias se hace cada vez más álgida en la medida que el Positivismo gana adeptos, considera menos útil al arte pues lo encuentra aún en un estadio pre-racional de la conciencia humana. Esta tesis obliga a que los pensadores y teóricos del arte tengan refutaciones más fuertes contra este “mejoramiento” ahora convertido en dogma. En «Apuntes estéticos», en mayo de 1893, en la *Revista Gris*, Calixto Oyuela ya no define el arte como imitación, sino como creación. Esto hace que el arte goce de un estado ontológico pues crea condiciones de representación de una realidad en un espacio valorativo “otro”, análogo y simulado con reglas propias. Tal como en las matemáticas, constituye un sistema de entendimiento del mundo y contará con funciones gnoseológicas propias. Oyuela, citando a Hegel, emprende esta defensa: el arte es necesario porque puede representar, puede ofrecer una mirada general con puntos distantes y móviles de una realidad ya que es una manera de poner en perspectiva y entender por analogía un fenómeno.

...la poesía, por ser la representación de lo universal y necesario, es más profunda y filosófica que la historia, que sólo representa lo determinado y relativo; y Hegel, el más grande de los filósofos modernos, refuta del modo admirable que va a verse, la objeción que se hace al arte, de no producir sus efectos sino por la apariencia y la ilusión. Dice: “Tal objeción sería fundada si la apariencia pudiera considerarse como algo que no debe existir. Mas la apariencia es necesaria al fondo que manifiesta, y tan esencial como él. La verdad no existiría si no se manifestase a sí misma del mismo modo que al espíritu en general. Entonces, el cargo no debe recaer sobre la apariencia o manifestación, sino sobre el modo de representación que el arte emplea”. (Oyuela: [1893♦9], p.: 259-260)

Hegel le da una mayor categoría ontológica al arte que a la realidad, por su valor formal, el cual muestra las cosas no tal como son, sino que realiza una extracción y las muestra ahora como una forma elevada. Hegel peca de un exceso de Idealismo pues no es homologable la verdad de la realidad que la verdad en el arte. La verdad en el arte no es *en sí*, sino en comparación, como un

análogo o si no sólo sería una abstracción de la realidad. Aunque aún como abstracción e idealización seguiría teniendo un contenido, un conocimiento:

El arte desprende la verdad de las formas ilusorias y mentirosas de este mundo imperfecto y grosero, para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo. Así lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenomenales del mundo real. *El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y la historia.* “Las representaciones del arte tienen todavía sobre los fenómenos del mundo real y los acontecimientos particulares de la historia, la ventaja de ser más expresivos y transparentes. El espíritu penetra más difícilmente a través de la dura corteza de la naturaleza y de la vida común, que a través de las obras del arte.” (Oyuela: [1893♦9], p.: 260–261)

La siguiente afirmación es problemática ya que se sostiene en una tesis supra-física, propia de la *Fenomenología del espíritu*: el hombre es más que la naturaleza, por su conciencia. El arte, como producto de la conciencia es más que los productos de la naturaleza, porque en el humano se manifiesta con más claridad lo divino que en la naturaleza. La manifestación de lo divino en la naturaleza es externa, mientras que en el hombre es externa e interna, pues éste tiene conciencia. Esta tesis es desmedida pues provoca una falsa superioridad humana sobre la naturaleza y le otorga poderío para transformarla, desacralizarla, colonizarla, entre otras. Quitando esta exageración, repunta Oyuela que lo importante es la recreación de un hecho que en la realidad aparece como opaco en el arte se vivifica y esclarece:

El arte lo toma y lo hace resaltar por modo mucho más vivo, más claro y puro que lo que puede encontrarse en los objetos de la naturaleza o en los hechos de la vida real. He ahí la razón por la cual las creaciones del arte son más elevadas que las obras de la naturaleza. Ninguna existencia real exprime lo ideal como lo hace el arte. (Oyuela: [1893♦9], p.: 261)

Gracias a que el arte es creación, categorías opuestas para la teoría del conocimiento europeo, como lo concreto y lo abstracto, lo absoluto y lo relativo, lo general y lo particular, lo abstracto —ideal—, y lo concreto —sensible o material— se enlazan, o se indistinguen en la obra de arte. Para Hegel es lo que confirma la superioridad de la verdad del arte frente a otro campos del conocimiento. Es un conocimiento que no debe realizar diferenciaciones, en su método, sino crear análogos para que su “verdad” aflore. En dicha concepción hay una superación de la condición kantiana del concurso y juego de la imaginación y la razón, pues la creación es ya una entidad ontológica que viene de *ipso facto*, de raíz, indiferenciada y que el espectador vivencia como un indistinto, como una experiencia simulada de realidad. La disputa entre artes y ciencias queda sepultada pues el arte es una forma de conocer la realidad, por analogía en la creación de otra realidad simulada; es otro método de conocimiento que el de las ciencias o el de las humanidades:

Atribuye, además, Hegel al arte una gran importancia filosófica, en cuanto hace desaparecer la formidable oposición de lo absoluto y lo relativo, de lo general y lo particular, enlazando lo uno con lo otro, dando lo ideal en forma sensible, y produciendo así la verdadera realidad. [...] El arte, observa aquél, no es más que un modo de revelación de Dios a la conciencia, de expresar los más profundos intereses de la humana naturaleza y las verdades más comprensivas del espíritu. (Oyuela: [1893♦9], p.: 261–262)

En «Julio Flores y sus *Horas*», en la *Revista Gris* de septiembre de 1895, Grillo describe la tensión vital del poeta: en el poeta–persona habitan dos seres, el poeta y el humano. Como humano está sometido a su horizontalidad, a vivir las angustias y necesidades del día, buscar el sustento, entre otros tópicos. Como poeta tiene una lámpara o una capacidad de ver en las tinieblas del otro, aunque las propias permanezcan como un misterio. La tensión entre la racionalidad del hombre y la capacidad de observación del poeta de lo visible y lo invisible es la que permite que su obra tenga una gnoseología propia. Grillo afirma que en ese terreno supera al sabio, pues a la filosofía se le queda por fuera lo que no es reductible así sea imaginable y tiene una capacidad de autoconciencia más grande que la de la naturaleza al poderla recrear. Estas dos capacidades están devaluadas ante la gnosis moderna, la mirada científica y la sociedad posindustrial que le deja un lugar liminar no sólo al poeta, sino a su gnoseología.

Cierto es que cuando esa alma se levanta a sondear los arcanos del mundo visible, o del más hermoso aún, el universo invisible, es superior a todos los seres: al sabio, porque el poeta ve en el cielo y en la tierra las cosas que no puede descubrir la filosofía; superior a la naturaleza misma, porque él sabe despojarla de lo superfluo por medio del arte y presentarla estereotipada en forma imperecedera; mas el que esto hace se halla ligado al polvo, y al volver de sus peregrinaciones extraterísticas es obligado a poner sus plantas en el polvo, y su espíritu libre a someterse a las exigencias que le impone el medio en que respira su cuerpo. Entonces se traba una lucha entre el poeta y el hombre, combate sordo librado en el interior del alma y del cual resulta, si triunfa completamente el primero, un desequilibrio, y este desequilibrio se traduce en hastío, en pesimismo o en locura. En la lucha por la existencia el poeta representa en casi todos los casos la parte débil; es la flor, mientras otros son el árbol. (Grillo: [1895♦8], p.: 97–98)

Con la obra abierta, o la concepción de la ruptura de los límites de la representación el Modernismo propone una estética de lo indistinto la cual se reditúa en cambiar el tópico de la obra como mimesis, copia o representación, propias del Realismo, Romanticismo, Naturalismo para llegar al paradigma de la obra como creación. La creación es una superación de la estética que se funda en la distinción de las funciones sensitivas e intelectivas, asunto que se desbalanceó en la modernidad con el Positivismo filosófico que preponderó las funciones intelectivas y racionales no sólo en el arte sino en el conjunto de la sociedad. Por tanto, como ya no se trata del juego razón–imaginación, el Modernismo buscará llegar a las analogías las cuales trazan puentes entre ciencias, humanidades y artes a través de un pacto simbólico que llegue a la indistinción y la sinestesia. La intención es no sólo equilibrar las fuerzas, sino superar la dicotomía y reconocer que en el arte hay también un saber que funciona con métodos diferentes pero es igual de necesario al conocimiento racional del análisis y la síntesis: por ello el Modernismo propone una teoría comparada de los hechos análogos que salde el desequilibrio y proponga como lo soñó Quinet un “espíritu nuevo”, ya no desde el idealismo científico–espiritista del filósofo francés, sino desde el conocimiento y experiencia de la naturaleza americana que no ha sido desacralizada. Estos valores se concretarán en una teoría de

la creación artística que ya no juegue desde las distinciones occidentales alma/cuerpo o razón/pasión o intelección/sensación, sino que busque funciones y correlaciones entre las sensaciones y los efectos estéticos creando así una retórica de la sensación que será una función creadora propuesta por el paradigma de la creación.

Capítulo V: Valor y retórica de un umbral estético

Con el fin de propender por una retórica estética del Modernismo latinoamericano es pertinente establecer un sistema que relacionó las finalidades sensibles, los géneros artísticos y las técnicas de ejecución. El Modernismo pensó de manera sistemática en la concatenación de los efectos estéticos en relación con las funciones del arte. Para el modernista la obra artística fue concebida como la sucesión de efectos estéticos. Una manera de entender su proceso creativo consistió en articular una retórica de las sensaciones que deseó producir de manera orquestada en el espectador. Altamirano analiza que algunos actores teatrales tienen facilidad para interpretar ciertos caracteres dramáticos. Propone una división del trabajo actoral para que exista la posibilidad de una especialización dramática. En la «Crónica de teatros» el 30 y 31 de marzo de 1868 en *El siglo XIX*, trae a la mesa la máxima de San Ignacio de Loyola para explicar el tópico de la división del trabajo en la actuación:

El mayor defecto que puede tener un actor es el de creerse apto para todos los papeles. Esto apenas puede pretenderlo un Talma. Pero en el teatro deben seguirse las reglas del muy inteligente San Ignacio de Loyola, que sí pudo hacer que florecieran tantas notabilidades en su honrado Instituto, fue porque previno que se consagrasen sus hijos a la especialidad para la cual tuviesen más vocación. (Altamirano: [1868▲17], p.: 139)

Los principios liberales del Santo son en gran medida fundadores de la sociedad moderna; estos se especializaron y determinaron el carácter científico de las disciplinas y sus campos de conocimiento, posteriormente ilustrados. Este principio no pelea con las prácticas del arte en donde se aplicaron, con distintos criterios, sistemas de clasificación y especialización. Altamirano propende por una inclusión del reconocimiento que no todos los actores poseen capacidades para desarrollar todos los papeles, sino que cada cual debe especializarse en el tipo de caracteres que mejor interprete. Esta increpación tiene como contexto el aumento productivo para las compañías mexicanas que se presentan cuatro veces a la semana y estrenan obras cada dos o tres semanas. Esta industria cultural exige una amplia nómina de actores y permite que los principios de Loyola tengan lugar. No se puede juzgar con malos ojos este fenómeno: también implica la formación de un público que asiste de manera masiva al teatro y exige calidad, variantes y profesionalismo. El teatro es uno de los campos artísticos que más se especializó en el siglo XIX y de los que mayor fortuna crítica tuvo. Altamirano escribió semanalmente sobre teatro. La invitación de Altamirano propone sacar lo mejor de cada sí: pero condiciona el aprendizaje intercaracterial. Es posible llegar a una combinación o que cada actor tenga ciclos de especialización y otros de experimentación actoral. Pero ello exige que los actores sistematicen sus experiencias y se conviertan en maestros dispuestos a

compartir su especialización con los otros actores. De lo contrario el riesgo del solipsismo es alto.

Los efectos estéticos de las obras de arte, en algunas ocasiones han sido tópicos de interés público a tal punto que entidades gubernamentales han tenido que intervenir, bien sea para moderar o censurar las obras mismas. Es raro encontrar una censura frente a lo bello, pero no frente a las representaciones de lo doloroso o lo horrible. Altamirano al estudiar *La carcajada* considera necesario realizar una reseña histórica de este efecto en relación con su público. En la «Crónica de teatros» del 25 de junio de 1868 en *El siglo XIX*, expone: «Hoy se da preferencia al estudio de las pasiones, porque en él se muestra mejor el talento del artista y ofrece más utilidad al alma del espectador» (Altamirano: [1868 ▲ 19], p.: 214). El drama es afectado por una transformación en el terreno de las ideas: en el drama de Sófocles el horror se representa en escena y el dolor se expone y exhibe para con él resolver el antiguo problema del equilibrio de los humores corporales. Aristóteles en su *Poética* trata la catarsis e inaugura la teorización de la obra de arte y su efecto estético como posibilidad terapéutica. Aunque el drama isabelino conserve elementos del drama clásico por la exposición de la violencia, la apología a la masacre, la teoría médica y terapéutica del siglo isabelino fue opuesta a la teoría sustancial de Aristóteles con un origen directo en la teoría de los humores de Hipócrates de Cos (460 a.C.–370 a.C.). En el siglo de Shakespeare se estudia con vehemencia el tópico de la naturaleza humana ya no visto desde una perspectiva sustancial, sino desde un punto de vista metafísico. Las explicaciones del drama moderno se dan a partir de teóricos como David Hume o John Locke quienes constituyeron un sistema de clasificación y caracterización bajo el presupuesto ontológico de la división entre el alma y el cuerpo. El espectador ya no es víctima de una catarsis gracias a la *hybris* de las pasiones, sino que su pasión ahora será puesta en escena en donde es tratada en sociedad: el tipo de proyección del espectador hacia la obra adquiere un carácter moral. El espectador puede ver su pasión proyectada en perspectiva. En el drama de los tres trágicos del periodo helenístico Sófocles, Eurípides y Esquilo, el objetivo consistió en llevar las pasiones a un estado límite, la *hybris*, para luego obtener la catarsis. La moderación no producía ningún efecto terapéutico, por lo que la retórica escénica se constituyó con el fin de acentuar el terror, la cólera, el miedo, el dolor. Altamirano apela a esta teoría para la época en donde se tocaban los límites con las artes rituales, provocando delirios colectivos y participaciones masivas en efectos estéticos. No se debe obviar que la tragedia se encuentra relacionada con la palabra “tragos” que significó “cabra”, y se relaciona con los oráculos los cuales leían el destino en las vísceras del animal. Simbólicamente, cuando el espectador participa en una tragedia implícitamente participa en los designios de un destino colectivo que refuerza su sentido ritual con la provocación de las

experiencias límite en sus participantes. En «El teatro», publicado el 30 de agosto de 1868 en *El Monitor Republicano*, Altamirano reafirma esta idea cuando habla de la interpretación de José Valero del *Edipo*. No son comunes las representaciones de los clásicos griegos en la escena mexicana de los años sesenta, en especial por la carencia de una academia que enseñe la técnica teatral clásica y por un condicionamiento del público el cual está educado a la retórica teatral contemporánea.

El público mexicano tiene horror al terror, quizás, como lo he dicho otra vez, porque su vida entera es una cadena de tragedias sangrientas y tiene ya ansia de verlas desaparecer para siempre. [...] La tragedia no se naturalizará tampoco en nuestro teatro, así lo creo yo; a no ser, que más adelante con el progreso de nuestra cultura, con el aumento de población y con la creación de un Conservatorio dramático, sea fácil crear un teatro especial para las obras clásicas y autores también especiales para consagrarse a ese género de estudios. (Altamirano: [1868▲34], p.: 286)

A pesar de las censuras que se presentan tanto en la antigüedad como en el teatro moderno, se puede sostener que existe un cambio ideológico en materia social del gusto que ha impedido la consolidación de las representaciones de lo horrible y lo doloroso, por lo menos hasta el siglo XIX, teniendo como últimos ejecutantes a los dramaturgos románticos. El teatro se enfrentó al problema de la naturaleza humana y fue éste un lugar en donde se experimentó con los valores humanos, teniendo como interés el tratamiento de los problemas fisiológicos. El propósito del espectador desconocido fue construir y alimentar la conciencia o ese conocimiento que permite delimitar en un sentido subjetivo los problemas éticos frente a las demás entidades que conforman el mundo. La adquisición de conciencia del espectador teatral moderno no se conseguirá sometiéndolo a experiencias límite en el ámbito mágico-ritual del teatro clásico, sino por una teoría dialógica del drama en donde a través de una observación de las pasiones humanas, cada espectador pudiera proyectar en él sus pasiones con el fin de llevar su existencia por un camino adecuado. Los problemas humanos formulados bajo la óptica moderna, desde la metafísica de los valores y las pasiones humanas exige de una construcción formal diferente en cuanto se refiere a las formas simbólicas que tratan estos problemas. Altamirano como el controvertido Vaublanc optan por la naturalidad en donde el espectador puede ver escenificados sus dilemas morales en perspectiva. La perspectiva, problema geométrico en la pintura y psicológico en la cultura, ligado a la individualidad y a la conciencia del ciudadano moderno, es el criterio que engloba el problema de la naturalidad. No es posible afirmar con rotundidad que en la antigüedad no existiera una autoconciencia del sujeto, sino que ésta se encuentra ligada a un referente cosmogónico que, por ejemplo, en la Grecia clásica, se suscribía en el destino. El tema de la tragedia griega es el del destino y sus obras tratan el asunto de la inexorabilidad. La perspectiva válida para el sujeto griego era en la que se encontraba sincronizado con las fuerzas cosmológicas, es decir, con los dioses y con el destino quien regía a los

dioses. Tener perspectiva significa, en términos modernos, negar en diferentes gradaciones el destino y su inexorabilidad y empoderar cada vez más al sujeto para asumir con su libre albedrío su existencia. Esta decisión existencial tiene como consecuencia la implantación de una línea divisoria humano–mundo o humano–naturaleza. El ser humano decide ver en perspectiva al crear otro sistema de representación y proyección tanto geométrica como existencial que se diferenciaría de los propios sistemas naturales. Allí nacen las categorías de análisis moderno: la objetivación y el sujeto o la sustantivación. Cuando el drama moderno exige naturalidad no se refiere a la naturaleza arbórea, ni mítico–mágica de la cual participaban los helenos, sino encontrar una naturalidad de acuerdo con la naturaleza humana, es decir, enmarcado en el paisaje urbano, en el contrato social, en el proyecto civilizatorio y en la ética moderna.

Sierra presta atención al problema de la retórica de las sensaciones y a los dispositivos sensibles que se utilizan para la creación de ciertos efectos estéticos. La cuestión se encuentra en cuanto a la relación ética–estética que no es común ni universalizable, sino que depende del proyecto de sociedad a la cual los autores se suscriben o se revelan. Se trata en la obra de los dispositivos estéticos que encadenados pueden conducir, según el tema de las obras a consecuencias en el plano de la ética. En el drama de Paolo Giacometti (1816–1882) *María Antonieta*, se presenta un dilema ético que exhibe Sierra: muestra lo descarnado de la Revolución al mandar a la horca al Delfín y a María Antonieta, enunciando las ambivalencias y crueldades de la situación política, pero esos efectos producen simpatía por los reyes. Ahí se encuentra el dilema moral de la obra que parcializa la historia, ya que en su trama los reyes franceses aparecen como víctimas de la barbarie ilustrada y no como los causantes de las miserias del pueblo francés.

Otra falta del autor consiste en haber aglomerado escenas que lastiman profundamente el corazón del espectador y que, a fuerza de oprimirlo y de exagerar lo penoso de la situación, acaban por producir una sensación que confina con el disgusto; [...] La inmensa emoción del público ante el espectáculo era una protesta contra todo lo que hubo de inhumano en los extravíos de una gran época. (Sierra: [1875 ▼ 31], p.: 222–223)

El autor debe tener conciencia de la orquestación de los efectos estéticos y de las consecuencias éticas que estos despiertan en los espectadores. Como puede ser de utilidad el teatro para formar la sensibilidad y la conciencia de los espectadores, también se puede convertir en un arma de manipulación de las masas. En «Victor Hugo: filial ofrenda de admiración» —*El Federalista* de México, 1875—, Sierra identifica los elementos del drama francés en la obra de Hugo: la tragedia y la piedad. En el «Prólogo a Cromwell», sostiene que el ideal del drama es la mezcla entre lo sublime y lo grotesco, la cual fue el reflejo más idóneo de los personajes de su tiempo. Lo que configura el proyecto humano de Hugo es la orquestación de estas dos sensaciones, lo trágico y lo piadoso que

persiguen de manera irrecusable la libertad (Sierra: [1875 ▼ 39], p.: 251).

Las orientales, escritas en 1829, abarcan el contexto de la guerra de independencia de Grecia que, en colaboración con el Imperio Ruso, el Reino Unido y el Reino de Francia se enfrentan en contra del Imperio Otomano (1821–1832). *Las orientales* son un ruego que recupera las nostalgias imperiales de la antigua Grecia, con el fin de inflamar los corazones de los nuevos contrincantes. Aunque esta obra se pueda tachar de comprometida, en ella es clara la directriz ética que orienta el encadenamiento de las sensaciones como la piedad y la tragedia. Se trata de una búsqueda de la libertad humana, en este caso de la Independencia griega.

Stella matutina, de Juan Cordero (1822–1884), presentado en 1875 en la Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México, despertó una polémica entre Martí y López López, el primero desde la *Revista Universal*, el segundo desde *El Federalista*. Uno de los criterios de disputa es la relación entre el efecto estético y la retórica de la sensación: si la virgen de la concepción su finalidad no es lo bello, ni lo sublime, sino lo tierno esa ternura que se debe suscitar con una retórica que se corresponda con los valores angélicos y celestiales, pero también con gestos suaves y delicados por parte de las figuras. Aunque Martí considere a esta pieza magistral pictóricamente, encuentra contradictorio los propósitos estéticos en relación con los medios que utiliza. En «Una visita a la Exposición de Bellas Artes (II)», el 29 de diciembre de 1875, sostiene:

Una virgen obliga a la claridad, a la nebulosidad, a la ternura: debe haber en el dibujo una pureza exquisita; en las ropas transparencia, en la fisonomía angélica expresión: debe sentirse en la realidad de la figura la vaguedad de la ideal concepción. La virgen de Cordero es hija de una inspiración más atrevida que tierna; su rostro no es bastante delicado; sus extremidades no son bastante perfectas; los pliegues de su manto son demasiado bruscos. [...] ...no es tampoco tan delicado en la ejecución como la creación exige, ese ángel de brazo fornido [...] iluminado por luz más propia del infierno que de los puros espacios celestiales. (Martí: [1875 ▼ 67], p.: 139–140)

Martí solicita de la relación forma–función: la funcionalidad está en relación con el efecto estético, la ternura y la retórica de la pieza debe apoyar esta búsqueda. Considera que en estos temas no es pertinente realizar reformulaciones las cuales se lee como si el pintor no conociera la tradición pictórica mariana. Aconseja que si su deseo se encuentra en explorar el telurismo se acuda a temas americanos en donde existe no sólo correspondencia entre la materialidad, sacralidad y territorio, sino además la posibilidad de construir un baremo retórico nuevo¹²⁶.

¹²⁶ López López responde a Martí el 10 de enero de 1876, en *El Federalista*, en «Exposición de la Academia Nacional de San Carlos», al describir la virgen de Cordero de manera antitética: «¡Qué júbilo resplandece en el semblante de los angelillos que llevan los atributos de la Emperatriz del cielo, y que embeleso glorioso de los otros! Ropajes flotantes y originales; pliegues movidos y repartidos con gracia y con decoro; ebúrneos los brazos y extremidades pulidas y bien formadas; pelo ligero, rizado con delicioso artificio. Nubes potentes, condensadas, de vaporosa entonación, que hacen resplandecientes la matutina estrella, aureola de la Purísima, que ascienden, que no pesan, y se rompen aquí y acullá para dejar entrever un cielo de esperanza. En la parte inferior de la tierra y su satélite, planetas emblemáticos, circuidos por un horizonte en el

En la «Revista de la Exposición de San Carlos», en *La Libertad* el 3 de febrero de 1878, Felipe Santiago Gutiérrez manifiesta una molestia con la estatua de Colón que se instala en el Paseo de la Reforma del escultor francés Charles Cordier: la poca fe que el Gobierno y los benefactores tienen para con el arte mexicano que prefieren solicitar encargos a Europa, a artistas de no tanto renombre, más con la salvaguarda del adjetivo “europeo”. Para Gutiérrez hay mejores escultores que Cordier en México, que están desempleados y no ejercen su profesión debido a la falta de apoyo estatal y de encargos de particulares. La segunda objeción estriba en un inapropiado canon para el tema: en la descripción que hace Gutiérrez se observa un almirante atlético de baja estatura, cabeza ancha, siguiendo el molde y las proporciones físicas de Napoleón, además de una posición corporal que no alegoriza su descubrimiento. En tal estatua el tema no tiene relación con la selección de las formas, los vestidos, las proporciones físicas y se denota un desconocimiento de la figura histórica. Su retórica composicional no trasmite la trascendencia del “descubrimiento”, hecho histórico de dimensiones globales en donde lo principal sería la grandeza, el arrojo, lo heroico de la osadía (Gutiérrez: [1878 ▼ 18], p.: 435).

Un argumento similar esgrime Gutiérrez sobre el cuadro de Libardo Suárez, que ilustra el capítulo de la Biblia en el que Job visita a sus tres amigos. Para pintar las escenas bíblicas se necesita conocer la narración, ahondar en los detalles y trabajar largamente en elementos ausentes de la narrativa bíblica como el clima, el paisaje, las costumbres de estos pueblos habitantes del Asia y el África, es decir, los territorios jordanos, egipcios, árabes, iraníes, entre otros. Pintar la Biblia requiere alejarla de cierto aire bucólico que en algunas facciones del Renacimiento y del Barroco se llenó de cielos azules, de tierras verdes y frondosas. Es un fenómeno preocupante pues la reelaboración visual de la Biblia la dota de escenas “bonitas” pero lejanas de la filosofía autoral y de la religiosidad oriental. Gutiérrez, como defiende también Erwin Panofsky, reconoce que los modos de representación contienen implícita una “idea”, el pensamiento visual que puede singularizar una versión u otra de la misma escena, repetida por la tradición pictórica europea:

Nos tomamos la libertad de aconsejar a los jóvenes alumnos que, al disponerse para ejecutar una composición cualquiera, piensen lo que van a hacer, se detengan en meditar la situación que guardarían los personajes que tratan de presentar y sus respectivas jerarquías; el clima en donde pasa la escena, el corte de los vestidos y otra multitud de pormenores que entran en una obra que va a ver el público y tiene que respetar el juicio de la posteridad. (Gutiérrez: [1878 ▼ 21], p.: 446)

El 21 de febrero de 1880 Martí publica en Nueva York para *The Hour*, «Raimundo Madrazo», en donde propone una relación entre el consuelo con una retórica visual que Madrazo desarrolla.

que despunta apenas enrojecida aurora. Colorido magnífico por su singularidad, su empaste, su riqueza de tonos e impresionable armonía» (López López: [1876 ▼ 64], p.: 355).

Madrazo ofrece una naturaleza revigorizada que no consiste en perseguir el Impresionismo como una técnica o un efecto visual, ni el canon del Realismo: con Madrazo, así como con Eduardo Rosales y Mariano Fortuny, se da un redescubrimiento de la naturaleza gracias a la percepción cambiante de la luz que incide sobre el paisaje. En Madrazo pervive un Impresionismo metódico, más que de factura: por ello logra su autenticidad que consiste en una relación entre el momento de la incidencia de la luz en el paisaje, captado con su ojo y la capacidad de pintar esa instantánea con un conjunto de trazos rápidos. El resultado es cierto vitalismo, el cual consuela ya que ofrece una marca espectral a su paleta, como la que ofrecería la naturaleza de un día radiante.

Su fuerza descansa en su gracia—gracia más bella que la belleza misma; pero su mayor mérito radica en su fidelidad; es como un espejo en que se refleja el sol. Pudiéramos llamarlo un Horacio de la pintura; tan vigoroso, tan lleno de colorido y de encanto como el poeta latino, que constituyó la gran primera adoración de Jules Janin. Madrazo, en sus ensueños, sonríe siempre con los ojos medio cerrados, quizás para apreciar mejor los maravillosos cambiantes de la luz. (Martí: [1880 ▼6], p.: 23)

La pintura de finales del siglo XIX en Francia realiza concesiones entre la teoría del color y su efecto estético. En «Salón francés», en *The Hour*, el 26 de junio de 1880, Martí evidencia tal relación a partir de *El buen samaritano* (1880), de Aimé Nicolas Morot. Para él existe una correspondencia entre lo piadoso y la claridad del cielo, como si hubiese una reconciliación, una tregua entre la imagen del destino y el hombre que se simboliza con la naturaleza. El pintor no se sujeta a una paleta de color, sino que esta la hace variante con el fin de desarrollar el efecto que puede transmitir un sentimiento humano, en este caso, la piedad (Martí: [1880 ▼17], p.: 99).

El 17 de julio de 1880, Martí escribe en *The Hour*, «Un pintor polaco», dedicado a Jan Matejko (1838–1893), pintor de cuadros históricos. El comentario cuestiona si es preciso realizar obras como los cuadros y las novelas históricas: la respuesta es afirmativa, sólo cuando la distancia con la contemporaneidad, que resulta una desventaja, un esfuerzo para el lector se supla con vitalidad, fuerza y estilo. Que lo novedoso ya que el tema no lo es, sea su tratamiento. Martí rechaza las preguntas formuladas por Wincklemann y Lessing sobre qué género es superior para tratar un tema histórico o mitológico —la discusión se dio sobre el Laocoonte—, si la escultura o la poesía. Pero como lo mostró Lessing, no es posible comparar peras con manzanas, es decir, que artes del tiempo y artes del espacio funcionan con dispositivos diferentes. Es imposible medir la superioridad de un género sobre otro. Lo que dejó la polémica es que en una narración debe procurar una máxima visualidad para recrear el pasado y en un arte espacial como la pintura o escultura se debe buscar el momento clave, de mayor tensión de la historia con el ánimo de desarrollar el interés sobre el asunto. Se trata de vivificar con intensidad un momento y para ello se crea un puente temporal con el receptor o una solución en su retórica visual.

La historia, como la representa Matejko, no es fría y teatral, sin el movimiento y la gracia de la vida real. Sus personajes no son figuras inmóviles de poses afectadas que evidencian hábitos artificiales, sino que sufren y sus vidas constituyen un himno triste, casi un salmo solemne, consagrado por el canto de los sacerdotes. Representar esos temas en toda su amplitud no garantiza el éxito; pero plasmar sus puntos sobresalientes, vivir la vida de los héroes y llevarla al lienzo y morir su noble muerte, es un raro don que solo poseen los grandes artistas. Cuando escoge un tema histórico, Matejko prefiere por lo general el momento en que las pasiones en conflicto sacuden las figuras representadas en el lienzo. (Martí: [1880 ▼ 24], p.: 163–165)

En «Dante» —*El Nacional*, 25 de febrero de 1882—, Gutiérrez Nájera revisa si la época de Dante Alighieri es escultórica o pictórica, de acuerdo con los valores visuales y materiales de la cultura europea. Su conclusión es que no, que la Edad Media fue más una edad pictórica que escultórica, en cierta medida por la inversión de los valores de la cultura: si en la Grecia clásica o en el periodo helenístico el desnudo, el escorzo, el canon de las ocho cabezas y media mostró una relación directa entre sustancia y divinidad, enlazada por cierto sensualismo genitivo, en la Edad Media esos valores eran signo de pecado, carnalidad, concupiscencia y en cambio se estableció una relación inmaterial entre imagen y esencia. Los valores culturales viven un proceso de descorporalización y desmaterialización que le da paso al tránsito del imperio de la escultura al de la pintura. Cuando Epitacio Calvo escoge la escultura para representar al escritor insignia de la Edad Media, Gutiérrez Nájera encuentra cierta discordancia entre la técnica y sus valores materiales:

¿Cómo expresará la escultura, esa eterna ciega, los vagos arrobamientos del amor divino, las poderosas luchas con la carne, el olvido del mundo y el supremo sacrificio? La escultura desaparece casi en la Edad Media y cede su lugar a la pintura. [...] Nada había escultural ni plástico en ese hombre, cuya frente irradia con todos los centelleos de la Edad Media, sus carnes están flacas, pálidas y maceradas por el ayuno; [...] Dante es precisamente la figura más difícil de ser representada en una estatua. Todo en él es vida interna y agitación intelectual: toda su actividad se concentra en el cerebro: una de sus ideas dio ser a Maquiavelo; de una de sus palabras nace Miguel Ángel. ¿Cómo expresar con el mármol frío ese carácter que resume y que compendia las páginas religiosas y políticas de la Edad Media? (Gutiérrez: [1882 ♦ 45], p.: 138–139)

En «Una visita a la Exposición de Bellas Artes» —*Revista Universal*, 7 de enero de 1876—, Martí estudia el cuadro de Santiago Rebull (1829–1902), *La Muerte de Marat* (1875), que le valió un premio para estudiar en la Academia de San Luca, por siete años. Rebull realiza una interpretación del cuadro histórico en el cual la campesina francesa Carlota Corday asesina a Jean–Paul Marat, haciéndose pasar por mucama y enterrándole el cuchillo en la bañera. Es un momento trágico de inmensa sustancia poética y carga alegórica. Rebull desea conmovir con el contraste entre dos naturalezas que hace parte de la Francia revolucionaria y se vieron enfrentadas en un momento de desesperación. El cuadro representa el encuentro de dos mundos en el contexto de las injusticias que provoca la Revolución. Destaca las grandes pasiones y describe a Rebull como un pintor con capacidad para fraguar dichas fuerzas. El tópico se encuentra interpretado y para Martí, admirador

de Corday, que representa la fracción más olvidada del pueblo, con un pequeño filamento girondino, aparece como el arquetipo de una dama libertaria. Existe una primera dificultad que engendra contradicciones: había que pintar un homicidio hermoso, delicado. No un acto sedicioso de Carlota sobre Marat, sino tan sólo una puñalada frágil pero certera en lugar letal. Alegóricamente Carlota se viste con los trajes de la inocencia, una túnica blanca iluminada y es ubicada en la centralidad del cuadro. La escena es la unión de dos caracteres que se alegorizan en la pintura, con estéticas particulares (Martí: [1876 ▼ 8], p.: 146).



Ilustración 2: *La muerte de Marat*. Santiago Rebull. Óleo sobre tela. 58.7 x 66.3 cm. México: 1875. Imagen en B/N tomada del *Boletín de Monumentos Históricos*. México: Número 1. 1978, p.: 51.

El crítico, ensayista y apóstol describe las razones por las cuales Corday termina asesinando a Marat: sus órdenes habían dejado numerosos muertos en Caen y también de su familia cercana. Se entrevista con él y cuando le pide los nombres de los girondinos de Caen, ella los dicta y él le indica que pronto serán guillotinado. Carlota le clava un cuchillo en el corazón al comprobar lo despiadado de sus órdenes que con pluma fría los asesinaba. Martí realiza una deducción comparándola con las heroínas francesas entre las cuales enumera a Vetella, con su vestido blanco, esposa de Vercingetorix; a la Victoria, “madre de los campamentos”; también la contrasta con María Antonieta, que encarna lo tierno, mientras que Carlota lo enérgico y lo sublime. Para Martí se encuentra la libertad pura de Carlota Corday y la libertad feroz de Marat: dos atmósferas distintas o la libertad de los cielos de cara a la libertad viperina que se vivía en París. El cubano estudia las figuras en cuanto a su pose y en ellas perviven momentos distintos del arte: el torso de Marat es convulso, encorvado con su cabeza hacia atrás y moviéndose como una serpiente; la figura de Carlota es hierática, como una escultura del periodo clásico con un mínimo escorzo y mayor frontalidad:

La estatura es elevada, ancha la espalda, delicada la cintura. La cabeza se levanta por un movimiento nobilísimo del cuello. Esa mujer está temiendo, está espantándose, está andando: se sale del cuadro, como se ha salido de trabas mezquinas y de enojosas tradiciones de escuela el genio del pintor. Es tan bella la figura de Carlota Corday, que si se devolviesen los brazos a la *Venus* del Louvre, se diera a la morbidez de sus contornos la rigidez animada del terror, y se la vistiese con esas ropas intachables que animan esta creación de Rebull, no hubiera sido de otra manera, ni más correcta, ni más majestuosa, ni más bella que la figura del pintor mexicano. (Martí: [1876 ▼ 8], p.: 149)

El cubano plantea una analogía entre hieratismo—heroísmo girondino—helénico, libertad anhelada, representada en Carlota y/o el escorzo, torso, figura en la bañera, figura sin rostro, la cual parece un ofidio retorcido y para la iconografía sagrada no tiene una evocación distinta a la conocida escena de San Jorge y el dragón. Santiago Rebull colocó en términos simbólicos una escena histórica, dotándola de la ontología de un acontecimiento de la historia sagrada, en donde la realidad se “limpia” en el sueño de la libertad helénica—girondina. El mérito se encuentra en el pintor que de manera polifónica muestra los mundos con metáforas visuales independientes que confluyen en el espacio pictórico. La creación de Rebull es sintética y produce el efecto estético de la revelación, lo que denominan los estoicos la proairesis, que es un destello de lucidez en la sombra del terror (Martí. [1876 ▼ 8], p.:151). Martí expone cómo en la pintura se puede demostrar, a través de retóricas visuales de tiempos en el arte disonantes, que reunidos, confrontados y armonizados, no sólo su juicio valorativo sobre el hecho, sino la discursividad de la visión en el espectador; y esto no se logra, como en el Renacimiento por el escorzo y la sensación de movimiento, sino por el contraste entre categorías visuales: escorzo/hierático; frontal/perspectivo; medio cuerpo/cuerpo entero; sumergido/de pie; celeste/terrestre; aéreo/ofidio, etc.

Para López López, en «Exposición de la Academia Nacional de San Carlos» —*El Federalista*, 10 de enero de 1876—, más que decir si el amaneramiento es positivo o negativo, lo lee en relación con la escuela a la que se suscribe. López López relativiza el criterio ya que no se juzga como negativo el amaneramiento, *per se*, sino la pertinencia de la escuela con los objetivos pictóricos que se traduce en efectos estéticos. Aunque Justino Fernández cataloga a López López como perteneciente a una vena más clásica de la crítica aquí se muestra innovador, en cuanto no piensa en elementos sueltos, sino en funciones:

El amaneramiento proveniente por esterilidad de imaginación, dibujo monótono y color sin variedad es malo y vicioso; pero la unidad de escuela y la tendencia a uniformar con el carácter de la composición los accesorios, manejo y color, es amaneramiento propio del saber y peculiar del genio que guía. Cada maestro del arte tiene su manera de ver, sentir y expresar, y es por su estilo particular que se distinguen unos de otros. (López: [1876 ▼ 64], p.: 359)

López López reafirma esta posición en *La muerte de Marat*, de Rebull: allí se pinta lo miserable y lo pobre con propiedad. Expone las escuelas diferentes de los dos personajes ya que Carlota aparece incólume y Marat escorzado, como si se tratara de dos períodos de la historia del arte

reunidos en una escena. El concepto de función se refuerza: cada figura tiene maneras distintas y el cuadro se ve como una orquestación de voces, una polifonía de la visión que, gracias al tratamiento del tema, da a entender la lectura que realiza el pintor del evento histórico: la legitimación del crimen de Marat a manos de la girondina. (López: [1876 ▼64], p.: 361)

Este cuadro es comentado por Rodrigo Gutiérrez en «La ovación a Rebull», en la *Revista Universal*, el 2 de febrero de 1876. El pintor plantea la capacidad probatoria de la imagen en un hecho histórico; las diferencias estilísticas con las que trata cada una de las figuras. Respecto al primer tópico, existe una capacidad de la imagen que posibilita la ilusión de la profundidad de un hecho. Son varias las aristas que se pueden encontrar al respecto: primero, la tradición católica antigua de venerar al ídolo y rendirle culto como manifestación de lo potente; segundo, que la imagen se considera probatoria. El pintor sabe que es una interpretación de la historia o una composición orientada por los efectos de la perspectiva, escala y tratamiento de géneros como la pintura neoclásica–heroica, entre otros. Pero la imagen, a pesar de que pocos reconocen este constructo en el cuadro de Rebull, aún para ellos funciona como la constatación de lo sucedido, como el ojo privilegiado que puede ver la escena como un hecho “verdadero”. Dicha teorización se anticipa al imperio de las imágenes en el siglo XX: es una condición que la publicidad se encargará de explotar con ánimo de lucro de manera fehaciente y en la televisión funcionará como modelo de afirmación de la verdad, simulación, engaño y estigmatización después de la segunda mitad del siglo XX. “Una imagen vale más que mil palabras”, es condición positiva para el pintor del siglo XIX, ya que le ayuda a defender los valores populares frente al tirano, se convertirá posteriormente en herramienta de dominación masiva desde la llegada de la televisión. Lo siguiente trata el hecho particular: la interpelación y defensa que realiza Rebull sobre la veracidad del hecho histórico: «*Quién no hará abstracción involuntaria de todo cuanto le rodea, por fijar su atención en esas dos figuras (la Carlota y la de Marat) colocadas en la escena con tanta espontaneidad y tan íntimamente unidas por la expresión conveniente, verdadera y natural? No se necesita haber visto la historia para reconocer en la Carlota de Rebull una mujer inteligente, altiva y resuelta*» (Gutiérrez: [1876 ▼65], p.: 368). Rodrigo Gutiérrez plantea que el pintor es capaz de hacer bella a una mujer que acaba de cometer un asesinato gracias a la retórica diferenciada que utiliza en el cuadro¹²⁷. La

¹²⁷ Felipe Santiago Gutiérrez en «La Exposición de Bellas Artes en 1876» —*Revista Universal*, 18 de febrero de 1876—, tiene una opinión similar sobre *La muerte de Marat* de Rebull. Gutiérrez señaló la falta de composición de los pintores mexicanos; los problemas en el acabado siendo éstos muy aporcelanados y poco correspondientes a la realidad, entre otras cuestiones. *La muerte de Marat*, para Gutiérrez es una pintura que se encuentra a la vanguardia ya que Rebull se muestra como maestro en el dominio de las técnicas y su deseo de comunicación ideológica y visual al utilizar estilos diferenciados

figura de Marat se muestra inhumana frente a la divinidad que recubre a Carlota que baña de un haz de luz reluciente en su vestido blanco, incólume, puro, frente al torso ensangrentado, escorzado e informe de Marat. El cuadro alegoriza la lucha de la virgen que pisa la serpiente del pecado; el ángel que acecha al dragón y encarna los males infernales sobre la tierra. A la luz de esa lectura el crimen de Marat no sólo es justo, sino necesario, urgente y quien lo cometiera se convertiría en “Santa heroína” de los valores de la libertad, como San Jorge al matar al dragón hito que le da acceso a la santidad por derrotar con su lanza la encarnación del mal¹²⁸:

Los efectos estéticos tienen limitantes históricos y derivantes culturales; aunque el ser humano tenga una capacidad amplia de sentir lo catártico y lo híbrido, así como el sentimiento de la anagnórisis, si el entorno cultural deja de ofrecer los oráculos, las fiestas pentélicas, los juegos píticos, es decir el conjunto de la idiosincrasia en donde esos sentimientos son viables, los olvidará. Aún habrá madres asesinando a sus hijos, como Medea, pero lejos de configurar la tragedia y su inexorabilidad ante el destino acepta el asesinato como un hecho terrible, abominable, entendido con elementos de la voluntad y la justicia entre comunes. Ese mismo hecho despierta sentimientos y efectos estéticos distintos. Gutiérrez Nájera expone las variantes espacio–temporales de las culturas y su efectos estéticos en «Medea» —*La Libertad*, 1º de mayo de 1878—, dedicado a la obra de Ernest Legouvé (1807–1905). Así como el público pierde capacidad de entender los sentimientos trágicos, los actores también olvidan los modos y las maneras de interpretarlos. Cada vez son menos las actrices que se especializan en tragedia griega y pululan las actrices de “estilo natural” y las de estilo melodramático del “drama realista”. Nájera compara la interpretación que hizo Adelaida Ristori, considerada como una “vestal”, y el modo natural de Giacinta Pezzana (1841–1919),

para Carlota y Marat. Señala la necesidad de las personas adyacentes a la escena para la composición, personas que le ayudan a definir los focos de afectación. Rebull realizó este cuadro con conceptos funcionales con la capacidad de clasificar y jerarquizar técnicas en relación con las figuras y funciones que tienen en la interpretación del suceso histórico: «*La disposición del conjunto es muy artística y bien pensada, las figuras convenientemente colocadas, y de la del protagonista principal, a pesar de ser bien difícil, el señor Rebull sacó mucho partido de ella, sin embargo de verse sólo medio cuerpo. Carlota Corday, como el personaje actor del drama, yace en el centro y recibe todo el golpe de la luz que entra por la ventana del cuarto: las mujeres que vienen saliendo a la novedad del asesinato y a los gritos del occiso están con mucha propiedad y equilibran perfectamente bien la composición*» (Gutiérrez: [1876▼66], p.: 389).

¹²⁸ El 15 de junio de 1888, Gutiérrez Nájera, publica en *El Partido Liberal* de México, «La Exposición de Pinturas en el Hotel Jardín», en donde ve las características de un lenguaje pictórico moderno en la obra de Rebull. Observa la teatralización de un momento histórico: esto construye una transparencia entre lo presentado y lo representado, acto que le comunica al observador en la pintura, que la historia es una interpretación de los hechos, y muestra de qué manera el autor interpreta los hechos históricos: «*Su Carlota Corday, no es la que nos pinta la historia, pero sí la Rachel, la Ristori, la más insigne de las trágicas, en el papel de Carlota Corday. No era ella tan aristócrata: en ese cuadro se asemeja a María Antonieta. Pero el señor Rebull necesitaba presentarla así, para que la viésemos no como a una mujer, sino como a un ángel vengador. [...] No será la Corday, pero sí la venganza. Yo no reprochó al señor Rebull este “dramatismo” de su manera, porque es bello y porque tiene mucho de simbólico. En ese rostro de la vengadora se mira mucha luz de Juana de Arco. Es la poseída por un dios; la que mata y queda tranquila porque piensa. “¡He cumplido un decreto superior; he hecho justicia!”*» (Gutiérrez Nájera: [1888♦1], p.: 234–235).

en relación con la transformación de los modos culturales mediados por el proceso de desacralización simbólica de la cultura:

...todas las iras que centelleaban sus ojos, todas las caricias que modulaba su palabra, todas las creaciones que recordaba su apostura, eran nacidas al calor del arte, de tal suerte que cuando el telón caía, cortando de improviso la fascinación de los espectadores, quedábame perplejo y vacilante sin saber si aquello que había visto era por ventura un grupo humano o una tela soberbia diseñada por el pincel maestro de un artista. No así la Pezzana. Más bien que asombra, conmueve; será menos artística, pero es más verdadera; su espíritu se impregna, se empapa, por así decirlo, con las pasiones del carácter que interpreta; [...] ¿por qué? Porque aquellos sentimientos son más accesibles a nuestra inteligencia y a nuestra fantasía, mientras que estas pasiones, indómita, salvajes, desbordadas, más bien que las pasiones de una mujer, de un individuo, son la pasión misma encarnada, de tal modo que en Medea no se ve a la mujer vengativa sino la venganza; [...] La Pezzana es la verdad. La Ristori es el arte. (Gutiérrez: [1878 ▼ 11], p.: 82)

Martí desarrolló la relación entre asuntos sacros y poesía(verso); y, asuntos de la era de la industrialización y prosa. Para Martí la poesía que es armonía, realización de la lengua debe cantar los tópicos en relación con dichos valores; el mundo en vías de modernización e industrializado está lejos de dichos valores, por lo cual está destinado a la teleológica y llana prosa. En «Poetas españoles contemporáneos» —*The Sun*, Nueva York, 26 de noviembre de 1880—, explica que en España la revolución industrial es parcial y no ha sido tan revulsiva como en Inglaterra o en Francia. Para Martí la literatura del dolor, de la angustia no es propia de España, sino una imitación de los poetas franceses, ingleses, alemanes que sufren la dramática industrialización, la desacralización, la vida en las grandes ciudades, entre otros tópicos:

...el progreso no puede ser cantado en el lenguaje de la poesía. La historia del progreso humano se cuenta en los puertos llenos de buques, en las fábricas pobladas de obreros, en las ciudades ennegrecidas con el humo de las fraguas, en las calles obstruidas por los carros, en las escuelas llenas de niños y en los árboles cargados de frutos. La poesía es el lenguaje de la belleza; la industria es el lenguaje de la fuerza. El pueblo puede cantar por la mañana o por la tarde, cuando raya el alba o cuando se retira a descansar; pero durante el día, es preciso trabajar. El trabajo es una poesía seca y difícil... (Martí: [1880 ▼ 34], p.: 341)

En «Julio Flores y sus *Horas*», Ponce Aguilera sostiene que el arte no es sino la finalidad de los medios obtenidos para producir la belleza, no la belleza misma. De esta manera el arte no se definirá como algo en sí, es decir de manera esencial, sino como un conjunto de mecanismos que producen efectos estéticos. De la organización y estructura de estos medios se define lo que se denomina arte, es decir, su ontología. Se le puede criticar que es reducido para su momento aspirar a la belleza como finalidad, no sólo porque hay otros efectos estéticos, sino por la peligrosa relación que se puede crear entre lo bueno, lo bello y lo verdadero, promoviendo una moral monopolizada por un estatus ontológico falso. Sin embargo, se puede pensar que el arte es una serie de mecanismos formales que buscan una concertación o retórica de la sensación para producir efectos estéticos y que éstos por comparación y por valoración sensible aportan no sólo lecturas del mundo sino posibilidades para el mismo. En la 10ª entrega de la *Revista Gris*, Ponce Aguilera anota:

El arte no es sino la *finalidad* de los medios obtenidos para producir la belleza, no la belleza misma. Por

esto me inclino a pensar con los positivistas que la belleza, para ser conocida, “es necesario estudiar la impresión que los objetos producen en el sujeto”. Sí. Mientras más hermosa sea la emoción que en nosotros despierte el objeto contemplado, tanto más bella puede decirse que es la obra de la naturaleza o del artista. (Ponce: [1893♦12], p.: 332)

En septiembre de 1894 Gómez Carrillo publicó en la *Revista Gris*, «Notas: sobre el Parnaso contemporáneo», dedicadas a evaluar las posturas estéticas del Parnasianismo francés. Gómez Carrillo reconoce que el Parnasianismo tuvo más excesos en sus declaratorias públicas que en el mismo ejercicio de la poesía. Una de sus batallas consistió en restaurar la dignidad de la poesía que, según ellos, en el Romanticismo francés fue usada como arma política. El Parnasianismo cayó en un culto por la forma y una negación total del fondo adscribiéndose a las doctrinas del Arte por el Arte. La doctrina buscó la autonomía de las ideas artísticas que tuvo la literatura en la época de la Ilustración y el papel político durante el Romanticismo. Asumir que la literatura se basta por sí misma para justificar su existencia no quería decir que debiese ser indiferente a los asuntos del mundo. Gómez Carrillo critica la doctrina parnasiana que deseó el culto por la forma y que ésta no estuviese relacionada con el fondo, la idea, para él “el alma”: se cae en una causa vacua, con una banalidad apabullante. La literatura y el arte se caracterizan por ser una forma de entender y codificar el mundo y por lo mismo su propósito consiste en encontrar analogías entre los asuntos que trata y los efectos estéticos.

...este Arte está compuesto lo mismo que los organismos vivientes, de cuerpo y alma. Si le quitan el cuerpo se convierte en idea invisible; si le quitan el alma llega a ser materia sin expresión. La teoría del Arte por el Arte, bien comprendida, es muy amplia, y dentro de ella deben caber todos los grandes poemas que no dan reglas fijas para ejercer ningún oficio; comprendida como los parnasianos la comprendieron, pierde gran parte de su intensidad y sólo merece llamarse: la Forma por la Forma, es decir, el Vacío elegante. (Gómez: [1894♦13], p.: 295)

En 1886 Merchán desde definiciones clásicas plantea las distinciones entre forma y contenido: divide aguas sosteniendo que la “poética” se encarga de las obras en su “esencia”, y la “métrica” de su forma. En esta distinción los efectos estéticos se consiguen de justas adecuaciones de los temas en su profundidad, asociados a formas artísticas los cuales movilizan sensaciones en otros registros. Merchán concilia las poéticas clásicas en vista a comprender los efectos estéticos. Se piensa desde la funcionalidad o cuáles temas son adecuados a ciertas formas para lograr los efectos estéticos deseados. En «Miguel Antonio Caro, crítico», sostiene:

...hay en la Didáctica de las Musas un arte que se llama *Poética* y otra que se intitula *Métrica*; cada una posee tecnicismo propio: la primera considera las obras en su esencia, la segunda en sus contornos; aquella en lo ideológico, ésta en lo material. La *Métrica* explica qué se entiende por verso y por estrofa; qué es el endecasílabo, alejandrino, sáfico, décima, soneto, romance, silva, sextina, terceto, quintilla, etc.; la *Poética* dilucida que es epigrama, sátira, elegía, balada, égloga, idilio, apólogo, tragedia, comedia, drama, poema, etc. (Merchán: [1886♦13], p.: 610–611)

La teoría musical no está exenta de la formulación funcionalista. No se explica únicamente desde sus reglas intrínsecas: armonía, mediodía, tono, ritmo, sino teniendo en cuenta al receptor.

En una formulación similar a la planteada por Ferdinand de Saussure (1857–1913) Cristóbal Ribón explica el acto musical como la conjunción de “el sujeto, el medio y el efecto”. Los elementos intrínsecos de la música estarían clasificados en el medio, mientras que el sujeto se vale de medios para experimentar efectos estéticos. En el acto musical se dan varios procesos: quien se vale de medios para producir una pieza musical; quien, gracias a estos medios experimenta los sonidos y constituye una reacción sensible; y, que estas sensaciones se conviertan en sentimientos estéticos. Habrá una idea composicional; una impresión sensible; y, un efecto estético ligado a la operación psicológica del receptor. En «La música» —*Revista Gris*, 12 de octubre de 1892—, expone: «...*la combinación de sonidos y el oído que percibe estos sonidos desempeñan en ella importantísimo papel; mas existe un algo de que nos damos cuenta y al que no le encontramos explicación: tristeza, alegría, diversas emociones más o menos intensas, una acabada operación psicológica que se efectúa en nosotros...*» (Ribón: [1892♦9], p.: 10).

En «Apuntes de estética», —junio de 1893, *Revista Gris*—, Calixto Oyuela parte de la diferencia entre fondo y forma para realizar un replanteamiento. Citando a Hegel, sostiene que el arte es creación y esta creación es superior a la naturaleza pues allí se manifiesta con más claridad el espíritu, el ideal ya que en la naturaleza sólo se manifiesta como forma exterior, mientras que en la obra de arte hay una forma exterior más pura que se le adosa la conciencia humana. Las definiciones de fondo y forma se dan gracias a la metafísica occidental, relacionando el fondo con la idea, lo ideal, lo espiritual, lo sentimental con el conjunto de lo metafísico. La forma hace parte de lo físico de esta idea, es decir, lo material, lo estructural, lo formal. El arte o la obra es así encarnación de una idea en una forma. Oyuela sostiene que la forma como encarnación de la idea tiene varios niveles: la forma máxima del arte es la invención poética y constituye la forma imaginaria —caracteres, concepción, símbolos y alegorías, asunto, acción—; la siguiente forma es la narrativa–expositiva —descripciones, imágenes, diálogos—; y la última es la forma expresiva, que es una exteriorización de las emociones por medio del lenguaje. De igual modo en la obra artística están presentes las tres formas, con niveles de encarnación —conceptiva, narrativa y expresiva— que conforman un sistema clave en la producción artística, así como en el estudio de la obra. Se confunden las formas conceptivas con las ideas, las cuales son distintas; y se relaciona la totalidad de las formas con las formas externas. En el arte todo es forma y la obra es una concatenación, una retórica de estas formas en distintas ordenaciones y niveles, construyendo así estructuras significantes:

...los que desprecian la forma lo hacen por confusión de términos, o por error de ideas. Si lo primero, ponen de manifiesto su ignorancia; si lo segundo, su incapacidad esencial de comprender sentir el arte.

Éste, según se ha demostrado, no es más que una sucesión o encadenamiento de formas, de diversa importancia y categoría, pero formas siempre. Las ideas puras podrán ser verdaderas, morales, profundas, etc., pero jamás artísticamente bellas. Sólo cuando se han realizado y hecho sensibles por medio de la forma, penetran en los dominios del arte. Por eso decía Goethe que crear era dar forma; y a fuer de verdadero artista, manifestaba una antipatía invencible por las abstracciones. (Oyuela: [1893♦10], p.: 267–268)

La obra, aunque no dependa directamente de las ideas puede resaltar la altura de las obras artísticas, así lo que al final valga sea su concreción. El ideal es la relación entre lo bueno, lo bello y lo verdadero. Se puede criticar que no se le da espacio a lo feo, lo grotesco o lo sublime, lo terrible, entre otros efectos estéticos, creando así un estado metafísico–ontológico idealizante y excluyente. Sin embargo, líneas después se da cuenta que esta relación no es inherente y que de esas no identidades se pueden construir variantes para la manipulación: cómo, lo bello, lo bueno y lo falso —la publicidad; lo bello, lo verdadero y lo malo —la manipulación política; así como ventajas para artistas que no estén de acuerdo con el régimen de bondad o verdad, mostrando lo feo como bueno, lo grotesco como verdadero, entre otras. Si se asume que el arte, en su fase más ideal produce un análogo, crea un mundo paralelo por comparación al real, construye un conocimiento y junto a él una reflexión especular, esta analogía puede devolver un reflejo distorsionado con el ánimo no de crear un conocimiento, sin un dogmatismo disfrazado de códigos retóricos de verdad o bondad, y por ende deformar la realidad:

...la altura y belleza moral de las ideas y sentimientos realzan sobremanera la obra artística, comunicándole más puro resplandor y brillo. Y esto por el estrecho lazo que une los conceptos de lo bello, lo bueno y lo verdadero. Mas esta relación no debe ser causa de que se las confunda [...] Lejos de eso, afirmo y sostengo, si bien tal procedimiento no es recomendable, que con ideas de escaso valor, y aún inmorales y falsas puede crearse obras de mérito, aunque impuras, así como las más altas y nobles ideas pueden servir de base a concepciones artísticas prosaicas y despreciables. (Oyuela: [1893♦10], p.: 270)

Oyuela anota que para el arte no hay fondos sin forma, es decir que la idea en sí no existe y que sólo toma carne cuando se pronuncia o fórmula. Que una idea, en otras palabras, no es la misma idea. En vez de dirigir miradas idealistas a las artes, propone un formalismo que integre las ideas en distintos niveles retóricos.

En «Apuntes estéticos III», —*Revista Gris*, julio de 1893—, Oyuela sostiene que la obra de arte se caracteriza por ser un organismo vivo y quien insufla esa vida es una facultad humana que bautiza como inspiración. La inspiración nace de la sensibilidad interna del artista. La sensibilidad interna es excitada o impresionada por ideas o sentimientos. Pero ésta sólo activa otra facultad propia del artista: la potencia creadora. La combinación entre potencia creadora y sensibilidad interna que la detona y la conduce es lo que puede dotar a la obra de vida.

Ahora bien, a esta facultad de dotar de animación y vida las formas concebidas por el artista, dase en nombre de *inspiración*. [...] La facultad por cuyo medio la inspiración se produce es la sensibilidad

interna. En efecto, la sensibilidad, hondamente afectada por un hecho, una idea o un sentimiento, excitando y poniendo en movimiento la fuerza creadora del artista, comunica a las formas por él creadas la luz vivísima y el calor fecundo que son la más sólida garantía de su inmortalidad. Pero no basta la *impresionabilidad* para que la inspiración se produzca. Ella nada alcanzaría a realizar, si no existiese en el artista la potencia creadora a la cual debe aquélla poner vigorosamente en movimiento. (Oyuela: [1893♦11], p.: 309)

La inspiración no se puede inducir: a veces llega con una sobreexcitación, a veces, como describieron los griegos, como un instante de lucidez serena. Oyuela sostiene que sin inspiración lo mejor es dejar la obra en pausa, porque se obraría de manera mecánica: se harán versos mas no poemas; se harán cuadros mas no pinturas, etc. Una vez llega la inspiración esta le exige al artista abandonarse de sí, de sus preocupaciones y ocuparse de darle forma a esa idea que lo invade, a ese sentimiento que le moviliza su potencia creadora.

Hay, pues, verdadera y legítima inspiración, cuando una causa interna o externa, afectando la sensibilidad del artista, le entusiasma, penetra y enamora, pone en movimiento sus facultades creadoras, y no le da punto de reposo hasta haberla realizado en forma artística y bella. Para ello es menester que el artista, olvidado de sí mismo, se entregue por completo a la idea, hecho o sentimiento que le inspira, y venga a ser, en el momento de la producción, como la forma viva de su propio pensamiento. (Oyuela: [1893♦11], p.: 311)

Un concepto que Oyuela anuda a la inspiración, a la potencia creativa y al abandono de sí es la ingenuidad. No es la ingenuidad técnica, pues es el repertorio que tiene el artista para elaborar su obra; es la ingenuidad conceptual para poder percibir de nuevo, para que el arte nazca como fuerza primitiva, viva y no como un cúmulo de preconcepciones que direccionan la obra. Oyuela expone este concepto avanzando hacia las edades primitivas en donde el ideal no era tan elaborado y los procesos técnicos tan sofisticados. Este ideal se materializaba con sencillos trazos rupestres o con esculturas de no tanta complejidad: eran obras llenas de vitalidad y significado. El artista, para que la vitalidad y potencia creadora se manifieste como inspiración, debe “ingenuizarse” o tratar de olvidar el ideal y escuchar su voz interior, su elaboración formal con el material, para descubrir el fenómeno tratado de una forma genética, sin preconcepciones. El método de producción de conocimiento artístico es contrario al científico: no parte de la experiencia, sino de la ingenuidad, de la inspiración que moviliza la potencia creadora y luego de elaborar la obra viene el esclarecimiento que consiste en identificar la idea que condujo el proceso como algo retóricamente nuevo.

En una palabra, debe infundir en sus obras, por medio de la reflexión y de un estudio sabio y constante, lo que en el arte espontáneo era un resultado natural del estado en que el espíritu humano se encontraba. Y esto porque, a pesar de toda la cultura adquirida a través de los siglos, la voz de la naturaleza siempre potente, y la única que debe y puede aquilatar las verdaderas obras de arte. Por esta razón, a medida que el genio de un artista es más poderoso y elevado, es también más simple e ingenuo, pues, según la afirmación profunda de los filósofos escolásticos, a medida que el espíritu humano se eleva, comprende las cosas por menor número de ideas, hasta llegar a Dios, que con una sola idea lo comprende todo. (Oyuela: [1893♦11], p.: 315)

Sanín Cano plantea dos posibilidades de producción artística en un relato que trasluce la diferenciación teórica entre un poeta que es fiel, o sincero con las sensaciones y sentimientos que el mundo produce en él, es decir, como organismo vivo impresionable, impresiones y sentimientos luego vertidos en la obra; y, el otro método, ya no se trata de experimentar estados anímicos y sensaciones del mundo, sino de crearlos. En términos teóricos se puede dividir como una teoría de la producción artística que se puede nominar teoría de la impresión artística, en la cual el valor fundamental del artista es su sinceridad; y la otra, una teoría de la simulación artística que busca emular las sensaciones y los sentimientos. Para Sanín Cano en «Sinceridad de artista», el método que valora es el de la impresión. El 12 de octubre de 1892, se lee en la *Revista Gris*:

...la sinceridad artística. [...] Con ella había repasado el volumen y tuvo que asegurarla como era verdad que las composiciones más hondas, de mejor ejecución y las que revelaban más talento de artista, correspondían a estados de conciencia vivísimos, que él podía reproducir a voluntad, releyendo sus poemas. ¡Tan poca diferencia existía entre la emoción y la idea expresada en generosas rimas y ritmos atrevidos! [...] Esa unidad era resultado de una serie de estados del alma muy semejantes y entre los cuales no mediaba solución de continuidad. (Sanín: [1892♦11], p: 29)

Sanín Cano se da cuenta que la sinceridad es un estado anímico tensado y sensible a las impresiones del entorno. Cuando este estado se impresiona encuentra sinceridad, así como las palabras para expresar las impresiones de mundo. Allí hay una menor distancia entre él ethos y el logos, definiendo sinceridad como la reducción a cero entre estos dos ámbitos. El poemario tiene unidad que no es parte de un *a priori* proyectual, sino consecuencia de sostener la sinceridad artística. El relato del poeta realiza el procedimiento al revés: establece un tema, un color, una sensación que rápidamente llega a un estancamiento y deja de producir su obra. Se da cuenta que su método no es el de la simulación, sino el de la sensación:

«No hay duda: falta la sinceridad artística» [...] «Hace dos años mi espíritu no dejaba de ser un espejo de luna clarísima, en donde los objetos se reflejaban fielmente. No había más diferencia sino que la luna de los espejos es demasiado fría, con frialdad que trasciende por modo espiritual a la imagen, y mi mente reproducía con mucho calor. Hoy quiero proceder al revés: en lugar de reproducir el mundo exterior o los estados de mi espíritu, resultantes del curso natural de los sucesos, pretendo crear estados nuevos, fatigando el cerebro con imaginaciones caprichosas o con la lectura de pensadores contemporáneos o de los místicos del siglo XVII: la originalidad se me escapa». (Sanín: [1892♦11], p.: 31)

Para evaluar la poesía de Fallon, Grillo explica que existen dos generaciones para 1894 que se encuentran, aunque en distinta, si en plena producción. Son varios los asuntos procedimentales que subraya Grillo entre la generación de mayor antigüedad —Isaac, Caro, Cuervo, Pombo, entre otros—, y los declaradamente modernistas —Maximiliano Grillo, Salomón Ponce Aguilera, Enrique Posada, Ismael Ee Enrique Arciniegas, Carlos Arturo Torres, Baldomero Sanín Cano, entre otros—: uno de ellos son sus referentes críticos, que para los nuevos son críticos positivistas: H. Taine, P. Bourget, A. France; otro es la dimensión de las obras, antes de largo aliento, ahora más

concisas y mediatas. La diferencia más clara es el procedimiento de producción artística. Para la generación anterior era descriptivo y se encargaban en buscar una esencia, paisaje o situación bella para que su poesía, luego de ser descrita, tuviese esta característica. Ahora no se trata de buscar una exterioridad bella, sino una situación bella más que externamente en el interior del artista, en sus sentimientos, para transmitirlos por medio de los materiales artísticos. Se busca que la intimidad le dé un toque sentimental a la materia y la dote de vitalidad, como un nuevo organismo que transmita las sensaciones de la vida:

No se trata de romper con las gloriosas tradiciones del idioma castellano como pretenden, según su propio decir, los discípulos de D. Rubén Darío; se trata de mezclar al conjunto una nota producto de un amor más sincero por el arte, resultado de un culto más puro por la belleza. [...] La emoción íntima; la idea nacida verdaderamente nuestra alma con alas vírgenes; el sentimiento que ha recibido calor y alimento en nuestro cerebro; la alegría que nos pertenece; el dolor y la tristeza que extienden sus raíces en nuestro corazón; y no los fingidos, los superpuestos, los acomodaticios son los asuntos de los poetas modernos. (Grillo: [1894♦11], p.: 250)

Aunque el Modernismo partió de riveras teóricas disímiles, unos desde la filosofía krausista (Martí y Hostos), desde el Idealismo Alemán (Altamirano y Nájera) y desde el Positivismo, la discusión que fue álgida llegaría a una integración en donde no se negaría el papel de la razón ni de la imaginación en el arte, ni se preponderaría por el uno u el otro —tendencias positivistas e idealistas. A su vez, se supera la idea de mimesis como imitación, latente desde el Renacimiento y punta de lanza de la poética neoclásica y academicista. Para el modernista la obra es un organismo vivo, autógeno y el artista a través del eros como fuerza primigenia se convierte en creador. Pero esta fuerza no reside en exclusivo en él, sino se encuentra en las cosas del mundo, en la naturaleza circundante que tiene un carácter sagrado para el americano. La relación del Modernista con la Naturaleza no será como la del impresionista que la observa en su arista lumínica-relacional, sino que esta debe integrarse en el interior del creador, fecundarlo para que busque una forma en la que traduzca el sentimiento que esa naturaleza ha proyectado en él.

El lenguaje modernista

Juan Montalvo para 1866 tiene plena conciencia al emprender un proyecto editorial de crítica cultural, política y literaria en América Latina. Su lugar de enunciación no es el tercermundismo: no considera que hablar y escribir desde América signifique habitar en una periferia crítica. Montalvo se declara cosmopolita, ciudadano del mundo con derecho a beber de las fuentes de todas las naciones y a opinar, criticar y escribir sobre los temas que a la humanidad competen. En Montalvo

hay una decidida intención de labrar la prosa artística como si fuese un poema, empezando la indistinción entre poesía y prosa que dará como fruto la prosa artística modernista. Su conciencia de estilo también se expresa en un nivel lingüístico-cultural y significa no resignarse a hablar en una lengua aprendida sino una lengua activa y legítima tanto en España como en América Latina, entendiendo sus variantes como riquezas. Según Enrique Ojeda en «Montalvo y el Modernismo Hispanoamericano», Montalvo debe ser considerado como uno de los iniciadores del Modernismo ya que, desde *El Cosmopolita*, se puede observar su vocación estilística, algo que Ojeda denomina la “vigilancia estética”:

Esta voluntad de crear arte por la palabra es lo que unifica a los modernistas de América y define la época: alto lirismo y rica novedad expresiva tanto en la prosa como en el verso. El Modernismo echó abajo las fronteras que separaban los géneros y fundió «en un solo nivel, lírico y experimental, las formas hasta entonces contrarias del discurso poético y el discurso de la prosa». Resultado de esta urgencia de «impregnar la expresión [en prosa] del mayor lirismo» son «...ensayos donde vibra una prosa de calidades artísticas y aun poéticas insuperables; crónicas que más bien semejan relatos o poemas en prosa...» [...] ¿no es esto precisamente lo que logra Montalvo a lo largo de su obra? (Ojeda, 2004, p.: 95)

Montalvo es experto en hispanismo del Siglo de Oro que lo hace ver como un escritor castizo, pero igual es hábil en arcaísmos tanto griegos como romanos, en lenguas romances y americanismos. No concibe como español correcto el de la España actual y no permite censura de parte de puristas y correctores de la lengua. Sostiene que las palabras de la lengua no caben en un diccionario ni las formas en una gramática y que por lo mismo no tolerará censuras de parte de peninsulares o de escritores ultramarinos castizos. Para Montalvo la lengua es terreno de batalla. En el «Prospecto», de *El Cosmopolita*, el 3 de enero de 1866, Montalvo expone:

En orden a lenguaje sepa, si alguno se previene a censurarnos, que lo hemos aprendido en los autores clásicos, en los escritos del buen tiempo. Suele suceder que el torneo de una frase no suena bien para un oído torpe; que una manera de construcción, autorizada acaso por Cervantes y Granada, no la oyeron ni la saben los instruidos por Mata y Araujo; que no alcanzan a estimar un corte nuevo para ellos y elegante, y todo es lanzarse ciegas invectivas sobre que no entendemos de gramática o que faltamos al arte de hablar bien; para lo cual acuden luego a sus librajos, sin venírseles a las mientes que no hay arte ni diccionario capaces de contener toda una lengua... (Montalvo: [1866▲3], p.: 19–20)

Schulman en «Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto», ubica a Montalvo entre los precursores del Modernismo teniendo como criterio la necesidad de una nueva lengua, un español latinoamericano para expresar una nueva realidad y una concepción emancipada de mundo:

...precursores tuvo el Modernismo como todo movimiento, escuela o periodo de cambio o trastorno, pero estos no fueron los arriba mencionados poetas y prosistas, sino más bien figuras como Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, Ricardo Palma, Rafael Pombo, Eugenio María de Hostos y Antonio Pérez Bonalde en cuyas obras se trasparenta una inconformidad ideológica y una insatisfacción con la académica y gris expresión literaria de la época. (Schulman, 1987, p.: 14).

Martí es un exponente superlativo de esa prosa artística que se hace visible desde 1875 en sus primeros artículos para la *Revista Universal*, teniendo que considerar sus piezas periodísticas como crónicas de alto valor literario. No sólo posee voluntad de estilo como Montalvo, también reconoce

quién escribe con conciencia de lenguaje: un estilo en donde la lengua se hace pesada y quedan develados sus casticismos y mestizajes, ahora en una estructura literaria nueva¹²⁹. En «Hasta el cielo» —*Revista Universal*, 15 de enero de 1876—, Martí no deja de alabar las cualidades estilísticas del drama de Peón Contreras. Encuentra su lenguaje a la vez clásico y romántico, castizo e innovador. Pero estos lujos del lenguaje aparecen cuando toma la decisión de ser descriptivo: de realizar transacciones entre campos artísticos o lograr musicalidad y color con el lenguaje¹³⁰. Contreras, asimismo tiene momentos poéticos al interior del drama:

El lenguaje es siempre hermoso, y presenta una atendible novedad: es a la par clásico y romántico. El poeta americano ha roto a menudo su red de giros castizos, y los olvida embelleciéndolos. Ese lenguaje se hablaba cuando el ingenio tenía más admiradores que el sentimiento: ahora, que han pasado los tiempos del retruécano ingenioso, podrá hablarse este en los momentos de calma; pero se habla otra lengua más espontánea, más fiera, más bella, en los momentos de pasión. Y hay en el diálogo facilidades, repeticiones elegantes, giros e interrupciones de maestro. Los adjetivos son conceptuosos y poéticos. No recargan, realzan. En Peón rebosa el talento descriptivo. Cada idea le trae un recuerdo, y cada recuerdo le da ocasión de describir. (Martí: [1876 ▼ 10], p.: 161)

En 1877 Martí demuestra su conciencia sobre las ideas innovadoras que tan sólo media década después se empezarán a reconocer como Modernismo. Se trata de un lenguaje poético suelto, liberado de las formas de estructuración métrica tradicionales dando prioridad a la idea, al color y al preciosismo. Martí es testigo de esta revolución en «Poesía», en *El Federalista* el 11 de febrero de 1877. El texto es una respuesta a Herberto Rodríguez, por dos traducciones dedicadas a Martí de Juliuz Slowacki, publicados en la *Revista Universal* el 15 de febrero de 1876. La propuesta busca más que adecuarse a un metro poético, a que el poeta encuentre el ritmo y la forma musical en sus sentimientos. Esa búsqueda se la dará la observación de la naturaleza circundante y la imaginación que proyecta la misma:

No se hacen versos para que se parezcan a los de otros: se hacen porque se enciende en el poeta una llama de fulgor espléndido, y enardecido con su calor, allá brota rimas en tanto que de su alma brota

¹²⁹ Según Max Henríquez Ureña en *Breve historia del Modernismo*, la prosa de Martí desde 1875 marca un punto de inflexión dentro del Modernismo: «*Aunque la prosa de Martí acusa la lectura de los clásicos españoles — principalmente Gracián y Santa Teresa—, y aunque, por lo que toca a la América Hispana, se puede señalar en él no pocos puntos de contacto con Juan Montalvo, por su alto sentido del ritmo y por la opulencia de las imágenes puede afirmarse que Martí nos trajo, con un estilo nuevo, una prosa nueva. No es preciso hacer esfuerzo alguno para apreciar que esa prosa no tiene relación alguna de semejanza con la de los grandes escritores españoles de aquel momento. La prosa española era otra cosa: castiza y clara en Pedro Antonio de Alarcón (1833–1891); sencilla, pero abundante de colorido, en José María de Pereda (1833–1906); sugestiva y donosa en Emilia Pardo Bazán (1851–1921); briosa en Leopoldo Alas (1852–1901); pero sujeta, en todos ellos, a un ritmo poco variado, y al empleo, no infrecuente, de frases hechas y de clisé*» (Henríquez Ureña: 1962, p.: 64).

¹³⁰ En «Luchas de amor y honra», Martí resalta que Peón Contreras habla una lengua hispana llena de herencias culturales que se hacen latentes en su estilística dramática: latinismos, americanismos, décimas árabes, endecasílabos italianos y romances hispanos junto a una versificación suelta, espontánea y vigorosa: «*...si lo cautivan, a más de esto, una acción que seduce por su sencillez, y una versificación que enamora el oído por su espontaneidad, vigor y corrección, bien se explica el memorable éxito que ha alcanzado la última obra de Peón, que en lo poeta rivaliza, y en lo fecundo vence a cuantos en tierras, de hoy o de antes hispanas, mueven la lira armoniosa en que ha dado la lengua de Castilla tanta armonía a la décima árabe, al endecasílabo italiano, y al romance gallardo y donairoso, hijo de la heroicidad, criado a los pechos de la vehemente fantasía*» (Martí: [1876 ▼ 14], p.: 175).

amor. —Que todo, hasta el dolor mismo, debe ser y parecer amor en el poeta. La voluntad no debe preceder a la composición poética: esta debe brotar, debe aprovecharse su momento, debe asírsele en el instante de la brotación; lo demás fuera sujetar el humo a formas. [...] En el poeta debe haber una gran potencia observadora. Se llama ahora poeta subjetivo, y hay sobrada razón para llamarle así; al que pinta su propio ser, toma en sí mismo el motivo—*sujeto*—de sus inspiraciones, y no procura que del exterior—*objeto*—vengan las inspiraciones a su alma: no es el cristal de un lago: es un tronco robusto que de sí brota ramas y follajes. (Martí: [1877▼2], p.: 28)

La innovación es resultante de la escucha del ritmo interno en el momento en el que el poeta logra una observación propia y subjetiva del mundo en un instante de máxima sentimiento y excelsa brotación. El poeta tiene la obligación de reunir con voz y forma propia la proyección imaginativa de la experiencia de conocimiento de su mundo circundante. El poema será la forma resultante de la experiencia imaginaria del mundo cifrada en forma musical y cromática. Es difícil sostener que las innovaciones del lenguaje en Martí se deben solamente a un estudio de la lírica de los Siglos de Oro, o la implementación para la lengua hispana de los mecanismos que el Impresionismo literario y pictórico desarrolló. Hay en Martí una teoría de la creación artística que buscará un lenguaje para la brotación interior. Iván Schulman sostiene:

Todo lo que escribió en 1877 supera en valores poéticos a cuanto había publicado antes. Desde principios de este año se acentúan en su prosa los procedimientos impresionistas. El influjo del simbolismo francés se había manifestado en forma teórica en algunos de sus artículos desde 1875. [...] Pero la benéfica influencia que en el desarrollo de su prosa ejercieron los que en francés la cultivaban con esmero y preocupación artística —Gautier, Flaubert, los Goncourt, Daudet, Renan— fue un magisterio saludable que le permitió superarse sin adular su magnífico castellano ni afrancesar su gusto ni su estilo, ni imitar a nadie. Él emuló formas perfectas y asimiló puso en práctica la concepción de una prosa artística, trabajada, colorida y musical, pero en ningún instante transgredió las leyes del idioma materno ni lo adúltero con ingredientes lingüísticos galos. Él flexibilizó la sintaxis castellana y enriqueció el léxico o miles de vocablos necesarios, peritamente derivados de otros ya existentes, de raíces latinas o de lenguas extranjeras, pero siempre con la idoneidad técnica con que lo haría el más consumado filólogo (Schulman, 1974, p.: 88–89).

Además de la señalada recepción francesa y la fidelidad hispana al Siglo de Oro, Martí reflexiona sobre la lengua primitiva americana. En «Livingstone», manuscrito de 1877, Martí describe la lengua de este lugar en donde viven comunidades que se indistinguen con su paisaje. Allí destaca una lengua primitiva que a fuerza de nombrar los fenómenos y objetos de su entorno invenció sus propias palabras (Martí: [1877▼4], p.: 48).

La autoconciencia de Martí sobre su quehacer poético es significativa en el contexto latinoamericano. En carta a José Joaquín Palma (1878), que se publica en Tegucigalpa en 1882, reconoce que existe una distancia considerable entre la sensibilidad americana y las posibilidades que ofrece a la poesía la lengua española. Cuando el poeta logre expandir esa sensibilidad que tiene en potencia, la lengua no le alcanzará para expresar. La lengua tiene que ser reinventada, reinventada y allí estará el mayor aporte del modernista: entregarle al americano una lengua apropiada a la me-

didada de su sensibilidad y circunstancia. Es sorprendente que en 1878 tenga claridad de la reivindicación de la lengua castellana que propició el Modernismo latinoamericano, antes de la aparición de su primera obra poética en 1882.

Comprimida en la forma, habrá un momento en que la dureza del lenguaje no exprese bien la delicadeza de tu espíritu. [...] Nobles son, pues, tus musas: patria, verdad, amores. ¿Quién no te ha dicho que tus versos susurran, ruedan, gimen, rumorean? En un jardín, tus versos serían violetas. En un bosque, madereselvas. No son renglones que se suceden: son ondas de flores. [...] Tú naciste con la lira a la espalda, el amor en el corazón, y los versos en los labios. (Martí: [1878 ▼ 8], p.: 320–321)

En abril de 1879, Merchán comenta las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (1872) de Rufino José Cuervo (1844–1911), en «Estalagmitas del lenguaje» —en el *Repertorio Colombiano*. Resalta en la obra de Cuervo su oportunidad para caracterizar el lenguaje cubano, así como de otros territorios de Nuestra América, no sólo por lo metódico, sino por lo común que tienen los lenguajes del continente. Además de la misión correctiva de ciertas palabras reconoce que existe una mayoría de hispanohablantes en las américas que, por sus distintos procesos de interculturalidad, alimentan un español de una manera más dinámica que en su contraparte peninsular. Así las instituciones de la lengua estén centralizadas en España, en América se ve la constitución de un español enriquecido. El reconocimiento de la lengua como una gnosis dinámica y no como un código estático es, además del aporte de Cuervo, la clave para obtener una emancipación gnoseológica. Tanto Cuervo como Merchán vaticinan que el español que se habla en América será la lengua preponderante de los países hispanohablantes y que llegará el día en que las repúblicas latinoamericanas escriban las pautas de cómo se debe hablar la lengua hispana.

Lo cierto es que con etimología o sin ella, muchos vocablos de origen impuro llegan con el tiempo, como los plebeyos de Roma, a hacerse ciudadanos y a sobreponerse a sus rituales aristocráticos y legítimos. [...] La indisciplina en el lenguaje tiene siempre a su frente un ejército de filólogos y eruditos combatiéndola, y en cambio de los golpes que de ellos recibe, los obliga muchas veces a hacerse oír y administrar justicia: las palabras, lo mismo que los hombres, luchan también por la vida, como dice Spencer. (Merchán: [1879 ▼ 1], p.: 139–140)

Para la segunda mitad del siglo XIX se encuentran opiniones de que las traducciones que se hacen en España tienen poca calidad. La gran mayoría de textos europeos que se publican en diarios latinoamericanos son traducidos en España y republicados en América. El principal problema, además de trabajar con traducciones ibéricas es que se hace con segundas traducciones y no con traducciones directas, porque idiomas como el alemán se traducen primero al francés y luego del francés al español. En España se debía tener la suerte de encontrar un traductor de línea liberal que no censurara la traducción. El liberal ofrece la mejor opción, pero eso no lo hace exento de su propia idiosincrasia y de usar palabras ibéricas para dar cuenta del texto traducido. A pesar de que la raíz del español es Castilla, en el siglo XIX se tiene conciencia, aunque aún no plena sino hasta que se publiquen los trabajos de Rufino José Cuervo, de que el español americano y el ibérico son

lenguas diferentes. Si el americano desea lograr su autodeterminación política y cultural debe eliminar los intermediarios e ir de manera directa a las fuentes del pensamiento europeo y traducirlas con su español propio. Merchán reconoce que no se trata de falta de calidad de los traductores, sino que los procesos de enriquecimiento de la lengua son más lentos en España que en las repúblicas hispanoamericanas. Para los lectores de este lado del Atlántico el español de Castilla se escucha pobre, falto de recursos, desarticulado, frente al español americano. Los procesos de interculturación y mestizaje lingüístico le han dado riqueza léxico–gramatical a la lengua. El enriquecimiento lexicográfico y gramatical que por sus procesos culturales vive el español americano puede, si no existe la filología y la lexicografía, decaer en un detrimento al tener tantos focos de variabilidad y pocos de reunión y constitución. Este proceso se da con naturalidad y prolijidad en el continente, por ello el filológico y lexicográfico, ya no con criterios hispanistas, puristas, colonialistas, sino científicos hace falta para constituir el español americano. Merchán piensa que el diccionario de español se debe producir en la América hispanohablante. Esta obra tiene un carácter fundacional: el reconocimiento del español de América con sus propios métodos de constitución y regulación. Merchán anuncia la necesidad de un diccionario de la lengua española que incluya las voces americanas, es decir, un diccionario del español americano, para la fecha, con más hablantes que el español peninsular: *«Hay en el lenguaje como en el orden social, una fuerza que impele hacia adelante, otra que empuja para atrás; ambas son buenas cuando de ellas resulta, no el estacionamiento ni la precipitación, sino el progreso regulado. [...] Lo que sí nos falta es un buen Diccionario»* (Merchán: [1879▼1], p.: 145).

Merchán se acerca al nodo principal de la discusión filológica y lexicográfica del español en Nuestra América: el problema de la nominación. Al ser el continente entero fuente de elementos materiales nuevos y distintos a los elementos europeos, el español tuvo que estirar sus límites no sólo gnoseológicos sino lingüísticos con el fin de abarcar una realidad que no ingresa por completo, ni con los reparos de la imaginación. Esto, aunado a la riqueza lingüística de las Américas que tenían un sistema intercultural e interlingüístico antes de la llegada de los hispanos y de las migraciones de los ilotizados africanos que aportaron acervos lingüísticos de distintas procedencias. Una de las estrategias de los *ilotistas* era la de reunir esclavos de distintas lenguas y regiones con el ánimo de que su comunicación se hiciera difícil, y no pudiesen organizar fácilmente rebeliones. Estos ingredientes se suman a las historias de grupos migrantes en el siglo XIX, los cuales realizan aportes y transformaciones a la lengua. La filología es una ciencia que se construye sobre las palabras ya creadas, adoptadas, transformadas por una sociedad. Se encuentra más cercana a dichos

cambios la literatura. Sin embargo, los verdaderos creadores lexicográficos son los grupos sociales nacidos del mestizaje, de la interacción continua con las culturas y con los elementos nuevos de la realidad; por una especie de inoperancia práctica de las reglas de ortografía y lingüística, y en gran medida por el restringido acceso a la educación es en donde dicho potencial creador se explota con mayor libertad. En el imperio de la actualidad en el que vive Occidente se podrá entender qué por el dinamismo el español de América asimilará con mayor rapidez los neologismos y los elementos materiales que ingresen a su espacio sémico, que el español peninsular. Un trabajo intelectual relevante del siglo XIX hispanoamericano fue el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, elaborado por Rufino José Cuervo. El primer tomo fue publicado en París y corresponde a las letras A–B, con 1006 páginas. Según los artículos iniciales del *Diccionario...* continúa con doce volúmenes de 1000 páginas en un cuarto de pliego. Cuervo sólo logra publicar dos volúmenes en vida, hasta la letra D, sin embargo, alcanza a preparar hasta la letra G. El Instituto Caro y Cuervo retoma el trabajo en 1950 gracias a la labor del lexicógrafo colombiano Fernando Antonio Martínez y sólo se culmina en 1992, el cual se edita en Barcelona en 1998. Hasta la fecha sigue siendo considerado como el mayor monumento gramatical y sintáctico de la lengua castellana. Alberto Urdaneta quien reseñó sus *Apuntaciones críticas*, está pendiente de su amigo residente en París desde hacía un par de años con la ambición explícita de realizar esta obra. Urdaneta escribe para el número 79 del *Papel Periódico Ilustrado*, con tan sólo una prueba de impresión de 160 páginas del *Diccionario Cuervo*, que se publica el 15 de noviembre de 1884. En estas páginas se presiente la escala de su trabajo (Urdaneta: [1884♦16], p.: 116).

El primero de diciembre de 1881, José Antonio Soffia escribe para el *Papel Periódico Ilustrado*, «D. Andrés Bello», en su número seis, el en que se dedica a reseñar la biografía de Bello, testigo de la vida de Simón Bolívar en Europa, y que posterior a las independencias dedicó su vida al conocimiento. Bello es el intelectual fundador del conocimiento proindependentista americano, con plena conciencia, ya que debatió en el mismo fermento de las luchas independentistas. Cuando se trasladó a Chile vivió un periodo de producción en los temas de derecho internacional, civil, antiguo, así como en literatura y gramática. Su *Gramática de la lengua castellana*, se considera como una piedra fundacional para los estudios de Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo, José Manuel Marroquín, entre otros. Bello es el signo del empoderamiento de la lengua por el americano que se anuncia con su trabajo y se concreta con la fundación de la Academia Colombiana de la Lengua y con la obra de Cuervo. El elemento más relevante es la intertextualidad explícita entre el pensamiento gramatical libertario de Bello y la obra filológica de Cuervo. Soffia se refiere las

anotaciones de Cuervo sobre la *Gramática* de Bello:

Prueba palpable de esto es, igualmente, el esmero con que el profundo filólogo colombiano D. Rufino José Cuervo, cuya modestia sólo encuentra término de comparación en su inmenso saber, ha estudiado la preciosa obra, y las anotaciones y adiciones que de su parte ha puesto en la edición impresa en esta ciudad, bajo su cuidado, en 1874; de la que se prepara una nueva por los señores Echevarría Hermanos, paisanos y admiradores del sabio caraqueño. (Soffia: [1881 ▼8], p.: 90)

El 1º de julio de 1881 Martí, en la *Revista Venezolana*, reseña en «Libros nuevos», la obra de Aristides Rojas, *Ensayo de un diccionario de vocablos indígenas*. El trabajo del lingüista venezolano es una refutación a la obra de Roque Barcia, su *Diccionario etimológico* de la lengua castellana. Rojas realiza una defensa de los indigenismos, los cuales Barcia presenta de manera superficial, deslustrosa y con deficiencias argumentales. Martí reconoce que el español americano y el español peninsular tienen diferencias en el uso: el peninsular es menos rico ya que sus etapas de creación y profusión son de épocas pasadas, durante los difíciles siglos de dominación árabe y el esplendor del Siglo de Oro. Los americanismos, en cambio, continúan en fuerte proliferación idiomática porque el continente exige palabras nuevas para nombrar una realidad nueva de un lado y, de otro, por el diálogo con las más mil de lenguas indígenas hablantes para el siglo XIX. La lingüística y filología americana no sólo exige para comprender el español americano, el latín, el griego y la lengua árabe, sino competencias en lenguas y geografía americana, es decir, nombrar lo propio y lo ajeno (Martí, [1881 ▼16], p.: 77).

En Martí existe plena conciencia de estilo en relación con su proyecto americanista. Se trata de escribir con una lengua más rica que la peninsular, el español americano, pero haciendo gracia del estilo. Para Martí el estilo consiste en trabajar con el lenguaje de cada época, pero no sólo con el lenguaje de gabinete, sino con el lenguaje artístico. El pasado martiano, y aquí concuerda con Montalvo, no es el del español colonial, sino el de los Siglos de Oro conjugado con el de los americanismos: reúne el español de Garcilaso, Quevedo, Sor Juana Inés, el Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala. Allí se da plena conciencia de que, como enuncia Ángel Rama, el Modernismo toma la lengua con que fue colonizado, como instrumento de emancipación y lo devuelve con virtuosismo literario que significa izar las banderas americanas en el centro de Occidente.

Para Pedro Pablo Rodríguez en *De las dos Américas* (2010), existe una relación entre el programa latinoamericanista y su conciencia de estilo:

Esta insistencia en el estilo de la publicación expresa, a su vez, la unidad y coherencia del pensamiento martiano, el cual se nos muestra desde entonces con una verdadera unidad sistémica. La obra de fundación de la América nueva, que la adecuará a su época mediante una renovación socioeconómica, no puede aplicarse ni realizarse con formas de decir antiguas o inapropiadas. Ese razonamiento, sin lugar a dudas, demuestra cómo Martí entendió de modo cabal que una manera de pensar diferente exigía una forma de decir también diferente. Por eso, como parte de su labor como personalidad histórica, el propio Martí debía crear un estilo nuevo. Esta voluntad de estilo que siempre ha llamado la atención en los

estudiosos de sus escritos, no sólo se plantea marcadamente durante la estancia en Caracas, sino que se patentiza de modo claro en sus textos, al extremo que los dedicados a este aspecto de su escritura reiteran el criterio de un cambio radical en su estilo durante 1881. (Rodríguez, 2010, p.: 148–149)

En «Carácter de la Revista Venezolana», el 1° de julio de 1881, Martí plantea una teoría cronotológica de la elaboración literaria pero más ampliamente de la escritura. El prosista puede escribir con clima y color, con sentido de lugar y de tiempo según el tema tratado; y, el orador y el ensayista debe tener la capacidad de variar su estilo según la exigencia de la circunstancia: si escribe para el porvenir o si escribe sobre el pasado; si escribe en justa política de actualidad o si escribe con reposo sobre un tema histórico. Pero al mismo tiempo como si se tratase de la pintura impresionista, algo tratado en el estudio de Fortuny, quien variaba la paleta de color para lo animado o lo inanimado, el escritor debe variar su colorido, su foco, su factura, según el sistema y las circunstancias que trate. En la lengua martiana es difícil hablar de una separación entre lenguaje pictórico y visual: el artista cambia el color si cambia de atmósfera; el escritor si cambia de tema cambia de estilo; como es complejo entender el color de la literatura, más bien se puede hablar de tonos, los cuales constituyen clima y atmósfera. Más que pensar en una teoría de las figuras retóricas, es preciso esbozar una teoría de los paisajes literarios, pues allí incluye el espacio literario, la temporalidad y estas dos, junto al tema a tratar, construyen la atmósfera y el colorido del texto, es decir, su espacio vital. Martí plantea una teoría topológica de la elaboración escritural gracias a la riqueza del español americano mestizo y transcultural del Modernismo.

No se ha de pintar cielo de Egipto con brumas de Londres; ni el verdor juvenil de nuestros valles con aquel verde pálido de Arcadia, o verde lúgubre de Erin. La frase tiene sus lujos, como el vestido, y cuál viste de lana, y cuál de seda, y cuál se enoja porque siendo de lana su vestido no gusta de que sea de seda el de otro. Pues ¿cuándo empezó a ser condición mala el esmero? Solo que aumentan las verdades con los días, y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que excluya del traje un elegante adorno. (Martí: [1881 ▼20], p.: 92)

Es difícil pensar en las influencias españolas o francesas de la escritura en Martí, pero cuando en 1881 realiza encomios a escritores latinoamericanos estos reflejan su estilo que más tarde se denominará Modernismo. Una prueba de ello es el elogio dedicado a Cecilio Acosta —15 de julio de 1881, *Revista Venezolana*— en el que apunta que se trata de un autor con una lectura basta: su biblioteca no son sólo los libros sino su propia naturaleza que interpela como texto; vive en él su carácter crítico, en el que defiende la construcción de sus propios criterios; escribe en las fuentes del lenguaje, tanto del español de los Siglos de Oro como de los indigenismos, latinismos y arcaísmos griegos y latinos. Sus palabras son dulces, luminosas; son las nuevas oraciones que ya no se dirigen a lo abstracto, sino que se integran como la naturaleza, como río, fuego, mar. Sus aforismos

se llenan de vigor aéreo y su estilo hace levitantes los temas graves de la filosofía. Estas características serán las que perseguirá en sus escritos: «*No escribió frase que no fuese sentencia, adjetivo que no fuese resumen, opinión que no fuese texto. Se gusta como un manjar aquel estilo; y asombra aquella naturalísima manera de dar casa a lo absoluto, y forma visible a lo ideal, y de hacer inocente y amable lo grande*» (Martí: [1881 ▼21], p.:103).

Para Martí el lenguaje poético debe nacer de la experiencia de nominación de algo innominado o el ejercicio de nombrar algo que debe aparecer con nueva luz a los ojos del poeta y que éste debe desplegar en un arreglo de imágenes y sonidos. En el poema *Al Niágara* de Pérez Bonalde el poeta se enfrenta a lo inefable natural desde los dramas interiores de su época: la vida contingente, el tiempo de transformación del régimen monárquico–imperial hacia un nuevo proyecto de humanidad fundado en las democracias. La intención de Pérez Bonalde es nombrar no con la distancia del estudioso al Niágara, sino desde una indagación, una conversación desde lo indistinto humano–naturaleza, de lo actante inefable a la imagen poética la cual obliga al lenguaje a un nacimiento (brotación). Este nacimiento cuenta con formas propias, por ello, el poema de Bonalde goza de un preciosismo de concepción. Martí escribe en el «Prólogo del poema al Niágara»:

Siente uno, luego de escribir, orgullo de escultor y de pintor. Es la dicción de este poema redonda y hermosa; la factura amplia; el lienzo extenso; los colores a prueba de sol. La frase llega a alto, como que viene de hondo, y cae rota en colores, o plegada con majestad, o fragorosa como las aguas que retrata. A veces, con la prisa de alcanzar la imagen fugitiva, el verso queda sin concluir, o concluido con premura. Pero la alteza es constante. Hay ola, y ala. [...] Gusta, por de contado, de que el verso brote de su pluma sonoro, bien acuñado, acicalado, mas no se pondrá como otros frente al verso, con martillo de oro y buril de plata, y enseres de cortar y desajar, a mellar aquí un extremo, a fortificar allí una juntura, a abrillantar y redondear la joya, sin ver que si el diamante sufre talla, moriría la perla de ella. El verso es perla. (Martí: [1882♦30], p.: 156)

La literatura colombiana tiene sucesos no muy dignos de recordarse como el que suscitó *El joven Arturo*, de Roberto Mac Douall. Este poema fue un intento de Realismo en el que el autor se lanza en ristre contra la educación de las escuelas normales bogotanas alegando que las señoritas estudiantes desarrollan allí los gérmenes de los vicios sociales. Es una narración en verso en octavas pareadas que dan la impresión de ser poesía. Martí desde Nueva York se entera de la polémica desatada por este poema, texto que lamenta, pues viniendo de un liberal como se declara en el prólogo, ataca las pocas instituciones que se han esforzado por brindarle educación científica a la mujer como son las normales, proyecto pedagógico impulsado por los liberales y los Modernistas en el continente. En tan bochornoso incidente Martí debe sostener que en este texto disfrazado de poesía no hay tal, y a su vez resarcir la poesía colombiana que en alta estima tiene. La definición martiana de poesía consiste no en el elemento en sí, sino en la emoción que por medio de un sentido análogo evocan los objetos, sensaciones que son perceptibles en la interioridad. La melancolía de

Gregorio Gutiérrez González es un sentimiento que se percibe en el efecto de la lejanía sin ponerse fuera de su paisaje, sino tan sólo en la visión del distanciamiento; o el caso de José Eusebio Caro que más que visualizar los campos florecidos con descripción directa de ellos, evoca su imagen en el receptor por analogía con el aroma. Martí define la poesía como una conjugación de hechos análogos y correspondientes que activan la imagen en el receptor no para visionarla con lejanía sino para habitarla por medio de los sentidos. El poeta sutilmente ofrece los elementos para la creación de un mundo y el receptor gracias al despliegue de la imaginación de las palabras que le transmiten sensaciones, puede construir, sustancializar, en un espacio–tiempo, una hapticidad que por instantes habita y respira. En «Guerra literaria en Colombia: *El joven Arturo*, de R. Mac Douall. *La Escuela* de D. Santiago Pérez», —*La América* de Nueva York, julio de 1884—, expone:

Poesía es un pedazo de nuestras entrañas, o el aroma del espíritu recogido, como en cáliz de flor, por manos delicadas y piadosas: poesía en Colombia es Gregorio Gutiérrez González, cuyos versos, como aves melancólicas, cruzan perpetuamente, sin saber apartarse de él, el cielo de su patria:—y es como la melodía de aquellos aires, y el aroma de aquellos campos florecidos, y el misterio de aquellas soledades religiosas, con privilegiado arte buidos en palabras humanas: poesía, imperfecta aún y grandiosa como el continente que se la ponía en el alma, es José Eusebio Caro. (Martí: [1884♦2], p.: 282)

El “español” americano irá a resolver una de las grandes incógnitas de la transatlanticidad. Martí para 1884 y hablando de Rafael Pombo sospecha que la forma no alcanza, en su versión europea, para abarcar, contener y nombrar la naturaleza americana hasta que ésta no se transforme y adquiera una ganancia, decantamiento y enriquecimiento. Se reconoce que el español hablado en las excolonias continentales de ultramar vive un renacimiento tal como sucedió en el Siglo de Oro español, luego de la reconquista de la península ibérica en la era de la paz imperial. Las Américas hispánicas continentales viven de esa paz, ya no imperial, ya no colonial, sino con el sueño de las repúblicas libertarias, con generaciones de escritores nacidos en estos nuevos proyectos. Su natural transculturación, la magia de la innominada naturaleza americana, un dominio del español único que no le alcanza para nombrar todo lo que a su paso encuentra ni la cotidianidad que habita; y el proyecto de la apropiación cultural del mestizaje rinde sus frutos con una nueva lengua que el Modernismo apropiará como su verdadera bandera de reconquista. Pombo anda el camino que transita Martí: no una lengua aprendida a la fuerza, sino una lengua travestida, reconfigurada de origen es decir con una traslación topológica en donde el nuevo significante se origina con preeminencia desde ultramar. Pombo transita la senda del español áureo americano, lengua consagrada en la profusa naturaleza del trópico: el Modernismo es el punto de inflexión en el que la lengua, la herramienta de mayor dominación, ahora está en manos del dominado que, en vez de usarla para sostener la esclavitud, se devuelve en forma de poesía, de lenguaje de sacralidad natural para que España pueda

liberarse de su yugo monárquico: para que encuentren las palabras del español emancipado que se habla en América. La relación del americano con su entorno por medio de la palabra hispana es una desaprensión que paulatinamente se solucionó cuando los objetos de América y sus distintas voces fueron des-basando las letras hispanas. No se trató de incluir masivamente una serie de palabras sino de realizar transposiciones en el nivel semántico-gramatical las cuales dieron cuenta de un cambio gnoseológico que impeló la realidad americana. Pombo es uno de los agentes poderosos en ensanchar la forma del español y de su estructura poética. La lengua que habla Pombo ya es otra, es nueva, e intenta solazar la desaprensión del castellano con el paisaje americano.

O la literatura es cosa vacía de sentidos, o es la expresión del pueblo que la crea; [...] Necesita la fantasía poderosa y original de Pombo de una lengua pujante y resuelta, adecuada a ella; y ni le cabía en los moldes tradicionales, que a innovar se atrevió, mas no en el grado que debiera; ni sin traición a su genio hubiera podido tampoco ceñirse a ellos tan apretadamente que la novedad y energía de sus visiones quedasen sacrificadas a la mera perfección artística: poeta es éste a quien se ve extender la mano y asir el vacío; águilas siente en torno de la frente, y en el cráneo lleva un águila. De esta oposición entre el pensamiento extraordinario y lujoso y la rima timorata o común originase esa imperfección que en el estilo de Pombo se nota; y por eso en aquellos asuntos de ingenio y ternura, que no son de suyo arrebatados y vehementes, sino flexibles y plácidos, y dejan espacio al entendimiento para que los acomode en lengua castiza, campea el estilo de Pombo con sin igual desenvoltura; que no hay ya entonces aquel combate entre la imaginación americana y el molde trasatlántico. (Martí: [1884♦4], p.: 408)

En «*Los siete tratados* de Montalvo», Merchán estudia los aspectos lingüísticos, gramaticales y lexicográficos de la obra de Montalvo. Allí se deja ver un estilo diferente, innovador en un sentido poco común del término, pues Montalvo trae expresiones, voces y maneras del español de los Siglos de Oro, los cuales son combinados con localismos y descripciones puntuales, sensibles, colorísticas e hiperbólicas de paisajes americanos. La lengua de Montalvo inicia la carrera por la autenticidad lingüística americana que le informa al español peninsular que su idioma para el siglo XIX no es suficiente herramienta gnoseológica para habitar, pensar, sentir y escribir la realidad americana. En Montalvo se percibe esa revulsividad de la lengua:

¿Qué se propone el señor Montalvo con esa dicción arcaica, que hace de su libro un valle de Josafat, donde se congregan, resucitados como para un juicio final, todos los vocablos muertos? ¿Expurgar el idioma de los millares de galicismos que lo infectan? Pero nos parece que Larra y Don José Joaquín de Mora están en primera línea como escritores castizos, y no por eso dejan de ser carne de la carne y sangre de la sangre del siglo XIX. ¿Facilitar cierta propaganda política, sacando claridad para las ideas, de la pureza del idioma? Pues no seremos los primeros a quienes oiga decir que multitud de personas cultas, por no estar familiarizadas con el Siglo de Oro de la literatura castellana, suelen no entender muchas páginas de sus escritos... (Merchán: [1886♦11], p.: 477)

Literalmente, existe un elemento paradójico en el uso de los arcaísmos de Montalvo y consiste en que sus textos tienen fines revolucionarios desde *El Cosmopolita*. Su intención buscó hacer temblar los regímenes de Gabriel García Moreno e Ignacio Veintemilla, pero en vez de usar un lenguaje liberal, es decir, filiado de neologismos franceses, escribía con arcaísmos castellanos. Merchán, sobre el uso de los arcaísmos en Montalvo, aterriza la cuestión de la transformación de

las lenguas y su sofisticación. Si esta tesis es veraz, el uso de arcaísmos en la proporción en la que la realiza Montalvo es decididamente una acción de política intelectual. En Montalvo el lenguaje se hace denso, viejo, pesado y lento llamando la atención sobre un medio que se convierte en visible y crepita a la hora de expresar. Es un lenguaje opaco, pues como herramienta gnoseológica se resquebraja. La lengua hispana que revitaliza Montalvo es la del Siglo de Oro: no es la del hispanismo puritano o aquella que estuviese en un estado de consagración, sino en una etapa de florecimiento y esplendor. Es allí en donde una lectura intercultural de la lengua aflora: el Siglo de Oro gozó, no de un español céntrico, sino de una aproximación a italianismos y una congregación de voces que lo constituyen: árabe, sefardí, vasco, catalán, gaélico–aragonés, entre otros, incluido el de Castilla y León. Abundaron en el castellano neologismos, localismos y extranjerismos que lo convierten en lengua de experimentación y florecimiento.

Pureza es el uso de vocablos, frases, giros y construcción españolas, y cuantos se han ocupado en estos estudios saben que todos los clásicos emplearon, y no con rareza, voces y expresiones francesas, tudesacas, italianas, etc., la mayor parte de ellas admitidas ya cual moneda corriente... [...] Hoy es castizo, no el exento de extranjerismo, pues la lengua castellana se ha enriquecido con los tesoros de las vecindades, sino el que usa lo que usaron los clásicos; y, puesto que los clásicos fueron los autores del robo, deducimos que el permanecer ellos como dechado se debe a su magnitud de ingenio, a la brillantez de su valor, a la gallardía de su porte, más bien que a la controvertida por ellos mismos legitimidad de su botín. (Merchán: [1886♦11], p.: 480–481)

Merchán considera que si existe un momento de renovación este no se caracteriza por su purismo, sino por una interacción con otras voces que puedan ampliar su carácter. Allí, comprende que esta apertura se debe dar en nuestros días hacia Francia; sin embargo, al cambiar de posición el discurso desde América, ahora los neologismos son los antiguos americanismos y ciertos casticismos hispanos que tampoco le son tan propios al castellano americano. En dicho sentido, este arcaísmo en combinación con los galicismos y los americanismos configuran una nueva lengua que es la del Modernismo. La hipótesis de Merchán es que hubo modernistas como Nájera más cercanos a los galicismos y Martí al arcaísmo en conjunción con el americanismo. En Montalvo ese gesto se ve con mayor extrañeza, tal vez por su precursión, pero también como acto político vinculado con su vocación de estilo: «*El siglo de oro de la Literatura romana es el de la influencia griega; y si España está destinada a tener otro, si la América latina ha de ver también el suyo, puede asegurarse que sus manifestaciones participarán menos del espíritu, las formas y el lenguaje del clasicismo español, que del carácter de la buena literatura moderna de Francia. Esa nación es ahora nuestra Grecia*» (Merchán: [1886♦11], p.: 482).

La gran mayoría de las páginas que le dedica a Montalvo analizan su estilo: estudia el uso del arcaísmo y señala cuáles están en desuso, cuales son aceptados o inaceptables, cuales usa bien y

cuáles no le conviene. El crítico cubano es como Montalvo en el uso del arcaísmo: incisivo... ambos, en este sentido americanos. Merchán realiza una apología al estilo de Montalvo y reconoce que es una sacudida para el español corriente: sacudida que inicia con él y que llegará a niveles de expresión inigualables con Martí, Nájera, Darío, Gómez Carrillo, entre otros.

En el texto que Merchán dedica a Caro se nota una paradoja en la descripción del lingüista colombiano. Caro, abiertamente conservador en lo político y arcaísta en lo lingüístico-literario, muestra mayor interés por escribir sobre clásicos que contemporáneos¹³¹. En «Miguel Antonio Caro, crítico», se da cuenta que Caro tiene un lenguaje moderno vestido de telas antiguas. El cubano no desea despellejar a Caro, ya que más adelante lamenta que “no sea de los nuestros”, sino más bien evidenciar que por más conservador que intente un fingido arcaísmo, clasicismo, su lengua americana e hispanizada tiene color moderno y ese color no se lo brinda lo que desprecia, el liberalismo francés o el krausismo alemán, sino la condición americana. Tal lenguaje nace en América y conquistará en las próximas décadas la fortuna de hablar y escribir en España:

Esa cátedra debe volver a levantarse, para que oigamos nuevamente el lenguaje pulcro y sonoro, conciliación feliz del color moderno con la tela antigua; y al través del lenguaje, sereno como la tersa superficie de un lago en calma, la doctrina, profunda por la ciencia, rica por la erudición, vigorosa por el criterio y respetable por la sinceridad. (Merchán: [1886♦13], p.: 582)

Merchán mesura la valoración sobre *El americanismo en el lenguaje*. Caro plantea que en ciudades como Buenos Aires se da una renovación de la lengua debido a su cosmopolitismo por la cantidad de emigrantes en el siglo XIX que se asentaron en el Río de la Plata que generan, además de multilingüismo, procesos de modernización. Los americanismos que en medio de tal flujo ingresan como palabras potentes a ese caudaloso río: Merchán reconoce en Caro la visión de que la lengua se renueva naturalmente gracias a los meta-procesos culturales como el mestizaje, las migraciones, el comercio, el periodismo, pero también la misión del lingüista debe velar por la constitución de una lengua que en vez de deformarse debe conservar un estado común para no perder sus funciones comunicativas¹³². En Caro reconoce este proceso con fuerza inaudita:

¹³¹ Una opinión similar tiene Martí de Caro: «...un ardiente católico que hizo versos a Alexis. Es una prosa límpida toda la de Caro. En letras, es sabio. [...] Su lenguaje, en asuntos de letras, es macizo y bien nutrido, como cargado de ciencia literaria. En otros juicios, en juicios sobre asuntos de nuestro tiempo, inevitables y trascendentales, como que se resiste, por lujo y uso de escuela, a conocer» (Martí: [1882▼46], p.: 90–92).

¹³² Miguel Antonio Caro en Del uso en sus relaciones con el lenguaje, el 6 de agosto de 1888, sostiene: «La descomposición de una lengua entregada al uso, y su multiplicación en dialectos, es ley natural, cuyo cumplimiento sólo se aplaza o se elude por la acción que ejerce la literatura sobre el lenguaje vulgar. Es la literatura la sal del lenguaje, el único poder que neutraliza e impide la acción disolvente del uso. Y comoquier que la unidad de la lengua sea en muchos casos objeto del más alto interés, la cuestión toma, desde ese momento, un aspecto nuevo e importantísimo: no será ya progreso de buena ley el que no se realice a un tiempo donde quiera que se habla el idioma; y la libertad de los escritores ha de restringirse y templarse, en beneficio de la unidad, bajo la discreta dirección de los centros de mayor cultura, de Academias, donde haya, encargadas de velar por la conservación del patrio idioma» (Caro. 1976, p.: 87–88).

Sus estudios sobre *El americanismo en el lenguaje* y sobre el *Uso* exponen las más sensatas doctrinas; en nuestro concepto, no hay que agregarles ni quitarles nada: son como un Evangelio de la lengua; allí se armonizan el respeto debido a los fueros antiguos del idioma con los derechos nuevos del mismo, creados bajo la acción progresiva de la civilización; ni arcaísmo parasitario, ni neologismo imprudente; asoman nuevos horizontes, que no alejan, sino dilatan los anteriores. (Merchán: [1886♦13], p.: 586)

Hostos en «*Tradiciones peruanas*», de Ricardo Palma, elogia su estilo pues se trata de un entendimiento cabal de la lengua de los Siglos de Oro español, con cierta moderación que exige no emplear demasiado ornato que aleje la función divulgativa del *cuadro de costumbres*, ni tampoco lo suficientemente alejado del objetivismo conceptual, casi lacónico. Como la temática del libro son los cuadros de costumbres de la colonia peruana éstos deben aparecer con claridad a los ojos de hoy con el fin de cumplir las exigencias de recuperar el pasado colonial desde una perspectiva crítica, como Hostos se lo reprocha a Palma, al mostrarse demasiado idealista no en su estilo sino en la posición ética frente a esta realidad:

...las *Tradiciones* están escritas en un lenguaje y un estilo que merecen concienzuda admiración. Y no porque el lenguaje sea castizo, que, en ese punto, opinó hoy como opinaba en Madrid, cuando el bueno del dos veces gran Hartzenbusch se imponía la benévola tarea de atraerme a su devoción por el habla feliz del Siglo de Oro. [...] El motivo crítico en que se funda la complacencia con que he saboreado las narraciones que he leído de su libro no es la imitación del lenguaje y estilo que me parecen fósiles, sino la realmente admirable adecuación del lenguaje y estilo imitados, a la época y vida social... (Hostos: [1886♦17], p.: 299–301)

El 4 de febrero de 1894 Gutiérrez Nájera pública, «El español de América», en donde contesta de manera vehemente a Eusebio Blasco, quien se refiere de modo despectivo a los escritores americanos aduciendo que una gran cantidad de voces que se usan no se encuentran en el Diccionario de la Academia y por tanto no existen en el español correcto. Nájera expone que Blasco es mal hablante como una estrategia para explicar que hay quienes mancillan la lengua al lado y lado del Atlántico; también lo acusa de usar un español galicado y de ser afrancesado con el ánimo de rebatir su pseudo pureza; y, finalmente lo trata de ingenuo, pues juzga a los escritores hispanoamericanos sin conocer a Hispanoamérica. Blasco cree que la palabra pulquerías no existe: Nájera explica que el español peninsular es anticuado, que el continental–americano es más rico porque ha tenido que nombrar cosas que para la realidad hispana eran inexistentes, como el pulque. Se acerca Nájera a la tesis de Cuervo, en donde explica la regla del uso y la corrección idiomática que supone que las lenguas están vivas y producen nuevas palabras más si se enfrentan a nuevos mundos y culturas las cuales obligan a enriquecer, nombrar, nominar y en el caso de América a crear un caudal lingüístico nuevo. Como la realidad americana es tan basta devoró al español ibero y fundó el español americano, con su cantidad de variantes. El español ibérico es sólo una variante del español y ésta, así se crea con derecho de legislar la lengua, se enfrenta a la realidad de estar al margen de procesos

lingüísticos que avanzan con más velocidad de lo que pueden dar cuenta¹³³. Nájera reconoce que quienes transmiten la lengua y hacen uso de la corrección idiomática son americanos:

Antes de que la Academia admitiera (no sé si por favor) la palabra *pulque*, ya había pulque y teníamos que bautizarlo como lo enseñan y hacen todos los pulqueros. No podríamos decir: —Vamos a tomar el líquido anónimo—. Si Blasco se imaginan que en el Diccionario está y ha estado siempre todo lo que ha sido, todo lo que es y todo lo que será, se engaña de manera lastimosa. [...] El Diccionario de la Lengua será inamovible e inmutable como quiere el señor Blasco; pero nosotros no hablamos de un “diccionario”; hablamos un idioma, y el idioma vive, crece, y se le caen los dientes y le salen otros, y hasta suele verse en la penosa necesidad de usar dientes postizos. [...] Hay literaturas o literatura en la América Latina. Nosotros conocemos a “nuestra madre” España. La “madre” es la que, según parece, no conoce a sus hijos. (Gutiérrez: [1894♦1], p.: 98–99)

En «*Frutos de mi tierra*», sobre la novela de Tomás Carrasquilla, publicado en la *Revista Gris* en febrero de 1896, Grillo sostiene que no debía en las condiciones actuales existir un autor que se propusiese hacer literatura nacional, sino que si éste, al estudiar la circunstancia encontraba elementos nacionales o exóticos eran un producto de la realidad y no de una acotación política del objeto de estudio. Para Grillo hay una virtud en el lenguaje empleado por Carrasquilla, el lenguaje antioqueño de finales del siglo XIX, en el que permanecen arcaísmos en el dialecto usado en la provincia. Es una característica natural que dota de originalidad la descripción del paisaje y de la realidad: «...el pueblo citado probablemente suministre al idioma expresiones gráficas, llenas de color y movimiento; ¿por qué hemos de mirar mal el empeño que se ha tomado Carrasquilla al pretender introducirlas en el común acervo de la lengua de Castilla?» (Grillo: [1896♦2], p.: 217). El colorismo de la novela no es una copia del Impresionismo literario francés, sino la adaptación del castellano al paisaje antioqueño. El casticismo no es una impostura de Carrasquilla, sino formas del castellano colonial que se cristalizaron y conservaron en el dialecto de estos municipios colombianos. Tanto el color como el casticismo son naturales del castellano en estas tierras y son originales, vitales y no una imitación de cánones europeos. Aquí no hay extranjerismos, sino que éstos afloran cuando Carrasquilla al poner su sensibilidad y mirada en los municipios antioqueños, los encuentra, como diría Fernando Ortiz, transculturados, integrados al léxico de estas regiones.

¹³³ En 1894 Ricardo Tirado publica «Libros», en el cual trata la novela de Máximo Domínguez Hall, *El Ideal*, en la *Revista Gris*. Tirado le sugiere a Soto que, en cuestiones del lenguaje la península hace rato dejó de ser autoridad en el tema y que, si tiene dudas lingüísticas o filológicas favor consultar a los expertos en materia latinoamericanos. Este comentario evidencia que la lengua española en América Latina es la que lleva la batuta en renovación y autoconciencia: «Si fuera dable un consejo, le diría a Soto Hall que no olvide que, aunque los peninsulares manejan con facilidad y gracia el habla castellana, los maestros y modelos en asuntos gramaticales los tenemos en América...» (Tirado: [1894♦14], p.: 340–341).

Prevalencia de la imagen artística del Modernismo

Es complejo fijar los límites del Modernismo latinoamericano: por convención crítica en el terreno literario se estima que, con la publicación del poemario *Ismaelillo* de José Martí se da inicio oficialmente al movimiento. No es, por tanto, el objeto de dicha investigación refutar o discutir esta fecha ni esta obra, en el campo de la literatura. Pero como el objeto de esta investigación no es el literario y el cuerpo de estudio no es la literatura sino el periodismo cultural vale la pena anotar, como sostiene Iván Schulman en *Martí, Darío y el Modernismo*, que desde la etapa veracruzana es posible ver rasgos modernistas en sus textos. Susana Rotker en *La invención de la crónica*, está de acuerdo con Schulman al considerar rasgos distintivos modernistas en los trabajos periodísticos de Martí previos a 1882¹³⁴. Pero existen algunos escritores de la historiografía de la literatura que Schulman considera “precursores del Modernismo”, pues en ellos emergen características que pueden ser entendidas como modernistas y otras que hacen parte de momentos previos al Modernismo. En la escritura de Altamirano, Sierra, Montalvo se observa este tipo de rasgos para abonar el camino en donde se puede comprender la prosa artística de Gutiérrez Nájera, Martí y Darío. Desde las *Crónicas teatrales* que se escriben en 1867 es posible analizar rasgos de un estilo que se puede considerar como modernista. Es un tipo de escritura que construye a través de dispositivos sensibles en donde interviene la imagen y el sonido. En este año son escasos estos momentos y no alcanzan a tener un dominio en la prosa periodística. En 1868 este pensamiento simbólico gana terreno en las letras de Altamirano. El 31 de julio de 1868 en «Revistas literarias», esta forma de escribir es más prolífica y empieza a ser vista como criterio para evaluar la escritura de sus contemporáneos. En las afirmaciones sobre la obra de Hilarión Frías y Soto, escritor de cuadros de costumbres, se observan criterios modernistas:

Hilarión Frías y Soto no es un pintor de detalles; pero sus bosquejos son maestros, y con un rasgo de su lápiz ingenioso y firme, da expresión a sus personajes, da movimiento a sus facciones, caracteriza, esta es la palabra, sus articulitos, de pequeñas dimensiones y agradable forma, se leen de una tirada y se quedan grabados en la memoria profundamente. Podemos decir que son como los famosos dibujos del gran artista a quien acaba de arrebatar la muerte, de Garvani, que también con solo un toque de su pincel mojado en sepia, creaba uno de esos tipos admirables... (Altamirano: [1868 ▲ 29], p.: 84–85)

El crítico se refiere a Paul Gavarni (1804–1866), artista francés de *L'Illustration* de Londres, famoso por ilustrar las novelas de Balzac y Eugene Sue. La comparación entre la ilustración de

¹³⁴ Según Schulman en Génesis del Modernismo: «...dos insignes escritores, uno cubano y mexicano el otro, José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, encontrándose en México durante 1875–1876, iniciaron allí la literatura modernista, sobre todo lo que a la prosa atañe» (Schulman. 1966, p.: 22).

Gavarni y la escritura de Frías y Soto se refuerza al analizar la factura de Gavarni o la presencia de una técnica impresionista, de una captura rápida de un momento con pequeños y veloces trazos. La escritura realiza una descripción de las escenas con pocas palabras que refiere a imágenes que la cultura tiene la capacidad de componer rápidamente en la imaginación. Hilarión Frías con un adjetivo podía caracterizar rápidamente una situación o un personaje, un adjetivo que más que calificar, cualifica en cuanto se refiere a un color, un sabor o un sonido. Existe un deseo por capturar el instante en este tipo de escritura, como si lo interesante no fuesen los rasgos generales o esenciales de un fenómeno, sino la característica fugitiva que dota de singularidad un instante decantado de tiempo. El virtuosismo artístico será un elemento distintivo del Modernismo: una facultad para pintar con el lenguaje y desarrollar no sólo formas sintácticas, sino retóricas con el fin de generar analogías que puedan atrapar en una imagen una sensación clara de lo fugitivo de ciertas cosas. Esta forma de escribir está relacionada con una manera de capturar la sensación que habita la actualidad de las cosas. Son textos que se publican, como las ilustraciones de Gavarni, para el periódico. Altamirano no ve esta cualidad sólo en Hilarión Frías, sino también en Sierra. Encuentra en sus «Conversaciones de domingo», una forma textual conocida en Francia como la *causerie* que adaptó al español americano en donde, con imágenes del paisaje local da cuenta de los hechos de la actualidad entablando una conversación, a manera de tertulia que a la vez agrade e ilustre al lector del folletín. La conversación de Sierra está llena de colorido, imágenes, sonidos que configuran un pensamiento simbólico. No hace falta recordar que el modernista que lleva esta forma de escribir a un nivel de concreción sin par es Martí. Pero tanto Hilarión Frías, como Sierra, abonaron el terreno para su llegada. La intención de relatar el mundo y sus fenómenos a través de las imágenes, con un lenguaje simbólico, se nutre de la naturaleza como fuente prominente y es la americana, por su diversidad y potencia la que brinda una cantera al modernista. Altamirano ve en la escritura sobre el paisaje un género necesario porque intuye en él el crecimiento de las letras nacionales, el conocimiento del territorio americano:

En los *Paisajes* no sólo se ve lo pintoresco, sino que también hay un estudio de historia y de costumbres, con estilo tan sabroso y tan fluido, que no puede menos que leerse con avidez. [...] La correspondencia de *Nigromante* y de *Fidel* abraza también la descripción, como uno de sus objetos. *Calvario* y *tabor* trae cuadros de la costa del sur y de Michoacán excelentes y Chavero escribe expresamente con ese fin exclusivo sus *Paisajes*, obra en que le hemos prometido alternar con él, pues preparamos también algunos artículos descriptivos del sur, de Michoacán y de Guadalajara. (Altamirano: [1868▲29], p.: 101–102)

Lo pintoresco es una categoría estética que puede ser asociada con los procesos de traducción imagen–palabra. Pero el Modernismo exige pensar ese proceso en otro nivel: no sólo la capacidad de hacer ver con palabras, sino la capacidad de recrear un pensamiento iconográfico a través de

ellas, como un sistema. En esta apuesta se encuentra implícita ese cambio de mirada que pasa de considerar al Modernismo como un estilo, a una forma de pensamiento simbólico que se puede expresar como un sistema de escritura iconográfica. Lo pintoresco, categoría connatural a los cuadros de costumbres, ganará fuerza en otros géneros textuales. El pensamiento de la realidad a través de las imágenes aparece con el rótulo de lo pintoresco asociado a la indagación y descripción de la naturaleza americana a través de géneros como el “paisaje” o los “cuadros de costumbres”, caracterizados por Chavero, Altamirano, Fidel, Nigromante, en México, rasgo común en América con exponentes como Manuel Ancizar y Ricardo Palma, entre otros¹³⁵. Cuando lo pintoresco aborda la naturaleza americana, desconocida para el americano mismo, encuentra su verdadero propósito se necesita de un tipo de sensibilidad que valore la diferencia, la describa y la piense a través de un dispositivo que lejos de homogeneizarla, la trasmita en su diversidad. Lo pintoresco se construye como un lenguaje iconográfico que busca establecer matices que van al encuentro con lo desconocido con el ánimo de participar en esa pluralidad. Lo pintoresco es sólo una fase previa al sistema de lenguaje iconográfico que abona a la actitud estética que les permite a los precursores del Modernismo recopilar imágenes que luego articularán como lenguaje.

Una de las características del Modernismo latinoamericano es su escritura musical y cromática. El 7 de mayo de 1875 Martí escribe para *la Revista Universal*, «Fiesta de Tultepec». Esta fiesta, en honor a Sánchez Solís, a la cual fue invitado Martí dejó una profunda sensación en el cubano por el sistema económico–social y la vigencia de estructuras culturales indígenas en los distintos espacios simbólicos de Tultepec. El sentimiento de gratitud que tienen los habitantes de Tultepec por Sánchez Solís es tan grande que la manifestación supera los medios escritos para comunicarlo: «*El sentimiento se siente; pero no existe manera de pintarlo [...] pero aquellas muestras de afecto pudieron al fin más que su deseo de pagarlas en palabras*» (Martí: [1875 ▼4], p.: 34). Martí y Baudelaire persiguen la misma idea: un tipo de lenguaje que pueda transmitir un olor, un color y un sentimiento. Aunque en Baudelaire dicha idea se queda en aspiración, en Martí es el inicio de su

¹³⁵ Según Francisca Pérez Carreño: «*Lo pintoresco es, en primer lugar, una cualidad formal, aquello que tiene que ver con la cualidad de lo pictórico. [...] ...pintoresco es también aquel objeto, visión o perspectiva de la naturaleza, que merece ser pintado. Se refiere pues a lo natural, al paisaje que, en virtud de alguna cualidad, preferentemente su singularidad, su variedad o su irregularidad seduce a los sentidos. Se busca en la naturaleza aquello que, porque parece escapar a la regularidad de las leyes naturales, parece artístico y a la vez gusta en el arte lo que parece escapar a la regla, a la unidad formal, y se acerca más a la naturaleza. [...] La naturaleza es percibida bajo contrastes de luz y sombra, en los que resaltan las irregularidades del terreno, de la vegetación, etc., sin que nunca, sin embargo, se sienta el temor de lo desconocido o lo infranqueable. La naturaleza que descubre lo pintoresco no es uniforme como la belleza, tampoco atemorizante como lo sublime. Abre la perspectiva lo singular, a la mezcla, a lo que parece escapar a la ley, y a su relación con el resto. El resultado es agradable, aunque no sea bello, y el ánimo se ve movido, aunque no sea sublime*» (Pérez Carreño, 2000, p.: 44).

realización literaria la cual denomina “analogía”. El Modernismo más que buscar un orden en el lenguaje, lo construyó, lo creó y pudo substantivar la aspiración baudeleriana. Líneas adelante repite esa limitación: «*hay una clase de emociones que las palabras son indignas de pintar*». Este acto de prudencia se le olvida en el «Boletín» del 11 de mayo de 1875, en la *Revista Universal*, al describir de un plumazo sensorial a Miguel Hidalgo (1753–1811):

Hidalgo fue de esa familia de hombres que sacuden al aire una bandera, miran de frente al sol, y al sol arrancan luz para su gloria, y al aire arrancan el secreto de la independencia de un país. No son hombres distintos en América el anciano de Mount Vernon, el sacerdote de Dolores, y el héroe que en las llanuras del Mediodía fatigaba con la carrera su caballo, y su cerebro con el peso de los pueblos surgidos a su altiva voluntad, potentes y desenvueltos de miseria. —No son hombres distintos en América, Washington, Bolívar e Hidalgo. —Es la fuerza de honra herida abierta por impulso igual en tres potentes formas. (Martí: [1875 ▼ 5], p.: 36)

El lenguaje modernista se destaca por un encabalgamiento de imágenes; la luz y la energía solar; el susurro y la libertad del viento. Allí el sol es eros, sentimiento emancipatorio hirviente de libertad. La sensación que deja es signo de la batalla inspirada por las fuerzas que lo animaron. Aunque Martí reconozca la imposibilidad de pintar estos sentimientos con palabras, los pinta. Pero para pintarlos acudió a la imagen propia del lenguaje poético en donde construye asociaciones innovadoras para la prosa periodística de su tiempo. Martí traza analogías entre campos artísticos gracias a que debe describir una realidad que supera los límites de la lengua. Este parece ser un imperativo en América Latina, en su cultura escrita. Si bien se puede trazar una trama en donde sea visible la necesidad de estirar la lengua a través de la imagen ya que la realidad dista del lenguaje: esta trama tiene puntos claros en el *Diario de Colón*, que necesita indicar que las sirenas si existen, pero tienen “cara de hombre”, cuando encuentra un manatí, entre otras tantas treguas a la imagen fantástica europea. El Modernismo, ya no con la intención de pintarle el Nuevo Mundo a los reyes hispanos, sino entenderlo para el americano necesita de la creación verbal para aspirar al deseo descriptivo. Son dos las razones por las cuales en el Modernismo y aún en los días de Alejo Carpentier, entiende la creación verbal y el uso de la imagen para la descripción y la narración de la realidad: la primera, aún no se agotan los territorios por explorar en América Latina; la segunda responde al carácter genitivo de la naturaleza americana, que gracias a que es un organismo vivo crea realidades de forma continua. Para el Modernismo la imagen que se convierte en palabra, así como el ensanchamiento de la palabra por la imagen desconocida debe ser considerada como método gnoseológico¹³⁶.

¹³⁶ Iván Schulman reconoce un cambio de mirada en los estudios del Modernismo gracias a que los procedimientos artísticos formales tienen incidencia en los métodos de entendimiento cultural. En *Génesis del Modernismo*, consigna: «...ya no es lícito hablar del Modernismo como movimiento que es el producto de un solo hombre y que abarca los años entre 1888 y 1916 (fechas darianas), ni como arte de valores escapistas y preciosistas, exclusivamente, representado prototípicamente por Azul... y Prosas profanas. La óptica ideológica ha sufrido una metamorfosis en consecuencia de la cual se rechaza el

No sólo serán las imágenes las que Martí desee convertir en palabras: también los sentimientos. En «Boletín» de la *Revista Universal* publicado el 13 de mayo de 1875, Martí se refiere a la intervención de Francisco Rodríguez en las sesiones dedicadas a la discusión de la erección de la estatua conmemorativa de Miguel Hidalgo. Si se lee la primera advertencia de Martí, la imposibilidad de poner en palabras las ideas, lo podemos catalogar rápidamente de neoplatonista. Más que la idea como contenido abstracto Martí se refiere a la idea como manifestación escénica, como capacidad retórica para transmitir sentimientos o la conciencia actoral del ejercicio discursivo. Martí identifica que el carácter antiguo y sacro en la retórica lo brinda una actitud serena domada por años y la experiencia contemplada. Ésa será una de las mayores ambiciones: encontrar una forma de escritura que logre transmitir la serenidad y sacralidad de un cierto contenido gracias a una organización particular de las palabras. Es un método característico por el uso de frases cortas, epigramáticas y aforísticas que imprimen detención a la hora de su lectura. Para explicar ese elemento para-discursivo acude a la recepción musical que transmite una serie de emociones al auditor que no son las emociones del compositor o del intérprete:

La voz de los ancianos tiene algo de los otros mundos: tiene algo de religión, de paz no humana, algo de revelación y profecía. [...] En la música, es más bello lo que brota de ella que ella misma. Así, en las palabras arrebatadas, queda un murmullo en los oídos y una plenitud en el corazón. El raciocinio se escapa a los que oyen, porque en el desvanecimiento no se raciocina, porque está hablando algo más levantado, algo hermosamente superior a la razón. [...] Y nada más sencillo que las palabras del venerable señor Rodríguez: ni galas oratorias, ni pretensión de hallarlas. La ancianidad es sublimemente sintética. Habla como los pueblos antiguos, en frases cortas, con grandes palabras. (Martí: [1875 ▼ 6], p.: 40)

El tipo de conocimiento en el Modernismo es de orden sacro: no tiene una transmisión a través de la intelección sino de la empatía, de una sincronización vibratoria la cual transmite de manera más directa la emoción. Será una sensación que los estoicos llamarán *proairesis*: un tipo de visión de plenitud en donde se observa la causalidad del universo. En lugar del platonismo, Martí busca el conocimiento sereno que se puede acercar a la visión contemplativa de la experiencia proairética: esta búsqueda se convierte en la finalidad profunda de su prosa artística: emitir un tipo de conocimiento a través de un dispositivo discursivo ceremonial que puede llevar al receptor a su fronesis, al conocimiento de la paz y la prudencia. Sus intenciones estilísticas están más allá del preciosismo literario, sino en un espacio de conocimiento que busca su transmisión a través de un dispositivo sagrado. La imagen artística y el proceso de transmisión imagen-palabra se convierten en piedra

concepto de Modernismo como una literatura de estetas dedicados al cultivo del arte a espaldas de la realidad. En resumidas cuentas, el Modernismo, en sus dimensiones ideológicas se ha ensanchado, hoy en día se le considera como arte epocal, como manifestación literaria de la época regeneradora, la del profundo “des-basamiento” y “re-basamiento” (para sustantivar dos neologismos verbales martianos) de la cultura decimonónica» (Schulman, 1968, p.: 12).

angular en la tarea de buscar la forma de encontrar una nueva sacralidad en la lengua y en la escritura latinoamericana. Martí reconoce la figura de Sierra como un escritor que comparte además de la proairesis, el compromiso por el conocimiento americano. En el «Boletín» —*Revista Universal*, 29 de mayo de 1875—, en la inauguración de las clases del Colegio de Abogados, describe a Sierra:

Todo en él es hermoso y análogo: su figura es severa y robusta, como son valientes, altos, bellos y enérgicos sus versos. Leyó sencillamente: él sabe que la sencillez es la grandeza. La poesía de Justo tuvo un mérito raro. Era aquella la fiesta de la razón y del derecho, la fiesta serena de la inteligencia, no la del vuelo soberbio de la loca y vigorosa imaginación. —Y sus versos, altamente poéticos, fueron, sin embargo, naturales en aquella fiesta tranquila, en que todo arranque vulgar hubiera contrastado sensiblemente; y toda poesía frívola hubiera roto aquel conjunto hermoso de serenidad y de razón. (Martí: [1875 ▼ 7], p.: 52–53)

La combinación de los aspectos es lo que ofrece la nota distintiva de la poesía de Sierra: el carácter sereno, esa combinación entre un fuerte carácter moral y un profundo conocimiento, la fronesis griega, pero a su vez un impulso y una necesidad vital: la emancipación simbólica latinoamericana. La imagen artística del Modernismo puede abrir una brecha, trazar una fuerte diferencia tanto con el Simbolismo, como con el Parnasianismo y el Impresionismo: el Modernismo latinoamericano persigue la necesidad de la emancipación histórica y simbólica de los pueblos americanos, tiene la fuerza de los símbolos indígenas ahora en prosa más suelta, moderna, en un verso más fluido, sonoro y cromático, pero con unas imágenes no antes vistas en la poesía moderna: el telurismo antiguo americano se revela como valor axiológico en su nueva configuración estética:

...Sierra pertenece a la generación nueva de poetas; es que como a los barcos modernos, la fantasía no le sirve más que para engrandecer y hermohear la razón. La poesía no es el canto débil de la naturaleza plástica: esta es la poesía de los pueblos esclavos y cobardes. La poesía de las naciones libres, la de los pueblos dueños, la de nuestra tierra americana, es la que desentraña y ahonda, en el hombre las razones de la vida, en la tierra los gérmenes del ser. Lo pequeño adora: lo grande arranca y busca. (Martí: [1875 ▼ 7], p.: 53)

Martí traza un tipo de compromiso distinto al que se discutió en las polémicas del arte comprometido contra el arte por el arte. No se trata de la opción de que el artista decida hacer de su obra un instrumento político que se alineen a uno u otro partido, sean centralistas o federalistas, etc. La relación arte-política asume otra escala: el arte germina, nace de la búsqueda infatigable de la libertad humana. La ética modernista consiste en fundar su ejercicio creativo en la transición vital de la emancipación americana, a distintos niveles, tanto políticos, simbólicos, históricos, entre otros. Para Martí la acción poética, como acto concomitante creativo, se cataloga como una acción plutónica, transformadora, creadora y germinal: lejos de la imitación, su obra es creación, ebullición, replanteamiento vital, telurismo. La creación artística, significa emancipación simbólica. La emancipación simbólica tiene un fuerte componente: la naturaleza americana. En 1875 Martí y Sierra confluyen en la Exposición Nacional, en donde tienen una oportunidad de reseñar piezas

que aparecen en una y otra crónica. Martí se refiere a Sierra como un hombre de inmensa compositora; en «Una ojeada a la exposición», publicada en la *Revista Universal* de México el 5 de diciembre de 1875, Martí anota: «*Sierra continuaba abismado en la contemplación del kalkalché, recostando sobre la barandilla su cuerpo dantoniano y volviendo entre sus manos un libro inglés*» (Martí: [1875 ▼28], p.: 218). Sierra publica en *El Federalista* una nota sobre los tecallis, explotados por José Julián Gutiérrez que son una epifanía de la naturaleza americana. Los tecallis poblanos son famosos por contener canteras de mármol y ónix. La imagen artística del Modernismo tiene una fuerte raigambre en la naturaleza americana. Durante varias décadas se sostuvo que la aparición del mármol, el ágata y el ónix eran únicamente un reflejo del Parnasianismo. Ese preciosismo nace del contraste del lenguaje con una naturaleza exuberante. No se trata de simbolizar la naturaleza: es la belleza de la naturaleza que con la descripción de su exuberancia simboliza el lenguaje¹³⁷:

Qué cristales esos, señores, que mármoles; diáfanos y puros en los cuales, como las mariposas en los pétalos de una flor, ha dejado el iris todo su carmín, todo su zafiro, sus esmeraldas y su oro todo. Hay allí grandes planchas de cerca de dos metros que parecen ópalos gigantes, bloques inmensos, lácteos y brillantes. Trozos de piedras de todos los colores, cruzadas por una fantástica oleada de nacárea espuma; tablas finísimas en cuyo interior parecen haberse hecho las hadas nidos de encaje, iluminados por la luz rosada de las auroras lejanas. (Sierra: [1875 ▼40], p.: 257)

Martí al evaluar la antología *Poetisas americanas: Ramillete poético del bello sexo hispanoamericano*, de José Domingo Cortés (1875), comenta sobre el antologador, y critica los poemas que se escogen de su compatriota Luisa Pérez de Zambrana (1835–1922), la cual aparece desaliñada en la selección; dicho «Boletín» se puede leer el 28 de agosto de 1875, en la *Revista Universal*:

Ramón Zambrana había muerto, y la esposa desolada pregunta a las estrellas, a las brisas, a las ramas, al arroyo, al río, qué fue de aquella voz tranquila que le habló siempre de venturas, de aquel espíritu austero que hizo culto de los ajenos sufrimientos, de aquel compañero amoroso, que tuvo para todas sus horas castísimos besos, para sus amarguras apoyo, y para el bien de los pobres suspendidas en los labios, consoladoras palabras de ciencia. Y nada le responde el arroyo, que corre como quejumbroso y dolorido; lloran con ella las brisas, conmovidas en las rumorosas pencas de las palmas; háblanle de soledad perpetua los murmullos del bosque solitario. Murió el esposo, y el bosque, y los amores, y las palmas, y el corazón de Luisa han muerto. (Martí: [1875 ▼60], p.: 96)

Martí objeta a Cortés la no inclusión de «La vuelta al bosque» de Luisa Pérez de Zambrana¹³⁸,

¹³⁷ Sierra en 1875 publica «Memorias de un fariseo». Allí se perciben rasgos modernistas que combinan el uso simbólico del color y el encabalgamiento entre imagen y narración: «¡Oh, dulces mañanas tibias del mes de Nisán en la tierra de las divinas promesas! La de aquel día inolvidable había sido bella y roja como ninguna; luego que apareció el sol, todo fue azul y oro. Entre las negruzcas rocas surgía la ciudad como una multitud de cubos de un blanco implacable atenuado por las manchas verdes de los limoneros y las palmas. [...] El sol levantado en los cielos de un azul plomizo como la superficie del mar Muerto, lanzaba implacable sus saetas de fuego sobre el templo y la llanura». (Sierra. 1948, p.: 500–503)

¹³⁸ Altamirano se refiere a esa antología en su «El libro del señor Cortés y la *Lira mexicana*», en *La República* el 9 de octubre de 1875. En este artículo apoya el juicio de Martí sobre Pérez de Zambrana: «por lo demás, y en lo esencial del juicio de usted respecto del libro sobre las poetisas, tiene usted sobrada razón. Nunca deplorará bastante el señor Cortés el no haber puesto como la primera de las composiciones de su compilación, la «Vuelta al bosque», de la divina poetisa de Cuba Luisa Pérez de Zambrana, como ya lo hizo notar nuestro amigo querido José Martí, y no merece disculpa si ha visto la colección publicada también en París por Ricardo Palma, hace pocos años, el no haber escogido las mejores piezas de algunas poetisas sudamericanas» (Altamirano: [1875 ▼104], p.: 72).

poema magistral que además de no tener metro fijo, goza de un ritmo sonoro precipitado, como si se tratase de una fuga musical. En cuanto a la imagen, desarrolla el tópico de la muerte de la vida con la naturaleza y de la resurrección con el recuerdo sagrado. Son imágenes frescas que evocan momentos hermosos desde la tribuna del color. Hay en la poesía de Zambrana una imagen participada del poeta en la naturaleza, en su color, en su estado anímico que conforma una analogía con el paisaje. Poeta y paisaje se confunden:

Cuando volvió a la luz el alma inerte, / la tierra, la montaña, el mar, el cielo, / no eran más que el sudario de la muerte. / ¡Oh bosque! ¡oh caro bosque! Todavía/ de este dolor la tempestad sombría/ ruge en mi corazón estremecido, / y gira el pensamiento desolado/ como un astro eclipsado/ entre tinieblas lóbregas perdido. (Pérez, 2002, p.: 169)

Tanto Lezama¹³⁹ como Martí observan en la poesía de Pérez de Zambrana una auténtica cubanía apoyada en los recuerdos de los bosques santiagueros. Su expresión parte de los hondos sentimientos en un lenguaje claro que se suelta en el verso y se derrama en la extensión del paisaje de la noche. En el poema es difícil diferenciar objeto/naturaleza, pasado/presente ya que se convierte en una cohesión contrapunteada. Lezama sostiene que su expresión no nace de la imitación de algún período poético y que los movimientos que continuaron y pasaron, aunque los conoció con indiferencia en sus letras. La expresión auténtica parte de esa identificación del sujeto con el paisaje cubano. Esta es la raíz modernista: una poesía a la altura de su paisaje.

El 29 de agosto de 1875 Martí reafirma la inclusión de la imagen en la naturaleza como vía de expresión particular del poeta modernista; en «Versos de Pedro Castera», publicado en la *Revista Universal*, reitera el argumento esbozado en la obra de Pérez de Zambrana: la lectura de cierta poesía alemana le colabora al reencuentro con la naturaleza americana, no desde el tópico romántico de la naturaleza perdida sino desde la naturaleza presente que se indistingue, por momentos, en la obra. Castera tiene un mayor reconocimiento en la literatura mexicana del siglo XIX por sus escritos novelísticos, por su oficio de minero y es menos conocido como poeta. En *Ensueños* realiza una distinción con lo que él llama la poesía imaginativa, la cual posee un excesivo lirismo. Martí

¹³⁹ En Antología de la poesía cubana, expone: «*Toda la vida de Luisa Pérez de Zambrana, su sencillez de cubanísima gravitación, transcurre entre las cosas, que sin rechazarlas, son siempre esenciales. En «La vuelta al bosque» expresa la imagen de su destierro, la felicidad era una ausencia de la naturaleza, cuando vuelve para sentirla de nuevo, es por medio de la muerte, otra ausencia, que vuelve de ese destierro para sentir la desolación terrenal. Notamos en la elegía algunos momentos de extraña significación: la convicción de que hay una acumulación dolorosa en la naturaleza, que el hombre descubre por la muerte. La noche, en la expresión de los románticos, y de algunos poetas del período de Novalis del «Himno» a la noche, es la muerte, sólo que Luisa Pérez siente el día como un destierro de la noche, siglos de llanto ardiente y oscuridad de muerte traigo en ella. Obsérvese la matización de transiciones entre el sombrío regreso al bosque por la muerte de su esposo y los días de dicha transcurridos en su compañía. Ya en vida de su esposo, en su compañía, se dedicaron al estudio de la noche. En ese momento penetra en el misterio de la noche de la naturaleza, como la muerte de otro ser despierta lo que hay de muerte en cada uno de los seres humanos. Mientras vivieron, ambos estudiaban la noche, ahora, por la muerte la comprenden» (Lezama Lima, 2002, p.: 166).*

habla de una poesía en donde la mano no goza de una apoyatura en la naturaleza circundante. La poesía alemana abre una posibilidad para una expresión clara enmarcada en un referente natural:

La poesía de Castera fue hija de la poesía alemana: pero esta poesía, un tanto convencional, dio solamente al poeta nueva forma sintética y sencilla: el vigor de expresión, la esperanza calurosa, el dolor sereno, la intrepidez indomable, la pasión americana, son cualidades dominantes en los versos del bardo enamorado, exclusivamente suyas, que comenzó a expresar en forma ajena, pero que con su fuerza de originalidad ni han permanecido siempre fieles a su forma, ni la han usado sin imprimirle cierta novedad y robustez. (Martí: [1875 ▼ 61], p.: 101)

La imagen que encuentra y lee con en el poemario de Casera está plagada de concreción en el paisaje americano y de una expresión heredada de la poesía alemana. Además de una musicalidad cercana al sentimiento que le permite cierta libertad métrica y tan sólo una rima pareada, se ve una imagen enfática en donde, además del emparentamiento humano–naturaleza a través de la descripción paisajística de la amada, son varias las palabras que evocan imágenes preciosistas y dan cuenta de las líneas directrices del espacio compositivo.

En un suelto en la *Revista Universal* el 19 de noviembre de 1875, Martí resalta el valor descriptivo de las notas de viaje de Altamirano en su estancia en Xalapa. Estas descripciones cumplen con el objetivo artístico–literario: rapidez. Poesía que para Martí es una traducción entre sonoridad y color: «...caliente su imaginación en el clima ardoroso en que nació: su erudición es tan extensa, cuanto es aliñado y correcto su lenguaje. Los artículos sobre el viaje a Jalapa, están escritos a manera de narración ligera, pero muy a menudo levantada con vigorosos arranques de poesía y toques luminosos de color» (Martí: [1875 ▼ 87], p.: 215). Las expectativas de Martí hacia Altamirano son justificadas ya que ha mostrado desde 1868 un activismo por sacar adelante la literatura latinoamericana. Es mayor la fe que tiene Altamirano en la generación siguiente, en la cual ve rasgos de pensamiento y expresión más modernos. En el «Prólogo a los *Versos* de Ramón Rodríguez Rivera», poeta de Veracruz, describe la condición de novedad en su poesía como una combinación entre filosofía de vanguardia, una educación liberal y una fuerza original que le brinda la naturaleza americana. Esta es descrita como fecundidad y novedad: una realidad que convierte en poéticas las palabras que a ella se le lanzan. Aunque Altamirano encuentre una relación entre el Romanticismo por su sentimiento hacia la naturaleza y la obra de Rodríguez Rivera, la diferencia está en que la naturaleza para los románticos es ideal perdido que busca en los pueblos griegos; mientras que en su poesía no hay distinción humano–naturaleza.

Sus estudios especiales le han hecho iniciarse en los augustos misterios de la naturaleza; su educación hecha en pleno régimen de libertad, ha dado a sus principios curso generoso y levantado, su asociación con el grupo brillante de sus hermanos en aspiraciones literarias ha dado a sus cantos el acento solemne del propagandismo, o le ha hecho adoptar determinadas formas poéticas. Pero estas circunstancias tácticas todas, que no explican someramente sino la influencia a que su espíritu, hijo de su tiempo, ha querido obedecer, no son por decirlo así, sino accidentes que han servido a una fuerza original, nativa y poderosa.

[...] Pero todavía, entre este grupo de privilegiados, el verdadero poeta debe destacarse por su imaginación creadora, por su pensamiento elevado, por eso que los antiguos admiraban como un don profético o veneraban como una cualidad divina. (Altamirano: [1875 ▼ 105], p.: 174–175)

La naturaleza exige al poeta de un instrumento que sea apto para comprender su inconmensurabilidad (la imagen) a través de la facultad poética y artística de la imaginación creadora. Sólo la creación y la asociación de imágenes puede construir un análogo dialogable con la naturaleza. Altamirano lanza un juicio que no es del todo correcto pues sostiene que la nueva poesía mexicana imita, gracias a su aproximación a la naturaleza, a la escuela griega y germánica. Es preciso aclarar que es difícil sostener que imitar, “sin quererlo y sin saberlo”, ya que la imitación es un acto consciente. Tal vez su resultado pueda ser medianamente análogo y que las tres tengan en común la presencia de la naturaleza. Sin embargo, la poesía griega se acerca más a la poesía latinoamericana, pero en la germana la nostalgia impide esa mirada. No es posible afirmar un carácter común en la naturaleza griega y latinoamericana, siendo en ambas, aunque potentes, distintas.

Las expresiones modernistas en la crítica de Martí están acompañadas del paisaje americano. En «La Exposición Nacional», —*Revista Universal*, 10 de septiembre de 1876—, Martí se refiere al lugar en donde se implantó el Palacio de Exposiciones de Emilio Rodríguez Arrangoity, la Alameda de México. La imaginación acuática en la cual se entretajan las temporalidades sale a flote. Muestra los efectos modernistas: el sujeto que moldea el espacio–tiempo o la recepción del espacio y su geometría; y, el contrapunto cultural, comparando la percepción de las exposiciones a ambos lados del Atlántico que produce la seducción, en París, artificial —lámparas, fuentes y vestidos—, pero en México por de estar rodeado de una naturaleza que hace ver ordinarios los lujos europeos. Mientras la elegancia europea es producto de la artificialidad llevada a la sofisticación de elementos para–naturales, en América la elegancia y la seducción es propia de la naturaleza.

Salían las gentes de la Exposición e invadían las avenidas de la Alameda, artificial y profusamente iluminadas. «Los Campos Elíseos de París y el baile de la condesa de Montijo en el Jardín Botánico de Madrid, habrían dado una idea anticipada de estas noches llenas de seducciones y de encantos»; esto decía de aquellos paseos nocturnos un extranjero habituado al fausto de las capitales europeas, más ricas que nosotros, pero no como nosotros dueñas de una naturaleza que es, sobre todas las riquezas, opulenta y fastuosa. (Martí: [1876 ▼ 1], p.: 246)

Martí para describir de manera sintética a los personajes de la historia del continente utiliza con facilidad y elocuencia una combinación de imágenes que se traducen como sentimientos de grandeza. En «*El Federalista*», publicado en el periódico homónimo, reproduce un breve discurso pronunciado por Simón Bolívar en la Villa del Rosario de Cúcuta, el 3 de octubre de 1821. Martí busca enviarle un mensaje a Porfirio Díaz quien ejecuta el Plan de Tuxtepec para derrocar a Sebastián Lerdo. En tal discurso, Bolívar renuncia a la presidencia de Colombia y pide que se le reconozca como ciudadano. Su sueño será perseguir la independencia de las Américas y sabe que aún existen

labores militares a realizar y pueblos por libertar. Sostiene que es necesario que otros ciudadanos ejerzan la presidencia y que por vía democrática encuentren los caminos de la libertad: «*Así dijo Bolívar, el hombre águila y rayo, el que abatió montes, humilló continentes, rindió pueblos y unió ríos. Así dijo Bolívar, hijo divino americano, cuando juró ante el Congreso de Colombia cumplir y hacer cumplir enérgicamente la Constitución*» (Martí: [1876▼6], p.: 294). El desarrollo de la imagen tiene varias interpretaciones: hombre águila y rayo como Zeus olímpico, telúrico que hace su voluntad. O hombre Quetzal que se sabe dador del conocimiento telúrico a los hombres. El rayo, el elemento transformador indica potencia y cambio. Martí usa el hombre de mayor fuerza y telurismo en el continente que, sumido a una causa, reconoce leyes más grandiosas que su figura, las cuales protege, venera y hace cumplir desde su primera persona. En el contexto mexicano es un mensaje contra Díaz: considera que Lerdo es quien encarna la legalidad, la libertad, la justicia y la constitución, mientras que Díaz representa un caudillismo impulsado por su ansia de poderío¹⁴⁰. Con la llegada de Díaz encarcelan a varios de sus amigos, entre ellos a Sánchez Solís. Martí escribe «Extranjero», el 16 de diciembre de 1876 en *El Federalista*:

Se tiene en la naturaleza humana mucho de ígneo y montañoso. Hay hombres solares y volcánicos; miran como el águila, deslumbran como el astro, sienten como sentirían las entrañas de la tierra, los senos de los mares y la inmensidad continental. Todos los pueblos tienen algo inmenso y majestuoso y de común, más vasto que el cielo, más grande que la tierra, más luminoso que las estrellas, más ancho que el mar: el espíritu humano: esta espiritual fuerza simpática, que aprieta y une los pechos honrados de los hombres, buenos en esencia, hermanos intuitivos, generosos innatos, que más se aman cuando más se compadecen, y unos sobre los otros se levantan para que de más alto se vea majestuosa la herida dignidad. (Martí: [1876▼7], p.: 298–299)

Martí en un momento de decepción escribe estas líneas cromáticas y visuales buscando, como la diáspora, un nuevo lugar en que florecer. Describe su situación aludiendo a Bolívar, con los epítetos que artículos atrás lo dotó: “telúrico y volcánico”, los cuales pueden remover desde la entraña a los americanos ígneos y montañosos. Bolívar fue uno de ellos, pero también Hostos que se encuentra fundando en Nueva York la Liga de Patriotas para la Independencia de Cuba y Puerto Rico. Martí en pocos años seguirá la estela de los que miran como el águila, deslumbran como el

¹⁴⁰ En el momento en el que realiza el elogio a Bolívar, Díaz fungía como presidente interino, desde el 24 de noviembre de 1876. Bedia Pulido en *Hostos y Martí: antillanismo libertador*, explica la represión del golpe a Lerdo en el itinerario intelectual martiano: «*En México Porfirio Díaz mantiene en vilo a la nación. Proclama el Plan de Tuxtepec, depone al gobierno de Lerdo de Tejada. Martí critica a aquel levantamiento que no se fundamenta en principios sociales ni reforma los existentes. Defiende al gobierno de Lerdo desde la Revista Universal y El Federalista, increpa a quienes violan el hábito constitucional erigido por Juárez. Luego de escribir «Extranjero» no le queda más que hacer. En el país lucha la libertad y despotismo, por la transparencia con la que pudo captar ese fenómeno, sustenta un profundo sentimiento anticaudillista y comprende mejor la dinámica sociopolítica latinoamericana. Finalmente, luego de la victoria en la batalla de Teocac sobre el general Alatorre, Porfirio Díaz entra victorioso la Ciudad de México; asume la presidencia provisional, designa un gabinete. La reacción porfirista traiciona las ideas de la Reforma y el legado juarista, cambia marcha hacia la libertad, por el orden para la libertad, Martí parte a Guatemala; el proyecto social que encabeza Justo Rufino Barrios le parecía adecuado*» (Bedia Pulido, 2013, p.: 61–62).

astro, sienten como sentirá las entrañas de la tierra, los senos de los mares, la inmensidad continental. Esta es la fragua martiana en donde se templen los valores humanos para realizar transformaciones de su circunstancia: americanos que nacen en el fuego y hablan con imágenes telúricas. Tales visiones reclamarán un lenguaje especial que exige una manera de ver.

Es significativo que un crítico conservador y según Justino Fernández, perteneciente a la corriente más neoclásica de la crítica artística, López López, que en este mismo texto se ensaña contra la *Revista Universal* de México por el juicio que realiza Martí sobre las obras de Juan Cordero, vea en los cuadros de Felipe Santiago Gutiérrez adelantos —que Martí de manera análoga realiza en su obra escrita— como la creación de un nuevo lenguaje pictórico: bocetismo, soltura en el pincel, focalización, detalles seleccionados, etc. En «Exposición de la Academia Nacional de San Carlos» —*El Federalista*, 10 de enero de 1876—, López López sostiene:

El señor Gutiérrez nos saluda a su regreso con el retrato del señor Gómez, que suponemos parecido, por la franqueza de la obra, en la que campea con garbo y desparpajo un pincel no cansado aún, sino por el contrario, habituado a cubrir muchas telas; en tal espontaneidad preciso es encontrar maestría y ver en ese retrato a una persona que se destaca por oscura, bien colocada, y con accesorios fácilmente imitados. (López: [1876 ▼ 64], p.: 351–352)

Recién llegado a su patria luego de recorrer Norteamérica, Europa y tener una significativa estancia en Bogotá, Felipe Santiago Gutiérrez viene con ideas frescas y renovadas a ofrecer sus impresiones sobre la Exposición de la Academia de San Carlos. El 19 de febrero de 1876 en la *Revista Universal* de México, se puede leer su comentario sobre el cuadro de Julio Gargollo, *El Diario de la Mañana*, el cual compara con la habilidad técnica de Ernest Meissonier (1815–1891). Su comparación está dirigida a la etapa del pintor francés que pasa de los retratos napoleónicos y la pintura de género, a la pintura de costumbres y escenas cotidianas. Meissonier se caracteriza por ser un pintor de líneas rápidas y precisas. Lo que llama la atención del cuadro de Gargollo es la energía y la facilidad de su ejecución. Es un pintor que sabe componer el espacio; sus pinceladas son gruesas en la mayor parte del cuadro y finas y enfáticas en donde desea centrar el foco visual. Se configura un tipo de factura artística que tendrá como característica el bocetaje, la focalización, la composición y la impresión de la luz que desea ser captada en un instante preciso. Se debe pintar con rapidez pues la luz al variar cambia la irradiación, color, intensidad y volumen de los objetos. Este es un cuadro que intentará pintar la fuga de la luz, lo cambiante y lo transitorio según su movimiento celestial. Tanto en el Modernismo literario como en el Impresionismo pictórico se configura una poética de lo transitorio: se necesita de una técnica tanto escrituraría como pictórica para captar lo fugitivo: «Después de admirar en él la espontaneidad de la acción, propiedad de accesorios y buena distinción de líneas y claroscuro, llama la atención el buen color, la verdad y energía, así

como la facilidad con que está ejecutado» (Gutiérrez: [1876 ▼ 66], p.: 385).

La imagen artística del Modernismo se configura en el reconocimiento de la grandeza no aterradorizante del paisaje americano. Gutiérrez comenta *El Valle de México* de José María Velasco, en el que observa la grandeza del Valle y lo pequeña que se ve la Ciudad frente al Popocatepetl y al Ixtaccíhuatl. Para Gutiérrez el pintor debe otorgarle mayor importancia a la ciudad por tratarse de la capital, pero asimismo reconoce la fidelidad de la escala del paisaje frente a la ciudad. Se destaca el tutelaje de la naturaleza sobre la ciudad que se implanta en su seno fraternalmente. Allí se crea un símbolo en la relación ciudad–naturaleza y otra condición de habitabilidad:

Ciertamente que la ciudad a pesar de su grandeza e importancia, tiene que ceder ante la majestad de esos gigantes que llamamos Popocatepetl y el Ixtaccíhuatl y de lo importante de todo el Valle, que no tiene rival en el mundo, insistimos, con todo, en que debió habérsela hecho más visible, tomándose el artista, como en ciertos casos se acostumbra, una pequeña libertad para que México no pareciera un pequeño pueblo situado entre los valles y lagunas. (Gutiérrez: [1876 ▼ 66], p.: 387)

En «El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado» —*La Libertad* de México, 13 de enero de 1880—, Altamirano explica que Velasco debe tener cuidado al captar el color, la forma y la impresión ya que la luz es distinta según la hora del día, según la estación del año, según la nubosidad, según la etapa vegetativa. Así Velasco no practique el Impresionismo, si debe tener elementos de este movimiento para lograr un paisaje tan monumental y detallado como el *Valle de México*. Velasco tuvo en cuenta la relatividad de la imagen o la conciencia de la incidencia de la luz sobre los objetos para lograr la transparencia:

La vegetación no es uniforme en el mundo, cada suelo tiene su color, cada hora su aspecto, cada cielo su luz, cada nube su matiz, cada colina su sombra, cada lontananza su desvanecimiento peculiar. No se ve lo mismo a lo lejos una montaña alpestre que una cordillera rocallosa, ni una llanura del norte que la zona amarillenta de la tierra caliente. La variedad de los accidentes en el paisaje es infinita, puede el pintor armonizar el conjunto de su cuadro. (Altamirano: [1880 ▼ 41], p.: 28)

Gutiérrez aconseja, con un concepto impresionista que J. Cordero pinte a luz natural y observe cómo los objetos cambian a los ojos según la luz del día. El concepto de relativismo lumínico será clave para que las pinturas no tengan ese hábito de lo estático de lo inmutable y muestren lo transitorio y lo fugitivo. No se trata de un pensamiento esencialista, sino de pintar cada objeto en sus cambiantes irradiaciones lumínicas, en su arista no sustancial, sino actancial; no muestra las cosas desde su naturaleza particular, sino desde su interacción con la energía luminaria y su comportamiento como objeto de irradiación: «Un objeto visto a diversas horas, en puntos diferentes y bajo los mil giros caprichosos de la luz, cambia su forma y su color de una manera indefinida, y el artista se queda perplejo y necesita de todo su talento para sorprender un instante dado, y de una habilidad consumada para establecer la armonía y robar el aspecto de ese capricho fugaz de la naturaleza» (Gutiérrez: [1876 ▼ 66], p.: 388). La increpación se repite en la opinión sobre *El Pastor*

Dormido de Ruiz. Mientras que la figura principal se pinta al natural, los detalles se pintan de memoria ya en el estudio del pintor, los objetos carecen de la interrelación que producen. Dicha exigencia necesita construir una atmósfera que es el resultante de los objetos en su relación cambiante con la luz. Más que un arte como representación, Gutiérrez aboga por un arte como sistema de interrelación sensible: «...casi siempre sale el cuadro desarmonizado, porque los accidentes que imprime la luz de un foco, no son los mismos de la luz abierta, donde los cuerpos están circundados del ambiente, y por consecuencia se hacen diáfanos» (Gutiérrez: [1876▼66], p.: 390).

En 1877 Martí abandona México por falta de garantías políticas. Esta situación lo obliga a volver con papeles falsos a La Habana para luego buscar futuro en Guatemala en donde se desempeñará principalmente como educador. Entre Cuba y Guatemala Martí realiza una serie de apuntes de viaje sobre la naturaleza americana en donde se destaca la descripción impresionista en donde usa el azul como un símbolo; y, una mirada del paisaje que se puede comprender como sintética, rápida, llena de color, de vitalidad y ritmo. No es apropiado sostener que Martí “aplica” los procedimientos impresionistas ya que éstos son incipientes en Francia. Sin embargo, Martí está enterado de los procedimientos pictóricos como el bocetismo, el cromatismo, la composición en pocas líneas que adelanta Eduardo Rosales o Mariano Fortuny, y otros pintores que conoció y que ha referido en las crónicas publicadas entre 1875 y 1876 en la *Revista Universal*. El apóstol cultivó amistad con Felipe Santiago Gutiérrez, quien estuvo al tanto del Impresionismo e integró parte de las innovaciones, así como realizó una propia versión de éste durante su estancia en Bogotá y se exhibió de esta manera a su llegada a México. El Impresionismo de Gutiérrez no es de línea esnobista, sino que incluye en sus obras detalles del Nazarenismo, así como bocetismo y composición del Impresionismo, más una paleta de color del paisaje americano¹⁴¹. Desde esta perspectiva es posible entender los textos de 1877, ya que el Impresionismo le da a Martí dispositivos para experimentar una actitud de apertura sensitiva ante el paisaje. Pero el krausismo es el que le interpela a escribir desde una poética de lo indistinto o reconociéndose como paisaje a partir de las potencias compartidas. Esos dos aspectos se adosan en el Modernismo martiano: una prosa cromática con paleta

¹⁴¹ El bocetismo no era exclusivo de la pintura: el 13 de enero de 1892 Manuel Revilla publica en *El Nacional* de México, «Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes», en el cual ve como un gesto moderno, aunque no consumado, el bocetismo en la obra de Jesús Contreras. El procedimiento consiste en plasmar en masas grandes la figura y en detalles sólo algunos rasgos, con el ánimo de buscar focalizaciones o puntos de interés. Revilla estudia el *Busto del General Señor Díaz Mimiaga*: «prescindamos de la imperfección de su modelado, en el cual el señor Contreras parece haber aceptado esa manera, ahora muy de moda entre ciertos estatuarios extranjeros, que consiste en dejar a medio plasmar la figura, descuidando de propósito el esmero en los detalles, para lograr un efecto de conjunto, y que sólo tiene éxito mediante la plena posesión de la técnica y de un talento extraordinario» (Revilla: [1892♦5], p.: 329).

americana; una poética de lo indistinto; y una síntesis impresionista para captar en el instante lo fugitivo y lo esplendoroso de la naturaleza. I. Schulman expone a partir de un pasaje de 1877, en *Martí, Darío y el Modernismo*:

...hacia 1876, los hermanos Goncourt eran casi los únicos que en Francia cultivaban esta flamante modalidad. [...] Martí hace uso consciente de la técnica impresionista. A partir de 1877 este procedimiento estilístico, inexplorado aún por sus exégetas, reaparecerá con frecuencia en sus escritos. No creo aventurado afirmar que es el primero que en nuestra lengua lo emplea consciente y voluntariamente. De nuevo, nos encontramos frente a un enigma literario de ardua explicación en el que nadie ha reparado: ¿Cuándo y cómo, antes de 1877, se puso Martí en contacto con la técnica impresionista? ¿Por qué conducto le llegó su conocimiento? ¿Fue a través de la pintura o mediante la lectura de los Goncourt? Es muy posible —y aun probable— que fuese mediante el contacto directo con ambos. Veamos. En 1874 se realizó en París la primera de las ocho exposiciones de arte impresionista que allí tuvieron lugar entre 1874 y 1886. Ya en los días de la primera exposición, algunos de los más significados representantes de la escuela impresionista, tales como Renoir, Monet, Manet, Degas, etc., eran famosos. Lo mismo puede decirse de los Goncourt. (Schulman, 1874, p.: 130–131)

A este apartado de Schulman sólo es pertinente realizar algunas precisiones. Martí también deduce de la pintura los procedimientos del Impresionismo en autores como Eduardo Rosales y Mariano Fortuny, pero en especial de Felipe Santiago Gutiérrez quien estuvo en París en 1872 y 1873, y trabajó con Gustave Courbet, uno de los precursores del Impresionismo. Esos textos tienen elementos impresionistas, pero no sólo eso, existe también algo que no es impresionista y es el trabajo en la poética de lo indistinto, es decir, la anulación simbólica de la distancia hombre–naturaleza. Esta es una diferencia de facto ya que el Impresionismo se reconocerá en el trabajo de las superficies y su relación entre masas radiantes en función de la luz como sistema de vibraciones. En la prosa martiana hay un trabajo de inmersión del artista, del sujeto en el objeto, la naturaleza, al punto de hacerse indistinto. En el Impresionismo se sabe quién mira y desde dónde: en la prosa martiana de 1877 no se distingue entre el humano y la naturaleza ya que el humano adquiere sus propiedades y ella lo integra como paisaje. Esa unión entre indistinción e Impresionismo hacen de estos textos no fundacionales del Impresionismo latinoamericano, sino del Modernismo. «Apuntes de viaje de La Habana a Progreso», es prueba de ello:

¡qué noche tan amarga, cuando, allá en el fondo de nuestra conciencia, la luz serena y permanente descubre alguna sinuosidad! ¡Qué revolverse en el lecho! ¡Qué pedir consuelo en vano a los recuerdos, a las esperanzas, a los paseos, a los versos, a los libros! Parece que la mala acción cometida está escrita en la onda de cada nube, en la quebrada luz de cada estrella, en cada ardiente voz de nuestro espíritu. —En cambio ¡qué plácido sueño cuando esta amiga lumbre no ilumina en el corazón más que llanuras! El alma satisfecha acrece las fuerzas, rejuvenece el rostro, desarruga la frente de los viejos, perpetúa la beldad de las mujeres, limpia de ortigas los años, aligera los miembros, aviva la voluntad, acrecienta los caudales. (Martí: [1877▼3], p.: 34–35)

En esta prosa martiana el humano aparece como un territorio interior, con un paisaje interior propio, analogable al paisaje exterior que lo circunda y determina. En «Apuntes y fragmentos sobre

filosofía», a partir de la teoría del conocimiento de Kant, sostiene que de esta se derivan dos filosofías: la objetiva y la subjetiva. Ambas ramas tienen sus exageraciones y limitantes. Para Martí lo interesante es pensar el conocimiento por vías separadas, sino relacionadas. Encuentra ejemplar a Schelling en quien confluye sujeto y objeto en su analogía exterior. Encuentra significativo a Hegel quien relaciona tales filosofías. Pero sostiene que es Krause quien «*los estudia en el Sujeto, en el Objeto, y en la manera subjetiva individual a que la relación lleva el sujeto que examina al objeto examinando*». Martí escribe una prosa de relación y examen con su exterior natural, con el paisaje como análogo indistinto. Metafóricamente su prosa es un inmenso follaje del cual brotan las relaciones con la raíz y lo estelar. Dicha prosa aparece cuando entabla relación con el paisaje americano en una suerte de anagnórisis con lo otro que lo compone. Las imágenes analógicas tienen una factura americana distinguible que será insumo para el Modernismo. En su prosa emerge la indistinción: la de la naturaleza primigenia con la naturaleza que construyó el humano, como otra naturaleza. Su texto desea no una sobreposición de lo artificial como segunda naturaleza, como civilización, sino una interpretación de esas dos capas como naturaleza. Si no hay un símbolo que haga ver al humano como un constructor de una naturaleza segunda: primera en el seno de la primera naturaleza, éste se sentirá en estado de orfandad ya que la segunda naturaleza nace de una milenariedad que la sostiene. El sustrato de la segunda naturaleza es la primera que la soporta.

Y el gran *Celtic* se dilata, se hunde, se encorva, se inclina al lado mismo de la ola, con su borde poderoso —el hondo aceroso borde, abre sus brazos férreos como para ahogar mejor a la montaña, y se endereza y se sacude, vencedor gigante, conmueve la onda horrible y la echa fuera. —Tal vez adolorido calla el mar esta labor de abismo, y fatigado de la lucha, se estremece sobre su base colosal, como si se desatara el núcleo de bronce de sus miembros. Ruge sordamente, como rugie monarca perturbado; mas otra vez, en cambio, corre de su férrea cabeza a su ligero extremo onda apacible; y parece, al resplandor de la tiniebla, un león satisfecho que lame con su lengua el pelo de oro. [...] Al fin la nave sueca imita en forma y marcha el regio andar del cisne; la gran nave de Hamburgo, fresca y gruesa, retrata en sus anchuras la franca cordialidad de sus armadores; la audaz proa británica vuela airosa, velera enamorada de la mar, y murmura la góndola en Venecia las historias de amor de sus canales. (Martí: [1877 ▼ 3], p.: 36–37)

Las imágenes más icónicas del Modernismo aparecen con fuerza en ese texto. Plantean la relación de la gesta humana con la naturaleza: el andar del *Celtic*, en el mar como hermoso cisne elegante que danza hacia su destino; un león que lame pelo dorado, como el resplandor del buque en las tinieblas. Configuran, gracias a los símbolos, el contraste de la técnica y la naturaleza, pero ahora no con una superación o dominio, sino como una parte integrante. El buque es otro león resplandeciente que avanza en la contienda como el sol que también lame su cresta dorada. En «Livingston», Martí hace gala de la reunión entre técnicas del lenguaje impresionistas para la descripción de poblaciones americanas, en una indagación antropológica de las comunidades isleñas.

Busca ampliar las posibilidades de una lengua española que aún no ha podido nominar las realidades que aparecen ante sus ojos. Es un problema similar al que se enfrentó el Cronista de Indias quienes intentaron explicar lo inexplicable en el español de los siglos XVI y XVII, la realidad americana y debían hacer malabares para dar cuenta en los relatos de ultramar con elementos que no le eran suficientes. Los Cronistas de Indias apelaron a lo maravilloso para darse a entender: Martí debe hacer del lenguaje una maravilla que pueda expresar con palabras tanta belleza: su opción es la creación literaria en la descripción de la realidad.

¿Qué hombres son esos que andan a pie sobre las aguas, mueven una paleta, y cortan como flechas las ondas: son los hombres de los cayucos, como la flecha imperceptible entre el flujo y reflujo de las aguas? Allá se mueven blancos lienzos en la playa; por el camino rudamente inclinado, más que bajan, ruedan puntos negros: aquellos son las madres hacendosas, que a la orilla de la mar blanquean su ropa; estos son los hijuelos queredores, que entran y salen en el mar, que se salpican con sus aguas, que persiguen la camisola arrebatada, que brillarían si fuesen dorados, y brillan más porque son negros. (Martí: [1877 ▼ 4], p.: 47)

Es complejo sostener que en la prosa de Gutiérrez Nájera exista un afrancesamiento decidido y en varios niveles o que su prosa Modernista se explique solamente por este fenómeno. La crítica no se cansa de repetir que su Modernismo se caracteriza por ser seguir los modelos franceses. Es complicada esta afirmación cuando de boca del autor persiste una intención de alejarse de lo francés, porque le parece una impostura. En «Una crónica, una revista», publicado en *El Federalista* de México, el 19 de agosto de 1877, Gutiérrez Nájera hace uso de una serie de galicismos y anglicismos para burlarse de las pretensiones de su director Alfredo Bablot, quien le pide hacer «crónica de variedades», entendida ésta como crónica de moda, cotidianidad, espectáculos, farándula, con la intención de estar al día en las tendencias periodísticas francesas. Nájera le hace notar lo ridículo de su propuesta, pues es consciente de que este género periodístico es propio de una sociedad aristocrática, frívola que vive del qué dirán, en donde es imposible hablar de la vida íntima de las grandes personalidades, de cómo se visten y a qué acontecimientos asisten. Para Nájera, hacer esto en la Ciudad de México es una impostura ya que ve la ciudad monótona, trabajadora, en donde no existe esta clase frívola y aristocrática —a esa escala— ni la vida de salón parisino. Se nota de rechazo a lo francés y denuncia el “aldeanismo” del director:

¡Busque usted diversiones, busque usted tertulias y sagrados en este animado cementerio! ¡Ya puede esperar en cómoda postura el que está al acecho de la fiesta apetecida! Recorred todos los círculos sociales: subid al encumbrado palacio del aristócrata banquero; descendid al humilde entresuelo de algún hijo del erario; estrechad la mano de la orgullosa dama y de la pobre niña, y preguntar después a estos representantes de la sociedad, cuáles son las tertulias en que puede pasarse honradamente la velada. Todos, al veros, os mirarán con extrañeza; alzarán los hombros con irónica sonrisa, y acabarán por prorrumpir en una homérica y franca carcajada. [...] Andar a caza de diversiones, aquí donde nadie se divierte, es lo mismo que buscar blancas camelias entre los copos de la nieve, ruiseñores en noche tempestuosa, y arroyo murmurante en el desierto. (Gutiérrez: [1877 ▼ 11], p.: 5–6)

Gutiérrez Nájera reconoce el cambio de los tiempos en donde observa una sociedad secularizada, a la cual no le ha llegado los atractivos y distracciones de la vida burguesa. Las personas han dejado paulatinamente de asistir al culto religioso y a la escena política, convirtiéndose éstas en prácticas, aunque vigentes, reducidas. En la Ciudad de México y en otras capitales de América Latina se vive esta transición entre las costumbres coloniales y las distracciones burguesas. Este no es un proceso parejo en cuanto a las actividades humanas: avanza rápido en los modos productivos, en las jornadas laborales, en la cotidianidad, pero no en los placeres que hacen de esta cotidianidad algo soportable y hasta felizmente habitable. Gutiérrez Nájera advierte que aún no hay una vida nocturna que sirva como refugio al trabajador que desea escapar de la rutina; y menos al intelectual que escapa de la cotidianidad, que es el que más exige de espacios de nutrición y esparcimiento. La imagen de su experiencia moderna es gris. Nájera se lamenta de la temporada de ópera que se va, que para él es el único refugio digno de su noche, de la belleza, del gusto y de la vida elegante. La ópera significa escapar del día igual y acceder a otros pensamientos. Pero él reconoce que también este tipo de espectáculos son exigentes para con el público lo que los hace inasibles, limitados y restringidos (Gutiérrez: [1877▼11], p.: 7).

En el libro *Guatemala* de Martí se observan elementos que se consideraron Modernistas, como su azul y oro, que no fueron tomados del Impresionismo o del Simbolismo, sino del cromatismo de la naturaleza americana. En su visita a Antigua el azul aparece en las flores que renacen en estas ruinas. No se da sólo el retorno de lo artificial a la naturaleza, sino la corporeización en donde aparece como signo el azul. También son los signos con los que se visten las indígenas guatemaltecas. Sus flores azules que se encuentran en distintas especies en la ciudad hacen juego con las jacarandas endémicas de Centroamérica y que son una presencia característica en la plaza central de Antigua. El azul de Darío y de Martí es el azul centroamericano que simboliza el retorno de lo civilizado a la naturaleza: «¿quién no ve estos macizos de verdor, donde son las florecillas menudas y opulentas mucho más numerosas que las hojas? Dije de Yucatán que tenía un campo elegante. Guatemala tiene un campo aseado. Ya estaría bien pintada en una india de negro cabello, con la falda de oscuro azul llena de flores» (Martí: [1878▼3], p.: 253). En Guatemala hay numerosas especies que tienen más flores que follaje: la labor reproductiva privilegia a la productiva. Es un erotismo desbordado que no deja de ser hermoso. Martí saluda con gracia las visiones del paraíso: el cielo como un inmenso jardín con flores guatemaltecas. El azul, como transparencia, se revela en el lapso de la humanidad como un estado de la naturaleza que le concede su momento, pero que

anuncia su reincorporación y el sabio martiano presencia en los colores de la naturaleza la inmanencia de la ciclicidad humana, la belleza transitiva de las flores, el azul profundo de la región más trasparente. El Impresionismo estuvo lejos de las jacarandas de Antigua.

Una de las predicas del Modernismo se puede leer en la carta enviada desde Guatemala «A José Joaquín Palma», en 1878: “aunque no cantes, canta”. Esta prédica conforma una imagen artística, la del poeta que debe seguir cantando en tiempos de penurias, en el exilio, cuando se pierden las guerras el canto simboliza el triunfo en la batalla simbólica americana ya que son pocas las cumbres civilizatorias más altas que la poesía. Cantar significa avanzar sobre las cadenas, urdir en lo imposible, en la libertad, en la emancipación: es la gesta de Orfeo que cantará en los infiernos, pero no para salvar a su amada Eurídice, sino con la misión de Eneas, libertar Troya o fundar una ciudad en el exilio. Martí y Palma, ambos en el exilio en 1878, uno en Guatemala y el otro en Honduras, reciben la noticia de la Paz de Zanjón que sepultó las esperanzas de la independencia luego de la *Guerra de los Diez Años*. Lejos está la poesía de ser un florilegio, adorno social o entretenimiento público: es necesidad de libertad, de vida, de humanidad. Es la última esperanza de emancipación la que tienen que visionar con esperanza el futuro en los tiempos de derrota. Es la mayor prueba de autogobernabilidad del americano frente al pseudo paternalismo que quiere sostener España sobre una de sus últimas colonias. En el Modernismo, el grito de guerra se tañe con una lira órfica que canta el anhelo de libertad sobre el paraíso americano:

Puesto que la poesía ungió tus labios con las mieles del verso, canta, amigo mío, el mar tormentoso, semejante al alma; el relámpago, semejante a la justicia de los hombres; el rayo que quebranta nuestras palmas; los bravos pechos que llenan con su sangre nuestros arroyos. ¡Cuando te hieran, canta! ¡Cuando te desconozcan, canta! Canta cuando te llamen errante y vagabundo, que este vagar no es pereza, sino desdén. Canta siempre, y cuando mueras, para seguir probablemente lejos de aquí cantando, deja tu lira a tu hijo, y di como Sócrates a sus discípulos en la tragedia de Giacometti: «*Suona, é l'anima canta!*». Tú naciste para eso. El rocío brilla; el azahar perfuma; el espíritu asciende; canta el bardo. (Martí: [1878 ▼ 8], p.: 318)

La poesía, la gnosis que ofrece el paraíso, no es su fruto sino su sombra: ella representa la esperanza pues es la anunciación de que lo que está perdido se salvará. La poesía es para Martí esa sagrada salutación, la promesa de una vida a la sombra de los sicomoros. Las imágenes paradisiacas no son las de las tradiciones judeo-cristianas, sino que incluye ese paraíso en tierra de la Alhambra, ese oasis que como un río trae calma a la vida y promete la sombra sagrada de los palmares. La poesía de Palma es para Martí un canto de libertad que divisa el sendero providente. No es la alucinación de los frutos del Sicomoro que puede matar a los hombres: es la sabiduría de su sombra, es la promesa de libertad ya que la sujeción está en sus frutos.

El 6 de octubre de 1878 Gutiérrez Nájera publica en *La Libertad* de México «*Ocios poéticos* de

Ipandro Acaico» en el que plantea una visión sobre la Arcadia mexicana: esa relación con la naturaleza la cual produce imágenes de tal cercanía con las de la antigua Grecia en donde no existió una intención divisoria entre la naturaleza y la cultura. Una vez planteada esa capacidad del americano de acercarse a la naturaleza con una organicidad análoga a la de la antigüedad, Nájera explora algunos tópicos de orden imaginario Modernista, como el azul transparente de los cielos, en donde habitaban regiones de la naturaleza potente de manera similar en las concepciones antiguas del Ometéotl mexicano:

...bajo un cielo de cristalina transparencia formado por los átomos que andan como lluvia eterna en lo infinito, moviéndose en danza perpetua y componiendo misteriosos círculos, ya cayendo en polvillo brillante sobre las tenues alas de la mariposa, ya enrojeciendo de las tintas de la aurora, o condensando en cristal de roca o escapándose y desvaneciéndose en el humo, a la orilla de lagos apacibles no desflorados nunca ni por las hojas de una rosa o de una violeta, ni por las alas de una ave, de un insecto; bajo la sombra del plátano gallardo de Pireo, de este tálamo misterioso de la naturaleza, surge la estatua griega con el cántico en los labios y las radiosa inspiración en la frente, símbolo de aquella edad de síntesis suprema, en que la vida del hombre y la vida de la naturaleza se confundieron y se identificaron en el lecho de amores de la Grecia. [...] allí la naturaleza celebra sus nupcias con el espíritu, allí el amor a la forma resucita. (Gutiérrez: [1878 ▼ 13], p.: 174–175)

Nájera sostiene que los versos de Ipandro Acaico plantean una alianza entre el ser humano y la naturaleza: es allí en donde el clasicismo es verdadero ya que a diferencia del Neoclasicismo imperó el discurso científico ilustrado que traza líneas divisorias con la naturaleza y un estilo artístico que no trabajó la relación humano–naturaleza, sino en la “forma” del arte antiguo. El Parnasianismo de Ipandro vuelve al nicho del arte clásico como método de indistinción entre humano y naturaleza y como proceso de sacralización de una naturaleza que a diferencia de la de Europa del siglo XIX, aún tiene los rasgos de lo potente.

El 20 de marzo de 1880, Martí publica «Fortuny». En ese texto valora las innovaciones de este pintor, que muere joven. Hoy se reconoce a Fortuny como uno de los grandes pintores de la España de finales del siglo XIX y comparte lugar con Raimundo Madrazo, Eduardo Rosales y Joaquín Sorolla. También se le considera precursor del Impresionismo, pero allí la relevancia de la crónica martiana que, aunque sin llamarlo impresionista describe y explica las innovaciones técnicas de Fortuny. El primer elemento que destaca es su colorido que parte de una apertura hacia la naturaleza, la cual comparte con Madrazo, ambos interesados por los colores de la España solar. Fortuny ingresa en lo profundo de esta España del Sur, ya que será el pintor de las guerras coloniales contra los moriscos (1859–1860), y rápidamente se conmueve con el enemigo, el cual pinta. El colorido de estas tierras le muestra de otra manera el colorido de España que redescubre bajo un sol marroquí. Martí destaca su perspectivismo en el cual compone más una impresión general de la escena: enfoca y desenfoca a placer, según la necesidad. Algunos elementos los boceta, otros los detalla.

El colorido, la nueva perspectiva, hacen de Fortuny el creador no tanto de una nueva forma de “representación”, más bien de una presentación ya que el artista desea impresionar o que ese paisaje se imprima en su retina y esta impresión se transmita de manera sensible al lienzo. Fortuny no pinta objetos en sus cuadros, sino las impresiones de la luz que le provocan los objetos. Cómo cambia de paisajes sus impresiones son únicas:

Fue un revolucionario; le dio nuevos colores al pincel, nuevas reglas a la perspectiva, y una nueva suavidad a los tonos vivos; pero esta gran innovación salida de los caminos trillados del arte, por muy admirada que haya sido, no resultó, como debía, una norma fija y determinada para el arte moderno. Fortuny pintó más y mejor que ningún otro artista de su tiempo, pero pudo haber hecho más de lo que hizo. Quizás la culpa no fue suya sino de la época, pero un verdadero genio abre nuevos caminos a la expresión de la belleza. (Martí: [1880 ▼ 10], p.: 50)



Ilustración 3: Fortuny, Mariano: *Batalla de Wad-Ras*. 54*184 cm., 1860. Museo del Prado. N. catálogo: P004331.

La imagen que sintetiza es un logro formal de Fortuny: una línea es el horizonte; unos puntos negros son los soldados; una línea es un árbol. Es síntesis visual: ante los ojos no aparecen las cosas en su totalidad visual, sino en su parcialidad espectral. Cada pintura constituye un sistema de analogías simbólicas que en cercanía se revela su factura, pero en lejanía se intuye, gracias a las relaciones que entabla. Avanza el sistema de analogías que Martí identifica en *La batalla de Wad-Ras*.

Una franja azul es una montaña distante, manchas rojas son arroyos ensangrentados, pequeños puntos negros son soldados cruzando el río, y una línea azafanada es la puesta del Sol. Ahí hay verdaderamente una batalla, y ciertamente una batalla africana. Los colores vivos están mezclados con una habilidad sorprendente, y un suave color, como producido por el fuerte resplandor de los demás, cubre y atenúa con un tono delicado el fuerte esplendor del rojo, el verde, el blanco, el azul y el amarillo. (Martí: [1880 ▼ 10], p.: 51)

Como el color simboliza, la forma y los contornos no deben ser definidos: se expanden las posibilidades de la pintura que impresionará, no copiando la realidad en otro medio, sino creando un sistema, un órgano que haga vital la pintura misma por la capacidad de relacionar que despierta en el espectador. A Fortuny no sólo lo valora como un Impresionista, como pintor de luz, sino que destaca su capacidad para sintetizar, simbolizar y crear analogías. En Fortuny le es posible hablar de un pensamiento visual: «*No señalaba los contornos con un pincel cuidadoso, la mejor composición de líneas estaba en su ojo artístico. Parecía haber cooperado a la concepción y nacimiento*

de la luz» (Martí: [1880 ▼ 10], p.: 52). La imagen artística debe tener una relación sustancial con lo que se pinta: cuando Fortuny viaja a su naturaleza pinta su entorno, su alegría, los paisajes de Castilla y la luminosa Andalucía. Viaja a Marruecos y pinta la luminosidad solar. El material de trabajo de Fortuny es el sol, ese que define con claridad perfiles que constituye las sombras en trazas polares. Luz solar que es polar, pues lo que se expone reluce y lo que no se oculta. Fortuny pinta un sistema de luces ondulantes como referencial de la incidencia de la luz solar en el paisaje. Su espacio plástico se hace extensivo. Su apropiación se da en su segunda visita a Tánger, cuando pinta *Marroquíes*. El aprendizaje de Fortuny se dio en Marruecos en donde descubrió el sol, elemento particular de su maestría técnica que le permitió entablar un diálogo con los materiales y las jerarquías artísticas. Martí describe uno de los últimos cuadros de Fortuny, *La playa de Portici*, en Italia: un tema familiar que resguarda la grandeza de pintar a mediodía, a cielo abierto, con un resplandor inmenso. Fortuny tiene paletas diferentes para lo animado que para lo inanimado: el color representa una voz; es un elemento dialógico en el sistema pictórico; lo animado tiene otro nivel de detalle que lo inanimado, teniendo focalizaciones claras. Es latente el diálogo de los sistemas colorísticos dentro del cuadro que Martí describe como una tormenta de colores, pero una tormenta que duerme, detención de algo que se encuentra vivo, palpitante, a punto de abismarse.

Con los dedos se puede medir la inclinación del terreno y los pasos que separan las calabaceras de los rebaños. Las delicadas figuras de los bañistas en la playa son de igual tamaño que las cabezas de las mujeres centrales. La base del cuadro es una tormenta de colores, pero una tormenta que duerme. Un cielo de Fortuny, verde en el horizonte, se levanta sobre la superficie, sobre los escollos de flores y sobre el límpido mar azul. Es como si todo lo cercano a la tierra debiera de estar protegido; y ser inmaculado, sereno y soberano en la altura. (Martí: [1881 ▼ 12], p.: 405–406)

Martí no fue impresionista, ni tuvo que imitar a Daudet o a los Goncourt, sino que él por sus ejercicios críticos con la pintura conocía los procedimientos que aún no tenían el nombre de impresionistas y, junto a otros, como la descripción de una naturaleza desde su indistinción postuló una poética que hoy llamamos modernista. En la «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*», publicada el 7 de marzo de 1882, emite un juicio sobre los hermanos Goncourt, junto con Zola y Daudet, Feuillet. Un juicio breve, nada exclusivo, de pocos párrafos en donde los reconoce como estilistas elegantes, pero muestra distancia; no como la crónica que le dedica a Longfellow o a Emerson, en la cual hay una filiación directa del pensamiento o del sentimiento; no como la dedicada a Mariano Fortuny en la cual reconoce a un maestro. Los Goncourt son para Martí escritores parisinos elegantes y no mucho más:

..es Goncourt cual aquellos artistas refinados, a quienes disgusta como faena de aprendiz la tarea fácil. Sabe que en esta hermosa naturaleza, donde no hay dos seres contradictorios, y es cada ser como nido de gérmenes y suma de resúmenes de todo cuanto vive, se encrespa el alma, y rugen, y lidia, y duerme, y murmura como un mar pujante: y sabe que es el alma en París como un mar turbio. (Martí: [1882♦36],



Ilustración 4: Fortuny, Mariano: *La playa de Portici*. Óleo sobre lienzo, 1874. Museum Dallas. N°: MM.2017.03.

En los Goncourt Martí ve elegancia, equilibrio, cierto virtuosismo en la prosa, pero es difícil pensar que fue uno de sus modelos: toma más de Emerson que de los Goncourt: el Impresionismo, más que imitarlo lo deduce de Mariano Fortuny, Raymundo Madrazo, Eduardo Rosales, Felipe Santiago Gutiérrez y lo aplica, por la concepción de las analogías a la literatura. El «Prólogo» al *Ismaelillo*, es una declaración de principios de la poética martiana ampliamente desarrollada en sus artículos periodísticos, en donde aparece dispersa. En 1882 se publican estos versos, los cuales, en el «Prólogo» anuncia que no han sido inspirados por otro poeta, sino que han sido un intento por realizar algo propio. La propiedad de los versos tiene dos fuentes: la fe en el futuro, acto con el que concuerda la dedicatoria a su hijo que es el papel prospectivo del arte; el papel formativo de la poesía; y la capacidad del arte y la poesía para divisar posibilidades vitales. En Martí la imagen creadora es reveladora porque tiene la virtud de la proyección. Martí escribe en la ausencia de su hijo, por lo cual necesita de la imaginación creadora para subyugar el eros de la lejanía y hacer de tales versos una aproximación al futuro, que es al mismo tiempo, al hijo y a la semilla. La imagen artística del Modernismo es la imagen creadora, la imagen prospectiva: «*Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte*» (Martí: [1882♦41], p.: 17).

El 3 de julio de 1887 Hostos publica en *El Teléfono* de Santo Domingo «Los cuadros de Fiallo», sobre los retratos de Juan Ramón Fiallo Cabral. Hostos, tal como lo hiciese Pombo al estudiar el retrato hecho a José María Espinosa por Felipe Santiago Gutiérrez, explica que el retrato que realiza

Fiallo no es solo exterior, también pinta la interioridad del retratado. El retrato es el de un bebedor, por lo cual la salud de su rostro no es óptima, pero es un rasgo que acentuó el pintor en sus carnaciones para dar cuenta del drama interior: «...es tan expresiva, es tan psicológica esa expresión, es tan vigoroso el dibujo, algunos pormenores acreditan de tal modo la observación del artista, que el retrato vale un cuadro. [...] Lo que él ha copiado no es el color de la carne en estado de salud, sino el color de la carne de un borrachín rubio» (Hostos: [1887♦11], p.: 221).

El 15 de junio de 1888, Gutiérrez Nájera publica en *El Partido Liberal* de México, «La Exposición de Pinturas en el Hotel Jardín», en donde describe los rasgos modernos en las pinturas expuestas y sostiene que esto se puede deber a que los pintores tienen más libertad de presentar sus obras más osadas al estar fuera de las reglas de la Academia. Nájera exalta el colorismo en la obra pictórica de Juan Gamboa Guzmán, pintor yucateco y estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París. Gamboa Guzmán presenta tres cuadros que por su nombre se le pueden catalogar como influenciados por la escuela simbolista: *Saraida* (fantasía); *Abandonada*; y *Melancolía*. Gutiérrez Nájera destaca su colorido que le parece opulento, exquisito, pero además es un elemento compositivo. Apunta que su colorido se debe a su estancia española, no sólo pictórica, sino literaria, así que lo compara con Lope de Vega, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Núñez de Arce y en pintura con León Bonnat y Raymundo Madrazo. Gutiérrez Nájera observará esta cualidad que, para él, debía tener también la poesía: un colorido que compone, no que adjetiva; un colorido que conforma y que es prisma de la luz misma con la que se distinguen las cosas:

España es por excelencia, una nación de pintores, o mejor dicho, de coloristas. Desde Lope de Vega hasta Zorrilla, sus poetas son simplemente grandes artistas decoradores. Calderón no escribía dramas: pintaba frescos. Y es de notarse que en la decadencia del arte español, cuando la poesía sólo puede mostrar con orgullo los paisajes y las pinturas místicas de Núñez de Arce, los cuadros de género que firma Campoamor o la paleta veneciana de Ferrari, el arte pictórico queda en pie y erguido, con grandes representantes a quienes rinde culto el universo. No cabe duda: ¡ellos son los dueños y señores del color! (Gutiérrez: [1888♦1], p.: 236–237)

Eduardo Gibbons en «Reflexiones sobre arte nacional», el 28 de julio de 1892, explica que el color tiene más importancia que la forma, en pintura, ubicándolo del lado de los argumentos coloristas y/o impresionistas: el color es el verdadero elemento compositivo. Tanto en México como en Oriente se destacan por tener un color vivo y el colorismo es lo que hace tan apreciada la pintura oriental. La pintura mexicana debe explorar su carta colorista que la oferta la naturaleza. El colorido europeo no debe ser un referente para la pintura latinoamericana: «Como es, pues, que artistas mexicanos olvidan por un solo momento que el alma del arte en nuestro México es el color» (Gibbons: [1892♦6], p.: 354).

Aunque Ponce Aguilera esté en contra del “materialismo en el arte” que se traduce en ver la

parte grotesca, inmoral y malvada de la vida con un fuerte dejo de pesimismo, nihilismo y desesperanza, no puede negar que el poeta colombiano Julio Flores, ni su poemario *Las Horas*, tiene una impresionante capacidad de pintar cuadros en cortas líneas. Su mayor cualidad poética es la pictorialidad y aunque temáticamente se le moteje de romántico, su pictorialidad lo acerca al Modernismo. Es clave sostener, con Schulman, que no tanto el Romanticismo, sino una vena romántica permanece en el Modernismo gracias a una mirada completa de la realidad en donde se ve en conjunto lo bello y lo feo, pero también una proximidad hacia la naturaleza. La pictorialidad de Flores se da en los versos que dedica a la naturaleza americana, fuente aun de grandes mitos. En «Julio Flores y sus *Horas*», en la *Revista Gris*, julio de 1893, se puede leer:

No conozco en nuestros poetas que han cantado las escenas del campo, nada más descriptivo que lo siguiente: «Yérguese el toro en la feraz llanura/ Con el testuz cubierto de rocío, / Blanco vapor de su nariz oscura/ Brota y se expande en el ambiente frío». [...] Con el recurso de los colores se puede obrar, sin mayores inconvenientes, efectos *sensibles* que deleiten la vista. Lo que sí sorprende es que un poeta, en cuatro versos nada más, trace un paisaje de tanta luz y de tanta poesía. (Ponce: [1893♦12], p.: 342)

Ponce Aguilera compara la pictorialidad de Flórez con la de Darío, y sostiene que es superior Flórez, que es más concreto y con menos palabras, con menos trazos logran esbozar más claramente una imagen poética: «*Podrá encontrarse en Rubén Darío observación más fina, mayor abundancia de detalles, por ser el asunto de Estival más concreto, pero no más poesía, ni más destreza en el arte de la versificación, ni más colorido, ni más sabia que la que desborda en los versos de Flórez*» (Ponce: [1893♦12], p.: 344).

En agosto de 1894, Grillo publica en la *Revista Gris*, «Diego Fallon», en donde destaca varios tópicos en su poesía como su carácter sintético y el pulimento de sus versos que esperan la palabra precisa para plasmar su pensamiento, para condensar y nombrar lo informe. El juego del interior del poeta y lo exterior es el que tiene combate en la poesía de Fallon, que en gran medida es descriptiva. Grillo reconoce la imposibilidad en América Latina de cerrar los ojos ante el Tequendama, o el Chimborazo y refugiarse en el mundo interior, en la imaginación y el sentimiento del poeta. La naturaleza interpela al poeta y la poesía si se hace descriptiva pierde su condensación. Fallon descubre un elemento aglutinador en lo descriptivo, la imagen que no actúa por causalidad narrativa, sino por una condensación simbólica. La descripción al cantar el paisaje exterior sólo se convierte en tópico poético si éste se interioriza y si descripción e intimidad, es decir sujeto y objeto poético se indiferencian. Con este concepto evalúa «Rocas de Suesca» y «La Luna», en donde se transparenta la intimidad. En «La Palma», Grillo considera que este tópico se cumple a plenitud:

...en *La Palma* se realiza por entero el concepto de Horacio: ut pictura, poesis. Todo paisaje es un estado del alma, ha dicho un pensador moderno que sentía profundamente el fondo de las cosas. [...] En cuanto tiene que ver el punto con Fallon me atrevo a juzgar que él ha encontrado estados de su alma en los

lugares que describe, y que ha logrado en ocasiones trasladar al papel no sólo el colorido sino también el soplo indefinible que nace del contacto de un ser superior con la naturaleza. (Grillo: [1894♦11], p.: 253)

Iconología y teoría analógica martiana

Hablar de manera estricta de iconología en el contexto europeo significa remitirse al trabajo de Erwin Panofsky, titulado *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (1939), en donde propuso el tránsito de la iconografía que en el contexto de la historia del arte es un método de análisis útil para las obras respecto de su representación visual, a la iconología, una corriente de tradición sagrada que se practicó en los oficios decorativos, tanto para entenderlos, como para concebirlos¹⁴².

Cuando López López en 1868, en la Ciudad de México, realiza un estudio declaradamente iconológico sobre las pinturas del templo de La Profesa, se hace difícil aceptar del todo la validez “universal” de la refundación que realiza Erwin Panofsky, casi siete décadas después. Antes de lanzar algunas hipótesis sobre en el sentido del término para López López, su consciencia y de qué tradición lo hereda es preciso analizar su contexto. El texto de López López es publicado un año después de que el maestro Pelegrín Clavé terminará las obras, se titula *Juicio crítico sobre las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, dirigidas por don Pelegrín Clavé y ejecutadas en su mayor parte por los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos*, y versa sobre un conjunto pictórico ubicado en la cúpula la cual tiene como característica su división octogonal: en cada división el maestro Clavé concibió los siete sacramentos y en el octavo los ángeles que adoran el símbolo de la Redención. López López empleó dos criterios que se sostienen en la teoría de la obra de arte como “portento”, y que dicha idea se conforma de una concepción que corresponde al proceso de proyección y dirección llevada a cabo por Clavé; y, a la ejecución que comparte responsabilidad con los estudiantes de la Academia. La concepción es producto de la especulación, es

¹⁴² En *El significado en las artes visuales*, Panofsky expone: «La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. Probemos, pues, de precisar la diferencia entre asunto o significación, por un lado, y forma por el otro. [...] En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicados para que la captación de ese contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable. Y es a consecuencia de estas severas limitaciones que el empleo corriente, sobre todo en este país, impone el término «iconografía», por lo que yo me propongo rehabilitar la vieja fórmula feliz de la «iconología» en todas aquellas ocasiones en que la iconografía se redime de su aislamiento y se incorpora orgánicamente a cualquier otro método al que tal vez hayamos de recurrir para resolver el enigma de la esfinge. Pues, así como el sufijo «grafía» denota algo descriptivo, así el sujeto «logia», (derivativo de logos, que significa «pensamiento» o «razón») denota algo interpretativo» (Panofsky, 2008, p.: I).

decir de la filosofía del arte del autor o el pensamiento para resolver el tema pictórico en una composición espacial, para un marco espacial e ideológico-religioso. La iconología no es sólo un método de análisis y síntesis, sino que se revela como un método de producción artística en cuanto el autor estudió un motivo y le da resolución formal gracias a elementos retóricos que la imagen construye en una tradición. López López sostiene que la cúpula no debe estar dividida pues el tema de ella es el espacio etéreo: el efecto estético que desea lograr en el espectador, a saber, la sublimidad que corresponde al tópico de la redención en un tema solemne que exige verosimilitud máxima. El espectador debe percibir una sensación de conjunto que se debe regir bajo el tópico de una razón superior, la de Dios que unifica lo diverso. Bajo este concepto el espacio compartimentado no colabora en cuanto a que el espectador no encuentra un espacio abierto que le posibilite hacerse parte del sentimiento sublime que produce la Redención. El principio iconológico al que alude López López se suscribe en una forma de composición en donde es posible incluir los siete sacramentos sin necesidad de compartimentar el espacio, sino aprovechando la sensación de inmensidad y apertura que provoca la cúpula; la relación entre perspectiva, espacio plástico, la estructura visual y el desarrollo de los motivos contribuyen a una esfera comunicante, entre el creador que concibe y el espectador que busca ser redimido en el ejercicio de la visión a través de la cúpula. En términos cristianos redimirse significa quitarse el peso del pecado, elevarse, hacerse etéreo. Para la imaginación cristiana es verosímil ver en la cúpula celeste seres etéreos y divinos como ángeles, glorias o apoteosis. López cita autoridades que avalan el tratamiento etéreo de la cúpula y la incorporación de motivos celestes como Juan Cordero (1822–1884), Matías Jimeno (sin fecha–1657), y Charles Le Brun (1619–1690), Eugene Delacroix (1798–1863), Luca Giordano (1634–1705), Francisco de Herrera el Mozo (1627–1685) y Antonio Palomino (1655–1726). Para López el elemento telúrico es una constante en los caracteres visuales que componen las pinturas de la cúpula de La Profesa:

La posición del espectador, la forma en la superficie que contempla, y la luz que lo baña, todo lo induce a creer que su vista no debe hallar otra cosa que el vacío, la atmósfera, las nubes, y lo que únicamente sea propio de la región celeste; los meteoros, los planetas, los cometas, efectos ígneos, accesorios atmosféricos y la diversa clase de astros. [...] Puede hallarse alguna cúpula en el mundo artístico conteniendo diversidad de asuntos; pero es seguro que, si tal existe, todos sus asuntos deberán estar ligados bajo un mismo cielo y subalternados en una sola efigie, así como se ligan en un tiempo preciso las escenas del drama y los asuntos de una epopeya al interés del protagonista. En consecuencia, hemos demostrado que la concepción del Maestro está fuera de la filosofía del arte; y que, siguiendo las reglas que la lógica sugiere, la composición del señor Clavé en su totalidad de idealismo se aleja de lo plausible. (López: [1868 ▲ 6], p.: 120–122)

López López de una forma metódica pasa al análisis detallado de cada uno de los ocho cuadros que sigue el método iconológico pues al describir las formas y los motivos encuentra los significados y las interpretaciones que usó Clavé al tomar las decisiones en el proceso creativo. Para López

López el autor debe solucionar los problemas de composición de un tema ampliamente tratado como es el bautizo de Jesús por San Juan en el río Jordán; esta escena tiene una dificultad: mostrar a San Juan de pie bautizando a Jesús arrodillado sin que Jesús quede visualmente en menor jerarquía que Juan. El asunto se relaciona con un efecto de perspectiva. La reconstrucción de López López apela al análisis de una gama de soluciones a este problema iconológico que han dado los pintores europeos. El acto de creación consiste en la estructuración de una serie de cuerpos y posiciones en un sistema de perspectivas que gracias a sus elementos simbólicos y alegóricos tengan la capacidad de transmitir no solo un mensaje sino por el tratamiento retórico de la escena, puedan transmitir un sentimiento en la generación del efecto estético de la redención, por medio del efecto de la sublimación. Para López López no se trata sólo de encontrar una forma adecuada para mostrar cada contenido, sino que la misma forma tiene la capacidad de generar contenidos y valoraciones del contenido como es el caso de la escena del Bautismo de Jesús por Juan, en donde el sistema de perspectiva aporta y modifica la interpretación de la escena. López López realiza este mismo análisis para cada uno de los ocho cuadros en donde sigue al pie de la letra la descripción de los elementos visuales, su relación con el tratamiento de los temas y la interpretación propia de Clavé que interviene en escoger un sistema de composición y perspectiva para lograr el efecto de la sublimidad. Al evaluar el uso del término “iconología” en López López se hace patente que se refiere a la “filosofía del arte”, que no sólo es un procedimiento metodológico de la historia del arte o una herramienta para la producción y concepción de las obras de arte en el contexto de una tradición, sino a un pensamiento de orden artístico:

Pero ¡ah! ¡con profundo pesar hemos visto que el señor Clavé, no obstante, su estudiado pincel extravió en este cuadro la iconología del arte! Probémoslo: todos los pintores del cristianismo, tácita y aun explícitamente, han convenido en representar al Padre Eterno bajo la agradable y duplicada fisionomía de la vejez y la juventud, signos en cualquier otro caso incomparables. Por la primera se manifiesta el luengo tiempo que el Soberano ha vivido; por la segunda, lo mucho que promete vivir. Por tanto, se le pinta con rostro fresco y juvenil, embellecido de alba cabellera y barba cana, uniendo la dulzura al aspecto grave y majestuoso, símbolos juiciosos de la eternidad. (López: [1868▲6], p.: 128–129)

Después de evaluar con amplitud cada una de las pinturas, López López avanza, al exponer su teoría sobre la técnica pictórica similar a la que traza Erwin Panofsky, en cuanto, el paso de la iconografía a la iconología consiste en la evaluación conjunta del sistema forma/contenido, en donde el sistema de representación, el espacio plástico, se traduce en una deducción interpretativa de la anatomía artística, y desde la perspectiva como forma de comunicación, es decir, como contenido mismo. La valoración de la propuesta teórica en lo referente a la iconología se trata de una composición de temporalidades, con una particularidad que se entiende desde una perspectiva in-

tercultural. Es probable que la vena iconográfica venga no de la tradición moderna sino de la iconología de los Siglos de Oro hispanos que siguió vigente de algunas maneras en el siglo XIX americano, más con la presencia de maestros de la escuela Nazarena como P. Clavé. Aunque el asunto es religioso, la metodología de análisis dificulta situar la práctica y la exigencia iconológica en el campo tradicional, sino que parte de un análisis estilístico formal para llegar a justificar un criterio y a emitir un juicio. Es innegable que el gusto de López López y su ideal es de vena clásica y en algún momento neoclásica, pero esta aspiración no anula el uso de la concepción iconológica que nace en el análisis y llega a la síntesis. Esta serie de particularidades hacen que la emisión de un juicio sobre el pensamiento de López López sea una tarea de orden complejo¹⁴³.

El pensamiento iconográfico y el pensamiento iconológico no son exclusivos de la pintura o de la escultura, es decir, de las artes en donde los cuerpos se yuxtaponen en el espacio. Las artes sintéticas son también proclives a que la iconología se use como principio en la estética modernista en cuanto a la interartisticidad de sus modos del arte. En el cine, aunque es un arte esencialmente temporal, su temporalidad se produce por una sucesión de cuadros que crean el efecto de la temporalidad. En esos cuadros, los fotogramas, los principios iconológicos vuelven a tener aplicación. El teatro que tiene como principio director a la acción también construye una espacialidad que tiene como resultado un espacio plástico en el cual el espectador recibe a través de una composición rectangular un efecto cinético. Aunque el teatro no se conforme de una sucesión de fotogramas que crean el efecto de movimiento, el escenario es un espacio en el que también se componen imágenes como en un cuadro. En el teatro existen directores que apelando a la interartisticidad toman elementos propios de la pintura y de la arquitectura para crear efectos estéticos y abonarles significado a las piezas dramáticas. Se trata de un intertexto escondido que sólo el observador fino y con ojos de pintor percibe y que pocos directores dramáticos tienen en cuenta. Es un arma poderosa que

¹⁴³ Justino Fernández quien rescata la figura de López López lo caracteriza: «*Su concepto de Arte lleva en las entrañas todo lo que fue típico del arte de Edad Moderna, desde el Renacimiento hasta fines del pasado siglo: la Belleza Ideal con la clásica por base o fondo; la Verdad Histórica o sea la representación fidedigna de los hechos o sucesos conocidos, sin alteraciones; la Lógica como necesaria para representar el mundo ideal y el natural; el apego a la Iconología tradicional, sobre todo en materia de asuntos religiosos, precisamente por afán de exactitud histórica; el énfasis en el dibujo y su estudio porque se trataba de conocer la realidad objetiva en toda su finitud material formal y se tenía el convencimiento de que al acontecimiento le era posible abarcar eso; en cambio, el don del buen colorista es aceptado como una gracia sin explicación, que las academias trataron de abordar cayendo en las recetas consagradas; por último, el Arte ha de alcanzar, para realmente serlo, no sólo lo bello, sino lo Sublime, la máxima idealidad, síntesis de todos los ideales*» (Fernández, 1945, p.: 67–68). Cuando Fernández sostiene que López López se apega a la iconología tradicional no lo dice en cuanto al método y iconológico tradicional, sino al canon de íconos, es decir al gusto clásico que reclama para las pinturas de tema religioso. Pero es precisamente la combinación entre el método analítico, la descripción tópica, la relación interpretativa con el sistema de representación, dígame prospectiva, la que hace que López López entienda, no como Panofsky un procedimiento propio del historiador del arte, sino una herramienta de orden teórico especulativo para la producción artística.

apela a una conjugación artística y apunta a la formulación de una teoría de las analogías entre las artes, para llevarla a proyecciones de mayor escala. En esta dirección es posible analizar el comentario de Altamirano a la obra de Luis de Eguílaz, *El patriarca de Turia*, en la «Crónica de teatros» —*El Siglo XIX*, 21 de mayo de 1868:

Pudiera llamarse este autor, el poeta de las decoraciones. Tiene sin duda un talento especial para la perspectiva. Es jardinero, es tapicero, es arquitecto, y, justo es decirlo, de muy buen gusto. Causa placer leer sus prevenciones para el adorno de escena, parecen descripciones de paisajes o de salones, y ocupan a veces una página entera en cuarto mayor. [...] Cada comedia suya es un caleidoscopio, es un totilimundi, es un altar de viernes de Dolores. Estas decoraciones no han dejado de contribuir al éxito de sus piezas. Los pintores escenógrafos y los jardineros y los *regisseurs* han contribuido por mitad con su talento a sus glorias, y él solo ha recogido los laureles. (Altamirano: [1868 ▲18], p.: 182–183)

Aunque Altamirano valore más en el teatro el texto dramático y la interpretación actoral, reconoce en Eguílaz la meticulosidad de los oficios que intervienen en el montaje escénico: tapiceros, arquitectos, carpinteros, modistas. Para Altamirano el objetivo es que el espectador se olvide que se encuentra en un teatro, entonces la sustancialidad de la escena debería tener un lugar preponderante pues puede crear otro subtexto o reforzar el texto escénico. Eguílaz produce placer a los ojos y potencia los efectos de sus piezas gracias a la cualificación de los oficios en arte que otros dramaturgos consideran menores. Rescata el diálogo entre campos artísticos que con la debida atención puede crear un arte sintético como es el teatro: allí inicia el camino para comprender la teoría de las analogías que será un rasgo distintivo y un tópico de largo tratamiento en la estética modernista. Altamirano defiende la interartisticidad cuando ésta no devenga en demérito: Para que la interartisticidad tenga cabida es previa la artísticidad o que la obra tenga validez dramática y la ejecución escénica e interpretación actoral estén garantizadas. De lo contrario un arte intentará tapar los vacíos del otro, pero como se trata de valores en diferentes escalas, no son compensables. El otro criterio que evalúa es la necesidad en cuanto se busque el efecto de naturalidad, pero si la misma decoración gira en otra dirección a la función de la pieza dramática, ésta sobra. La interartisticidad se debe procurar de acuerdo con las funciones artísticas y con una tasa de transferencia entre los campos artísticos de acuerdo con las finalidades que cada género persiga.

En 1865 Hostos teoriza el problema de la retórica de la sensación al evaluar el poemario de Ventura Ruiz Aguilera, *Armonías*. La poesía es un género que, a diferencia de la narrativa no tiene como objetivo narrar una historia sino realizar la “descripción” de un momento. La conjunción temporal de la poesía es “lo discreto” ya que el autor detiene el tiempo natural del lenguaje que está dispuesto para la narración y lo coloca en función de la composición de una imagen. El poemario, sucesión de poemas o sucesión de imágenes, puede constituir líneas narrativas. Hostos afirma en «Armonías», —*La Democracia* de Madrid, 30 de junio de 1865:

Si están colocadas por el orden de su concepción, nuestro aserto es todavía más certero, porque prueba que el poeta, después de entregarse a la tierna contemplación de “Los nidos”; después de meditar melancólicamente “Las ruinas”; después de aspirar a la confusión de su espíritu con el Espíritu Supremo en “La oración”, y de abstenerse austeramente en “El silencio”, reincide en “El dolor”, vuelve sus ojos a él y lo apostrofa no como perseguidor temido, sino como a amigo leal, que le reserva siempre un consuelo seguro, un abrazo amigo. (Hostos: [1865 ▲2], p.: 578–579)

Para Hostos el camino causal legible en el poemario de Ventura está encaminado al mejoramiento humano. El poema es a la vez testimonio de la peregrinación del mejoramiento del poeta y, camino de sensaciones para el receptor que no sólo debe ser testigo, sino viviente de su experiencia. Cada poema es una estación, por lo que el poemario constituye una estructura de estancias sensibles. El poemario es un camino de crecimiento moral por etapas: un acercamiento contemplativo a la Naturaleza que refugia al poeta de sus actividades ciudadinas que lo han llevado a la duda existencial. La Naturaleza le da consuelo, pero al comparar esta experiencia con la vida ciudadina se produce el contraste entre lo perecedero de los valores modernos y lo imperecedero de los valores naturales. Esto conduce al receptor a la sublimación histórica, al comparar dos procesos temporales de escalas diferentes: la escala ciudadina de la modernidad y la escala geológica de la Naturaleza. El proceso de sublimación temporal es el núcleo del poemario al promover la anagnórisis: «*Hay en la sucesión de las estaciones un misterioso símbolo de la sucesión de los años en la vida, y el corazón lo entiende, y el corazón lo llora*» (Hostos: [1865 ▲2], p.: 580). La función de la identificación del poeta con las ruinas de la civilización, además de la nostalgia y la desolación, del sentimiento de sublimación temporal es la aceptación y la resurrección de las tribulaciones ciudadinas: su estado de queja pasa al de la comprensión que allana el terreno para el encuentro con la serenidad. Ese reconocimiento se traduce en otros nodos del proceso de crecimiento humano que son traducidos en dos puntos finales de la etapa de serenidad cristiana: “La oración” y “El silencio”. En “La oración” la sublimidad adquiere cumbres alegóricas con el concepto de Naturaleza y genera en el espectador la sensación de la liviandad del hombre que poco dura frente al tiempo de los mundos y la felicidad de ver las imágenes traducidas a una escala temporal que pasan a grandes velocidades por los ojos del receptor. Abre la posibilidad de un conocimiento profundo: la causalidad natural en el que se encuentra la clave de los tiempos. La última “Armonía”, según Hostos, constituye un silenciamiento del tiempo de los hombres y la escucha de la música del universo, de la armonía natural que se muestra como revelación y redención a las tribulaciones del poeta. La peregrinación de un escritor consiste en la recreación de una estructura mítica–religiosa transmitida por un dispositivo sensible que muestra el camino de redención, el acercamiento a la naturaleza como escape y la

revelación que le realiza mostrándose como fuente fecunda del conocimiento¹⁴⁴. Hostos, el 25 de mayo de 1867 escribe para *Las Antillas*, «Los conciertos–Barbieri», en donde destaca:

Y ¿qué es el *Dies irae*? Un efecto de sonoridad aterrador. Para conseguirlo, el compositor ha seguido un procedimiento muy sencillo. Mientras que daba a los instrumentos de cuerda y a las trompas la anunciación de la frase fundamental, la trasmitía, convirtiéndola en canon, a la masa coral: y a medida que ésta desenvuelve el motivo, la orquesta lo completa: expuesto ya el pensamiento, las voces entre sí y entre sí la masa instrumental, se lo disputan, produciendo una verdadera lucha de armonías y disonancias que acalorándose más cuanto más se empeña, se resuelve en un *crescendo* vehementísimo, cuya frase final es prodigiosamente resonante. (Hostos: [1867 ▲ 1], p.: 42)

Para Hostos, Carlo Cherubini (1760–1841) construye mejor, el método de composición pensando en el efecto del receptor. Bozal en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* explica que lo distintivo de la estética moderna es el estudio de los efectos sensibles que la obra produce en el receptor (Bozal. 2000. p.: 26). La teoría de la producción artística es concebida por Hostos como el diseño de una experiencia estética en el receptor. En la pieza compositiva de Cherubini, la experiencia no es una sola sensación, sino una sucesión de diferentes momentos sensitivos que producen un sistema de efectos estéticos en el receptor: Hostos enuncia que el «*Dies irae produce un efecto de sonoridad aterrador*». Este efecto lo consigue a través de la anunciación de la frase, convertida en masa coral que, cuando el motivo se desarrolla, crea una sensación polifónica, una batalla resuelta en un momento de alta intensidad. El problema de la composición queda formulado como la disposición sonora que el compositor necesita desplegar para obtener una sucesión de efectos sensitivos: más que seguir con la normatividad musical, la composición se plantea como un problema de retórica de la sensación. ¿Cuál es la sucesión de sensaciones que pueden conseguir un efecto sonoro aterrador? Cuando se indaga la razón que lleva a Cherubini a realizar este *Requiem en do menor*, se comprende el por qué desea transmitir el efecto aterrador. La obra conmemora la muerte de Luis XVI, quien fue ejecutado el 21 de enero de 1793 en la Plaza de la Revolución. Hostos propone como efecto estético ya no lo bello, lo pintoresco, lo grotesco, lo sublime, sino una categoría que caracteriza muy bien a los tiempos de la Revolución

¹⁴⁴ Carlos Rojas Osorio en *Estética filosófica en Latinoamérica*, plantea: «¿Cómo piensa Hostos esa reciprocidad entre verdad, bien y belleza? La Naturaleza es lo que existe. Lo real es la Naturaleza, física, biológica, psíquica, social y moral. Las ideas de verdad, bien y belleza son inmanentes a la Naturaleza. Hostos piensa la Naturaleza como una totalidad armónica. Esa armonía es la belleza y racionalidad de la naturaleza. No es panteísta porque en la naturaleza no todo es armónico, sino que también hay lucha, contraste y guerra. Lo divino solo es lo armónico, lo bello y bueno y racional de la Naturaleza. La Naturaleza es buena precisamente porque es armónica, racional y divina. Lo verdadero de la Naturaleza de su faz racional. Lo que es trascendente en Platón, o mejor en cierta interpretación de su filosofía, en la filosofía de Hostos es inmanente a la Naturaleza. Su pensamiento parece en estos aspectos más cercano a los estoicos y a Spinoza. Hostos usa con frecuencia metáforas musicales para expresar esa armonía natural: sinfonía cósmica, concierto universal, etc. La armonía funge, pues, de ideal ético, tanto para la sociedad como para el individuo. Hostos se refirió alguna vez al naturalismo armónico para designar su propia filosofía. [...] La unidad inmanente de las tres ideas de verdad, bien y belleza determinan como base fundamental la estética hostosiana» (Rojas, 2013, p.: 52–53).

Francesca: lo terrorífico. Pero el efecto que a continuación describe es más complejo y, para llegar a su entendimiento, es necesario acudir a las metáforas. Hostos se refiere al efecto que produce escuchar el *Aria di chiesa*, de Alessandro Stradella:

Una palabra del oficiante que llega hasta mí en medio del murmullo de los rezos; una exclamación que al partir del púlpito recorre eléctricamente el auditorio; una antífona del coro, llama mi atención, despierta mi corazón o mis ideas, y me pongo a pensar en los vínculos eternos que ligan a la criatura y al Creador; lentamente, al principio, indica, deduce, observa, analiza y sintetiza la razón; después con su fuerza de expansión, la fantasía dilata ese trabajo; identificarse con él el sentimiento mío, y el antes indiferente se convierte en fuego, en adoración, el misticismo viviente. Idéntico al descrito sería el efecto moral del *Aria de iglesia* de Stradella. (Hostos: [1867▲1], p.: 43)

La finalidad de Stradella (1639–1682) en el *Aria di Chiesa*, consiste en producir en el escucha el efecto estético del trance místico que se resume en fuego ardiente; para conseguirlo tuvo que diseñar una serie de sensaciones, como el ingreso al recinto religioso, el murmullo de los rezos. Stradella capta la atención del escucha y lo transporta hacia el encuentro con la llama ardiente del Espíritu Santo. Para Hostos el problema de la creación artística debe pensarse como el diseño de una narrativa sensible que transporte al espectador a una experiencia de orden “superior” y por tanto esta experiencia formula reflexiones sobre distintos tópicos de la vida. El compositor debe usar su sensibilidad, su corporalidad para probar las sensaciones que desarrolla en cierta organización de acordes; que su experiencia lo conduzca a la experiencia que busca transmitir al espectador. La obra artística se entiende como un programa sensible que crea experiencias intensas y vitales en el espectador que lo conmuevan y cuestionen en distintos ámbitos de la vida. El compositor debe ser un traductor entre materiales artísticos y efectos estéticos: este problema se soluciona a través del diseño de la experiencia sensible como un programa de traducciones y analogías entre lenguajes de naturalezas distintas: el lenguaje musical y el lenguaje emocional. El concepto de canon para esta concepción de obra ya no será entendido como repertorio de normas musicales que ilustran un motivo, sino como repertorio de analogías entre sonidos y sensaciones que conducen a la experiencia estética a través del desarrollo de un tema musical, o artístico en general.

El objetivo de diseñar una experiencia estética a partir de un dispositivo sensible consiste en que la experiencia sea algo fuera de lo habitual, para que tenga, a través de la intensidad de su efecto estético, la posibilidad de generar un conocimiento de orden sensible. Cuando Hostos se refiere a la obra de G. Meyeeber realiza una distinción entre música lírica y música dramática, explicando que lo propio de la música es llegar a la sensación a través de la sensación, y por tanto lo propio de la música es el arte por el arte. Mientras que para él la poesía es el arte por la idea, el arte por la utilidad. El género que con mayor habilidad lograr este cometido es la sinfonía lírica y el procedimiento de la música lírica es el de la descripción: «*Describir, es decir, analizar, ni para el sonido*

ni para la palabra es cosa fácil: antes es tan difícil que sólo sabe hacerlo la perspicacia de la observación tenaz» (Hostos: [1867▲1], p.: 46). La figura retórica es la descripción que se puede imaginar mejor con palabras que con acordes. ¿Qué describe? Una escena, un paisaje, un objeto. Describir se encuentra en oposición a narrar, en cuanto lo que interesa no es la acción sino el estado. ¿Cómo describir, cómo dar cuenta de un estado a través de un dispositivo como la palabra o el acorde, que su naturaleza es la movilidad? Captar el no tiempo, el tiempo de la descripción musical es un asunto de dificultad. Beethoven (1770–1827), en *Sinfonía pastoral*, Óp.: 68, de 1808, en el primer movimiento describe. La descripción traza una correspondencia entre las sensaciones que producen las cosas del campo y los sonidos por medio de los cuales el espectador, más que evocar la imagen artística por el recuerdo produce la sensación de estar en el campo mismo. La orquestación de esa serie de motivos, la descripción a través de las sensaciones sonoras, la detención de la melodía, de la temporalidad produce una gama de efectos estéticos que se analogan a lo sereno, lo sublime, lo vital. La *Sexta sinfonía* en su primer movimiento describe un momento de transición mas no lo narra. Detiene el tiempo para dar cuenta de los elementos que cambian. La sensación que transmite es la de las mutaciones que tienen efecto en las escenas pastorales gracias a los ciclos de la naturaleza. Hostos se da cuenta que Beethoven usa el tópico de cambio de estación para, con la detención del tiempo, a través de la descripción de las mutaciones dar cuenta de la energía auto-germinativa de la naturaleza. ¿Qué significa que la obra sea descriptiva? ¿implica una forma de posicionarse frente al fenómeno observado? Si bien Hostos se refiere a la descripción como un procedimiento retórico usado por los artistas, escritores y músicos éste no es privativo de las artes, sino que configura un método de investigación de la realidad profuso en el siglo XIX. Vale la pena examinar a qué se refiere Hostos por descripción, en el ejercicio de la composición musical, y a qué en el método descriptivo para otras áreas del conocimiento. La descripción consiste en un acercamiento objetivo a un fenómeno: una observación externa que no esté mediada por interpretaciones, sino que allí la interpretación se encuentre restringida. Pareciese que Beethoven fuese un “impresionista”, ya que le interesa una mirada externa del fenómeno, su superficie, su instantaneidad. En este caso la posición autoral se encuentra, más que en la interpretación que se hace sobre el tema, en escoger la escena que desea describir. Se puede objetar que métodos objetivos, en sentido estricto, no existen en la producción artística, pues el compositor necesita ver con los ojos físicos, o con los de la imaginación, es decir, sentir de manera mediata o simulada la escena a describir. Existe una deliberada intención de parte del compositor por excluir elementos que se podrían comprender como propios.

Por ser puramente descriptiva era esencialmente objetiva, es decir de observación externa, impersonal. [...] Todo elemento subjetivo, toda inspiración interna, todo accidente personal hubieran sido perturbadores, y Beethoven separó de ella todo elemento meramente subjetivo, y la sinfonía es anti-melódica: el tema encantador del segundo tiempo no es una melodía sino como ritmo descriptivo preponderante en las armonías descriptivas que completa. El tercer tiempo —la tempestad—, es eminentemente original por ser eminentemente descriptivo. (Hostos: [1867▲1], p.: 48)

En la obra de Beethoven la descripción tiene como traducción no querer usar la melodía que dicta la causalidad musical, sino construir una antimelodía que aleje las intenciones narrativas y acerque las descriptivas: es una hilazón de imágenes musicales que al ser descritas crean la sensación de atmósfera, de estado. La descripción es un recurso retórico deliberado de detención temporal en donde los fenómenos ganan presencia. La *Sexta sinfonía* no se considera como una obra perteneciente al momento tardío de Beethoven, pero muestra elementos como la descriptividad, la pausa y la antimelodía que lo hacen un compositor difícil de escuchar. Hostos muestra elementos de la obra de Beethoven que luego críticos como T. Adorno y E. Said confirman¹⁴⁵. Hostos comprende dicho distanciamiento y reconoce en Beethoven la diferencia del tiempo de los seres humanos y el de la naturaleza. Su obra se detiene para observar la lógica de la naturaleza fuera del entendimiento humano. Al generar una atmósfera, a través de la detención del tiempo en la descripción de los diferentes elementos que conforman la tempestad, el compositor transporta al receptor al lugar mismo de la tempestad. El efecto estético que persigue es lo sublime o el reconocimiento de la escala humana frente a la inmensidad de la naturaleza. Lo sublime en la *Sinfonía pastoral* se consigue por la descripción. Hostos reconoce que la innovación de Beethoven, la detención del tiempo, la antimelodía es el elemento que abrirá las puertas a los nuevos desarrollos musicales: «Ausencia de melodía: lo repito; este es a mis ojos el mérito capital de la composición: por eso admiro la tempestad, copia de la naturaleza irritada, y por eso me maravilla el primer

¹⁴⁵ Edward Said, en *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*, anuncia que la forma en la que lee Adorno al Beethoven tardío le da para sostener que el estilo de Schönberg es una prolongación y ampliación de dicho momento, en otros términos, que anunciaba el futuro de gran parte de la música formal del siglo XX: «Para Adorno, «lo tardío», es la idea de sobrevivir más allá de lo que resulta aceptable y normal; además, lo tardío incluye la idea de que uno no puede ir más allá de lo tardío de ninguna manera, no puede trascender o evadirse de lo tardío, sino ahondar en ello. No hay transreconciliabilidad ni unidad. En su libro *Filosofía de la nueva música*, Adorno dice que Schönberg prolongó en lo esencial las irreconciliabilidades, negociaciones e inmovilidades del Beethoven tardío. Y, por supuesto, lo tardío retiene en sí la fase de una vida humana. Dos aspectos más. El motivo por el cual el estilo tardío de Beethoven caló tan hondamente en los escritos de Adorno es que, de un modo por completo paradójico, las obras finales de Beethoven, inmovilizadas y socialmente resistentes, constituyen la esencia del aspecto innovador de la música moderna de nuestra era. En la ópera de Beethoven *Fidelio*, la obra por antonomasia del periodo intermedio, la idea de humanidad es manifiesta de principio a fin, y con ella una idea de un mundo mejor. De un modo parecido, para Hegel los opuestos irreconciliables eran solubles mediante la dialéctica, con una reconciliación de los opuestos, una síntesis global, al final. El Beethoven del estilo tardío mantiene lo irreconciliable aparte, y al hacerlo «la música se transforma cada vez más, y pasa de ser algo significativo a ser algo oscuro, incluso para sí» [...] ...el Beethoven del estilo tardío, implacablemente alienado y oscuro, deviene la forma estética moderna prototípica, y en virtud de su distanciamiento y rechazo de la sociedad burguesa e incluso de una muerte tranquila, adquiere una trascendencia y un desafío incluso mayores por este mismo motivo» (Said, 2009. p.: 35–37).

tiempo de la sinfonía» (Hostos: [1867▲1], p.: 49).

La forma más adecuada para llegar a la mimesis, la recreación de la experiencia estética de un fenómeno natural, en este caso la tempestad es la sinfonía lírica que debe perseguir la sensación por la sensación: la descripción, o la construcción de imágenes musicales a partir de una estructura compositiva antimelódica. Hostos comprende que la imagen es el nodo de la descripción. La sinfonía lírica es un “mosaico”, una presentación de imágenes en un retablo que no tiene la intención de presentarse como sucesivas en el tiempo sino simultáneas en el espacio. Hostos construye un sistema de desciframiento a partir de la imagen sonora que corresponde a cada conjunto de sonidos que para la *Sinfonía pastoral* no se encuentran melodizados, sino que aparecen en un mosaico. La recreación o puesta en simultáneo para la sinfonía lírica a través de la descripción es la que permite la indiferenciación entre lo que se representa y lo representado. Esta indiferenciación es posible porque la obra ha sido una recreación y ha instaurado una sobrenaturaleza que la dota de su propia ontología. Esta tesis se refuerza cuando compara la *Sinfonía en La* (1792) de Haydn (1732–1809), con la *Pastoral* de Beethoven. En Haydn la melodía se escapa. El mosaico produce el efecto de la simultaneidad, del no tiempo, de la experiencia límite y total, por ello su sinfonía crea en el espectador el efecto estético de lo inefable: máxima concentración energética que engendra el no tiempo. Las dos son calificadas por Hostos como descriptivas:

En la *Sinfonía pastoral*, aunque más complejo, el método es idéntico: después de un breve *adagio*, exclusivamente onomatópico, el fagot anuncia una melodía descriptiva, la recoge, la desarrolla y esclarece el violoncelo, la completan en *tutti resonanti* los violines, y en tanto que los instrumentos de viento perfeccionan el sentido descriptivo de la frase melódica, ésta surge y resurge, idéntica, inmutable, en los mismos instrumentos y con la misma gradación. En Haydn es necesario perseguir a la melodía que se escapa; en Beethoven, es necesario ponerle un valladar para que no inunde. (Hostos: [1867▲1], p.: 50)

Hostos escribe en *Las Antillas*, de Barcelona, el 25 de agosto de 1867, «Romeo y Julieta», que al lector de la época le hace referencia al drama de Shakespeare y a la ópera de Charles Gounod (1818–1893). El escrito, más que centrarse en la versión operística, se enfoca en el procedimiento de producción centrado en el problema compositivo. Éste no concluye con el problema de la mimesis, sino que parte de él, ya que da por sentado la calidad artística del dramaturgo inglés y más bien indaga el método de producción de la obra (Hostos: [1867▲2], p.: 111). La tesis que desea probar toma matices acrobáticos: explica que Shakespeare no tiene la intención de construir un drama en donde el bien y el mal participen como dos fuerzas antagónicas, ni desea mostrar la prevalencia del bien sobre el mal en un sentido edificante. Es Shakespeare quien con mayor vehemencia muestra en sus obras el problema de la naturaleza humana. Hostos intentará probar como Shakespeare en *Romeo y Julieta* no narra los hechos, sino que los presenta, presentando a su vez el

problema de la naturaleza humana. La manera de realizar la descripción en el drama no se manifiesta en la narración de las acciones por parte de los personajes, sino en la orquestación de los caracteres envueltos en una situación concreta. El problema de la composición soluciona la creación como presentación de una situación vital:

Nacimiento, crecimiento, inflamación y estallido del amor de Julieta por Romeo, del amor de Romeo por Julieta, ese es el foco de la acción dramática. [...] El amor oponiéndose al odio; el odio oponiéndose al amor, esa es la acción: es eminentemente *una* porque es eminentemente sencilla: pero en esta unidad, ¡qué variedad!; en la sencillez, ¡cuánta complicación! [...] Así, de la unidad capital y de la sencillez predominante de la acción dramática, nace la variedad de caracteres, la complicación de sus manifestaciones, la conjunción de sentimientos opuestos, la serie que los liga y que los hace un todo. Del fondo tenebroso de este cuadro de horrores y de sangre, se eleva fulgurando, *el primer término*: el amor hasta en la muerte de Romeo y Julieta. (Hostos: [1867▲2], p.: 113)

Hostos identifica que los caracteres engendran fuerzas dramáticas: la acción teatral se convierte en un campo de acción, un campo vectorial de diversas tensiones que se alimentan de los caracteres dramáticos. El drama de Romeo y Julieta construye una estructura de fuerzas que sólo un arquitecto de la forma puede identificar con claridad. Lo clave no es encontrar el entendimiento de la acción que Hostos califica como destino para los providentes o casualidad para los escépticos, sino la aparición de las fuerzas destructoras y generatrices que pueden recrear la experiencia vital, engendrar muertes y renacimientos. El motivo es un pretexto para que el artista provoque una experiencia vital en el espectador o la escenificación de lo genitivo con el amor y lo perecedero con la muerte, como las experiencias naturales. Teniendo como foco gravitacional en el drama al amor que lucha por mantenerse unido hasta la muerte o el periplo de nacimiento, muerte y resurrección se dibuja el diagrama que conforman su tensión. Este diagrama solucionará el problema retórico de la producción artística. Se conforman dos caracteres a explicar, los principales: la duda reflexiva, la indecisión de Romeo y la decisión vehemente de Julieta. La interpretación podría ir lejos si a estos se les asigna la representación de la racionalidad que duda a Romeo; y la fe contundente a Julieta. De la unión de estos dos opuestos resulta el encuentro de un dual que acrecienta el fuego y propicia la devastación. No se puede hablar de una acción metonímica, sino que la descripción, como una forma retórica en el Drama Isabelino: cada carácter, por naturaleza discreto, conforma un mosaico de la gama de caracteres que modelan los caracteres principales, crea una causalidad al recrear el orden natural y se reconfigura como presentación y recreación (Hostos: [1867▲2], p.: 116).

¿No parece una imposibilidad que un arte característico por la acción encuentre su fórmula retórica en la descripción, elemento discreto, y no en el continuo, el carácter? Esta será una característica de la estética modernista: buscar lo discreto en lo continuo y lo continuo en lo discreto. ¿Hacer que las artes que se yuxtaponen en el tiempo fluyan en el espacio, y que las que fluyen en

el espacio, se yuxtapongan en el tiempo? Será una de sus claves: ¿la traducción de las retóricas establecidas por cada medio? ¿o, la expansión de sus posibilidades como lenguaje? Estas tempranas crónicas de Hostos perseguían el propósito en cuanto a la búsqueda formal del Modernismo: la interartisticidad que busca un efecto sinestésico en el espectador construyendo un pensamiento de orden simbólico. Un sistema estético funcional que al transaccionar de manera analógica campos del arte encuentra enriquecimientos, teniendo como punto clave buscar efectos sinestésicos en el espectador. Las transposiciones como las llama Silva, las analogías como enuncia Martí, hacer de lo continuo descriptivo y de lo discreto algo móvil, será una búsqueda en sus obras creativas.

En el proceso de la creación de caracteres se distancia de crear seres totales de un solo carácter, invariables o bien buenos o malos, sino que los personajes son producto del campo de fuerzas que los modela y define. Es un ser de facetas definidas e indefinidas que se muestra rígido en algunas circunstancias, pero en otras laxo. La introducción de la variabilidad de los caracteres que según la teoría clásica y neoclásica del drama deberían ser fijos y representar una fuerza o alegorizar una potencia, enmarcó los límites de la representación. Al construir caracteres móviles le permitió a Shakespeare pasar de la representación a la recreación:

Un hombre, así creado por sí mismo, no hubiera sido el amante de Verona: prueba de la poderosa intuición de Shakespeare, es el haberlo adivinado creando un carácter dentro de una esfera de la vida moral, no un hombre total, producto de la coincidencia voluntaria de todas las fuerzas de su alma en un todo determinado. Romeo, para ser Romeo, necesitaba ser una negación. (Hostos: [1867 ▲2], p.: 117)

La descripción en el drama es posible sólo cuando los caracteres, de orden discreto e inmóvil, se convierten en seres incompletos y afectables: ya no se encarna el drama, solamente como foco, en el exterior de la acción, sino en el interior de los personajes. La construcción de los personajes se realiza por la vía de la intuición: no clasifica previamente los caracteres, sino los siente como seres móviles que pueden transformarse en la acción. Los demás personajes cumplen funciones en la determinación del carácter principal. El carácter móvil de los caracteres dramáticos lo modela, a su vez, un medio social. Hostos parece ser un abanderado de un tipo de crítica dramática que inicia a principios del siglo XX con el formalismo, pero que logra su expresión definitiva con el estructuralismo. Hostos describe con claridad una serie de estructuras sociales que interfieren en las estructuras internas de los personajes. Si el interés no es la historia de los amantes, el contexto social no es previo la obra, sino generado en la puesta en marcha de la acción. En otros términos, la puesta en marcha de la acción no se construye con el ánimo de narrar una historia que no tiene la finalidad de dejar una enseñanza, sino de que la acción se construirá a partir de la sucesión de acciones que sean necesarias para el desenvolvimiento pleno de la energía de los caracteres. Un desenvolvimiento que conduce a los personajes, y también al receptor, a purgar las emociones con el fuego

del amor y a recoger sus cenizas con la muerte. El efecto estético es el de la experiencia vital. El tema del drama de Shakespeare no es ni la casualidad, ni el destino. Se sabe creador de la acción en función de otro fin: recrear la dialéctica del amor y la muerte a través de una estructura sensible. Romeo y Julieta no se pueden leer como metáforas de un drama social; de Realismo o de Naturalismo tienen poco. Son dos fuerzas vitales que esperan una circunstancia para encontrarse: la obra es el periplo de ese encuentro. Romeo y Julieta son dos amantes que sirven para mostrar las fuerzas generativas y destructivas. La experiencia de la obra tiene la intención de indistinguirse con la experiencia de la vida. El espectador dotado de una retórica sensible persigue la recreación de la vida, la sobrenaturaleza, con sus propios valores de gravitación y ontología. Fray Lorenzo lo sentencia: «*La tierra es la madre y la tumba de la naturaleza*» (Hostos: [1867 ▲ 2], p.: 121).

El 10 enero de 1867 Hostos publica en *Las Antillas*, «Teresita Carreño». La sensación de Hostos al escuchar a Carreño es la del entusiasmo, incredulidad, rareza, pero a la vez plenitud. Esta combinación de emociones lo llevan a meditar sobre los medios y los fines del arte. Comprende que la música tiene como finalidad una comunicación con los sentimientos humanos de manera directa, ya que se trata de una afección que conjuga las armonías exteriores con las interiores teniendo que apelar a lo inefable, al inconsciente en el ámbito interno y lo armónico y divino en el ámbito externo, que como comparación tiene la armonía en la naturaleza. La música debe propiciar la formación humana, punto clave para su crecimiento gnoseológico tanto en su ámbito científico como social, ofrecer la sensación al ser humano de que hace parte de la naturaleza, entendida como la convivencia armónica de las potencias. Para Hostos el piano dificulta esta misión al ser un instrumento discreto con gran dificultad para producir sonidos que propicien la conexión armónica. Si la música busca armonizar, debe acudir a medios donde la armonía se manifieste:

Buscad para este arte modos mecánicos de manifestación, y allí triunfará y persuadirá y conmovirá más fácilmente en donde el mecanismo, el instrumento, el medio de expresión reproduzca más recta, más sensiblemente los caracteres esenciales de un afecto, de una pasión, del sentimiento. [...] Armonizad con la orquesta ya formada el instrumento típico, aquel cuyo timbre imitan o remedan los demás, la voz humana, el órgano directo y espontáneo del sonido expresivo, y surgirá el espíritu con todos sus cantos, con todos sus sollozos, con todos sus clamores, y la música será, y el arte alcanzará su fin, y el sentimiento hablará al sentimiento. (Hostos: [1867 ▲ 9], p.: 90)

El piano se construye con la intención de centralizar una serie de instrumentos, gamas y registros que otrora ofrecía la orquesta en su conjunto. La acción es mediada por un mecanismo de engranajes y martillos que percuten las cuerdas. El piano nace de una intención por unificar, homologar, sintetizar, varios instrumentos que, aunque produjo un magnífico mecanismo, expone una despersonalización que tuvo efectos en la música y desvinculó la relación que tenían los instrumentos con los sonidos naturales. El piano es para Hostos un instrumento descriptivo. La música después del

piano se tuvo que escribir de una manera diferente y el intérprete convertirse en virtuoso para lograr frasear y suplir la discreción del piano. Hostos compara dos momentos de ejecución de Carreño, un *Vals* y las *Variaciones Thalberg* con un tema de Giacomo Meyerbeer. La ejecución fue opacada por la naturaleza del instrumento. Las *Variaciones* son profusas, densas, profundas en donde el piano logró mostrar la delicadeza de la ejecutante, pero no produjo una comunicación emocional. Mientras que en el *Vals* el público sollozó, aunque la ejecución fuese menos compleja. Hostos explica que el piano es un instrumento más sociable y puede expresar los aspectos de la vida cotidiana de manera diáfana.

Había que concretarse a la música descriptiva para lo cual tiene el instrumento facultades, o hacer del lenguaje musical una oratoria cuyo mérito consistiera en la rapidez y en la violencia de emisión y no en la dulzura de la modulación. Se amalgamó todo, y el piano tuvo que describir, tuvo que modular, se vio obligado a melodizar, y satisfizo su vocación de envolver un canto, un motivo en todas las ampulósidades vacías de la glosa. (Hostos: [1867▲9], p.: 91)

Uno de los géneros artísticos que en el siglo XIX recibió mayor atención de parte de la crítica fue la ópera; su cualidad recipiendaria la convierte en el arte sintético por excelencia que provoca un fenómeno continuo de teorización. El 17 de septiembre de 1868, en *La Voz del Siglo*, Hostos expone, a raíz de la muerte de Rossini, los elementos materiales y los recursos retóricos que llevó a este compositor a la cumbre. En «Rossini y la ópera» se acerca a su valoración histórico-crítica a través de una concepción de la obra de arte que transita de la representación a la presentación, es decir de la imitación de la realidad exterior a la creación de un sistema de realidad propia que genera experiencias estéticas homologables a las de la vida. La ópera puede producir estos efectos gracias a la relación entre imagen, texto y música. La ópera genera a través de varios medios artísticos estímulos en el espectador que produce un estado sinestésico y lo provee de una vivencia tan intensa como las de la vida. La ópera exige para que este objetivo estético se realice de una adecuada orquestación y estructuración de estos tres campos artísticos que la componen. Entre más variables tenga un género, aunque con mayores posibilidades estéticas, las posibilidades de desacierto crecen y es probable que los tres campos, imagen, texto y sonido, en vez de colaborar, provoquen estímulos contrarios en el espectador que anulen los efectos y la sinestesia quede en un espacio imaginado. Este arte sintético exige de un orquestador con la capacidad de conocer las artes de las que se vale y llevarlas a término: implica una configuración especial de los elementos que conforma la ópera. Son dos elementos los que aporta Rossini a la ópera: otorgarle un papel principal a la orquesta que significa concebirla como otro conjunto de voces para aumentar su potencia polifónica; y, realizar una revolución material en cuanto a la ampliación acústica de la orquesta, incluyendo nuevos tambores y bronce al conjunto. Estos elementos provocan una mayor vivacidad

que significa un cambio de concepción composicional: la orquesta ya no es eco del canto o está en función únicamente de él, sino que adquiere presencia propia. Los tambores y bronces hacen que la orquesta se convierta en protagonista. Según Hostos, *Tancredi*, (1813), es la primera ópera con estas características: «*El Tancredo, en la primera ópera verdaderamente rossiniana en que los crescendos, los acordes variados, el juego de la instrumentación y el canto caracterizaron completamente al joven compositor en Italia y le aseguraron una supremacía indisputable*» (Hostos: [1868 ▲ 2], p.: 604). Hostos enmarca en esta característica a *Otello ossia il moro de Venezia* (1833), en la que gracias a la música se convierte el moro salvaje de Shakespeare en un sereno personaje víctima de su destino. Un elemento nuevo se advierte en *Giullaume Tell* (1828), ópera que llega a la cúspide debido a que su combinación de elementos proporciona una verdadera experiencia vital. Si bien Hostos no especifica a qué se debe la autotransformación de Rossini en *Guillermo Tell*, hasta el punto de parecer un nuevo artista, se puede anotar que se trató de la unión del poema dramático de Schiller (1803), con un renovador de la tradición operística italiana. Rossini realizó la traducción del poema dramático a una obra para la ópera (Hostos: [1868 ▲ 2], p.: 605).

En «Arte: un notable cuadro mexicano», publicado en *The Hour*, el 14 de agosto de 1880, describe un cuadro anónimo, sin título y con una fecha aproximada, el cual parece haber sido realizado por un pintor autodidacta. Tiene elementos sorprendentes como su escala y contiene varios cientos de figuras detalladas y naturales, aunque carezca de corrección en el dibujo. El cuadro puede tener más de 200 años por la paleta de colores, propia de la pintura colonial y por el hecho de haber sido un encargo de un mecenas. En Colombia se asemeja este caso al de José María Espinosa, pintor autodidacta quien realizó trabajos de gran escala, colorido e incorrección en el dibujo que le impidió tratar los temas de manera académica. Tanto en Espinosa como en el Anónimo mexicano les sucedió una particularidad con el tiempo: el cuadro, a la vez de ser fotograma de un momento culmen, era batalla en desarrollo o un mosaico de eventos. Es decir, la pintura se convierte en una narración en donde son presentados eventos sucesivos en el tiempo en una sola escena. Por lo mismo, es más que un reflejo de la historia, un testimonio pictórico que sirve para explicar algo que se quiere contar con palabras, pero probablemente, no se tiene la posibilidad de hacerlo, como fue el caso de La Noche Triste:

Cada escena de la ocupación de la capital mexicana por Cortés parece hallarse en esta obra, desde su entrada imponente hasta La Noche Triste, cuando los habitantes se vengaron tan ferozmente de su temeridad. De esta presentación tan natural, la realidad de aquellos días terribles puede imaginarse. Las batallas, las procesiones, los buques, los castillos, los volcanes y las lagunas azules de aquella época se ven en este gran cuadro. Si solo fuera por la veracidad con que pinta los trajes de la época, las armas de los españoles, la pompa de los emperadores y el contraste singular entre los dos pueblos enemigos—el español protegido por el acero, el indígena medio desnudo—el cuadro bien valdría la pena de verse. La

salida del artista de los campos trillados, su transición de ideas esclavas a un estudio libre de trabas de la naturaleza, su desdén absoluto por la imitación de los maestros y por los colores convencionales y su desprecio por las tendencias de una escuela de arte llena de prejuicios... (Martí: [1880 ▼ 29], p.: 238)

La aparición de una teoría de los hechos análogos emerge en un poderoso contexto social y sistémico que parece atenuarlas. Los niveles de conexión análoga en la naturaleza y la capacidad humana para percibir las se ven amenazada por el progreso humano, la devastación de la naturaleza, el crecimiento de la vida en las ciudades. Esta teoría sale a flote cuando la vida humana, imbuida en su mundo construido y desconectado de la naturaleza, pierde la capacidad de percibir las analogías. En este contexto es posible entender por qué la teoría de las correspondencias formulada por Charles de Baudelaire se encuentra enclavada en medio de un pensamiento nostálgico, sobre una vida que diletta y sólo se reconoce en los anticuarios, las viejas calles, las antiguas maneras y las ruinas. Parece ser uno de los últimos signos de una vida que perece ante el imperativo del mundo práctico. Martí formula, no con la nostalgia de Baudelaire, la teoría de las analogías que sostiene que se corresponden colores a imágenes, sonidos a sentimientos, en una conexión que la naturaleza ha trazado durante milenios con la sensibilidad humana. Es el humano en el imperio de lo actual, en la nueva velocidad del mundo quien se cierra en las ciudades al diálogo que más mermaidamente le ofrece la naturaleza. Es un lenguaje que conforme avanzan los siglos se encuentra en vías de extinción: el lenguaje de la actancia humana con la naturaleza. El domingo en la tarde es cuando el silencio de la máquina llamada urbe cobija los espacios y de nuevo aparece en frágil voz la naturaleza que propone su diálogo mediado por la ausencia humana, por la soledad y el silencio. El domingo en la tarde se da el ambiente preciso en que la urbe en donde las analogías se anuncian como diálogo imposible, como queja y canto del cual el humano pierde su clave desciframiento. Martí tiene ojos juveniles: sabe que estas tierras vírgenes y exuberantes pueden ofrecer el diálogo potente que el ser humano necesita para reencontrar su lugar en el mundo. En Martí es posible leer otra variante de la teoría de las analogías una que además de mostrarse como posibilidad cultural, se conciba como uno de los criterios directrices para la producción artística en el continente. A través del desarrollo de la teoría de las analogías será posible recuperar el diálogo extraviado entre el humano y su naturaleza o solucionar la ecuación de la cultura y con ella recuperar la funcionalidad colectiva como signo de diálogo cultural. Este será un proyecto central en el Modernismo y un proyecto liderado por Martí. El pensamiento analógico de Martí no se desarrolla exclusivamente en el campo artístico-literario, o en el del conocimiento humano, sino que es una forma que se reconoce en las estructuras sociales y naturales. El 21 de julio de 1875, en el «Boletín» de la *Revista*

Universal, realiza una diatriba en contra del aletargamiento del pueblo, preso de un sistema neocolonial de explotación de sus recursos naturales que conlleva a la proletarización, la nueva esclavitud, de miles de latinoamericanos en su mayoría pertenecientes a los pueblos indígenas. Una de las causas del desinterés del trabajador indígena por escapar de este nuevo sistema es la desconexión entre los fenómenos del mundo que desvincula no sólo al ser humano con su contexto natural, sino las cadenas de causalidad. Aquí el pensamiento simbólico, las leyes analógicas se extrañan:

Breve imagen es la familia de los pueblos, con esta ley de analogías simpáticas que andando a la par, forman la progresiva vida universal: mira el jefe de la casa con empeño lo que dará a sus hijos holgura, a la madre comodidad en la vejez, a la tierra que posee, adelantos, a la riqueza que forma, crecimiento: así transmitían los galos de generación a generación enriquecida la casa paterna; así iba la hoz sagrada de familia a familia como símbolo de constancia y de labor: así los hijos acrecían la obra comenzada por los padres, y con los nuevos productos se creaba la material ventura del hogar, y con la narración de los ancianos y de las sacerdotisas, la moral riqueza, nunca extinguida ni mermada en las generaciones sucesivas, que de día segaban las maldecidas mieses del romano, y de noche se arrastraban entre ellas, reptiles sublimes de la divina libertad, para llegar a la caverna oscura en que con el fuego de la palabra y de la ira, se templaban para el día de la redención las cadenas de la muy llorada, no vergonzosa, esclavitud. (Martí: [1875 ▼ 18], p.: 131)

Es una tarea compleja, para 1875 probar si Martí lee a James Frazer, quince años antes de la publicación de *La rama dorada* (1890), en Inglaterra. Es posible que el antropólogo publicara aportes en algunas obras que Martí pudo leer durante su etapa española en periódicos ingleses que se traducían al francés y al español. La otra hipótesis surge de una serie de documentos que pueden ser fuente del mismo Frazer como los libros de Thomas Bulfinch, conocidos como *The age of fable or Stories of Gods, and Heroes* (1855). Lo curioso no es sólo que en 1875 Martí se refiera a la teoría analógica, como las analogías simpáticas propias de la magia, tal como sustenta teóricamente Frazer, sino que ve en el pensamiento analógico la respuesta que puede reconectar al humano con la naturaleza en América. El apóstol se refiere en este pasaje en la relación de la recolección del muérdago, de las ramas del roble, con los procesos de ritualización de la naturaleza para que en el solsticio de verano el sol llegue a su máximo y el muérdago, retroalimentado del fuego sagrado, como planta ígnea fecunde lo vegetativo y garantice la abundancia de la familia. Frazer refiere que la sacralidad del muérdago tiene en uno de sus primeros comentaristas a César, quien batalló en Auvernia contra Vercingetorix, en *Comentarios sobre las guerras de las Galias*, en el cual describió algunas costumbres de los druidas. En el año 67, Plinio el Viejo se refiere a las tradiciones galas en relación con el uso del muérdago como planta ceremonial¹⁴⁶. Martí es consciente de las

¹⁴⁶ Frazer en *La rama dorada*, sostiene: «Si en este último pasaje Plinio se refiere, como parece, a las creencias corrientes entre sus contemporáneos en Italia, de aquí se seguirá que druidas e itálos estaban en algún modo de acuerdo en reconocer las valiosas propiedades que poseía el muérdago que crece en el roble; ambos pueblos lo consideraban como remedio eficaz para un número de dolencias y ambos le adscribían una virtud vivificante: los druidas, creyendo que una poción preparada con muérdago fertilizaba el ganado enfermo, y los italianos, sosteniendo que un trozo de muérdago llevado encima por una

condiciones naturales de Europa, y específicamente de la Galia pre-cesárea, son distintas, a las que en América existen: si bien no habitan las mismas plantas, existen plantas que cumplen funciones similares en una estructura mítica y ritual que puede ser análoga en otros continentes. Supone que el indígena americano practicó un tipo de pensamiento que vinculó, a través de la analogía simpática, los ciclos de la tierra con los ciclos humanos, los sistemas climáticos con los sociales, el tipo de transacciones que reúnen la vitalidad con el acceso humano a los poderes a través de las plantas sagradas. Estas relaciones, objeto de estudio de la etnobotánica, son para Martí la clave para despertar del marasmo al americano.

La teoría de las analogías entre los campos del arte y en el proceso de la creación artística, para con los niveles extra-artísticos, tiene una teorización martiana que lo ubica en el intersticio entre la relación forma-función. Para Martí la función de una obra consiste en obtener un efecto estético en el espectador; la forma debe, a través de la analogía encontrar una retórica sensible que dote de elementos de comunicación estética a la obra que se puede “traducir” en imágenes, sonidos, palabras, entre otras. La analogía cumplirá la tarea de la modulación entre efectos estéticos y medios retóricos de sensación, convirtiéndose así en una piedra angular del proceso de creación artística. Esta exposición tiene lugar al tratar *La Virgen de la Concepción*, pintada por Cordero. En «Una visita la Exposición de Bellas Artes II», en la *Revista Universal* el 29 de diciembre de 1875, Martí le reclama a Cordero la falta de relación entre el efecto estético que debe despertar *La Virgen*, la ternura y la retórica visual que propone Cordero: cielo apocalíptico; falta de delicadeza; pliegues bruscos; exceso de rigor. En Martí la analogía configura el criterio de juicio entre forma y función:

En las concepciones todo debe ser análogo: el Creador puede estar rodeado de ángeles varoniles: una virgen, producida como imagen de amor en medio de los cielos, quiere a su lado como conjunto de pureza, ángeles que tengan algo de amor, de pensamientos y de formas de mujer. No está principalmente el defecto de este cuadro en la dureza del ropaje, en la imperfección de las extremidades, en la luz impropia, y en el grosor de las líneas: es un defecto de esencia: está en que la ejecución no realizó la creación: está quizá en la creación misma. (Martí: [1875 ▼ 67], p.: 140)

Martí considera que es un problema de esencia, lo que hoy se entendería como un problema conceptual que se ve reflejado en esta no relación forma-función, pero que en el sentido profundo significa o bien un desconocimiento de parte de Cordero de la tradición pictórico-metafísica o una atrevida propuesta metafísica que desea re-plantear lo divino. Martí concluye que Cordero no hace parte de la tradición metafísica y que sus decisiones vienen más de una intención innovadora que

mujer le ayudaría a concebir un hijo. Además, ambos pueblos estaban convencidos de que, para que la planta ejerciera sus propiedades salutíferas, debería ser recolectada de cierto modo y en cierta época. No podía cortarse con hierro y por esta razón el sacerdote encargado de su corte se valía de una hoz de oro; tampoco debía tocar la tierra, razón por la cual los druidas la recibían en una tela blanca» (Frazer, 2011, p.: 576).

de un conocimiento de los cánones tanto pictóricos como teológicos de la tradición mariana. Lo que garantiza una obra es que esas analogías estén bien planteadas bien para participar y ensanchar un pensamiento a través de la función, o que sean lo suficientemente discordantes como para plantear una variación de la concepción metafísica. Se debe crear, si el caso es la discordancia, nuevas analogías que refuercen la relación entre formas y funciones en otra topología de la existencia.

En cuanto a los nichos teóricos, para Martí existe un asidero material y sustancial del cual es posible extraer sus conocimientos al mismo tiempo que reasignar valores a otro espacio teórico. La teoría de los valores análogos martianos nace de un estudio metafórico de la naturaleza y de sus fenómenos en América. Para explicar ciertos fenómenos como la belleza de algunos materiales es preciso realizar comparaciones por medio de imágenes que le correspondan como atractores cósmicos, fenómenos naturales, etc. A diferencia de Baudelaire en donde se suscribe tal teoría como un ideal artístico, en Martí es casi la única opción de nominar una naturaleza circundante que por su opulencia y desmesura no ha encontrado las categorías para presentarse con justeza: dicha teoría es no sólo un ideal artístico, sino una forma de encontrar una posibilidad gnoseológica de una naturaleza que supera a las categorías heredadas de la tradición europea. Martí en «La Exposición Nacional», el 20 de septiembre de 1876, reseña el mármol poblano:

Allí estaba un durazno de mármol, tan bien trabajado por los indígenas, que están copiados en sus hojas los tegumentos y ramificaciones naturales: allí una losa con una gran mancha verde, trozo de ópalo clarísimo que ostenta en su seno un arranque brusco del color, piedra tan bella que parece viva y animada. Ya se admiraba una piedra, copia exacta del cielo escirroso, que hacía preguntar si las manchas que se observan en ella son producidas por las gotas de la lluvia o por el granizo antediluviano; ya sorprendía las miradas un trozo que mostraba en uno de sus bordes una veta de carbonato de cal puro cristalizado. (Martí: [1876 ▼ 1], p.: 251–252)

Martí sostiene que en estas formas pervive un raciocinio común para entender lo actual y lo antediluviano, ver al mismo tiempo lo telúrico y lo celeste: es la gnosis de la imagen análoga. La teoría de las analogías se convierte en un método de traducción de dispositivos retóricos en las artes. En «*La Hija del Rey*», Martí compara la obertura que realiza Melesio Morales en honor al drama de Peón Contreras, con un cuadro de Corot (1796–1875). Corot fue uno de los pintores de la escuela paisajista francesa en el siglo XIX: se destaca por su amplitud y por una masa tonal que se convierte en elemento compositivo. Es un pionero colorista, vía que los impresionistas explotarán en los siguientes años. Martí plantea la relación entre la obertura musical y un cuadro:

...la obertura de Morales está llena de gracia y de frescura, y es para la música lo que para el arte pictórico un cuadro de Corot. Las frases son precisas, ágiles y claras; en la instrumentación no se ha abusado del metal, y se ha usado convenientemente de él: la cuerda es siempre oportuna, y agradable siempre. (Martí: [1876 ▼ 32], p.: 285)

Por analogía ambas obras transmiten una sensación de frescura, aire y calidad, las cuales salen

de los esquemas tradicionales y buscan líneas alternas de armonía y composición. Martí encuentra tales directrices entre las artes, baremos con los que uno u otro campo se pueden comprender. Al analizar la obra de Jules–Ferdinand Jacquemart (1837–1876), en el contexto de la Exposición de la Sociedad de Acuarelistas Franceses, sostiene que su técnica no consiste en realizar una composición de elementos aislados, como el rostro de Murillo, la expresión de los ojos de Velázquez, sino en la relación de los objetos que se pintan. La pintura, como era común en el Barroco español, se podía considerar como una serie de objetos que se yuxtaponen en el espacio, un espacio pictórico perpendicular como lo llamó Pierre Francastel (1900–1970), sino que ahora se trata de pintar las relaciones entre esos objetos. La pintura pasa de ser una composición o arreglo de elementos diferentes en el espacio; ahora el espacio es el resultante de la refracción de la luz que emiten estos objetos. No sólo se pasa de la pintura discreta o estática —que puede simular un movimiento—, a la pintura continua o dinámica que es, *per se*, movimiento y que en las analogías de ese flujo produce una noción de los objetos que ya no están en un espacio, sino que conforman el espacio. La pintura ya no se concibe como la ubicación de una serie de objetos en un espacio cúbico, abstracto, coordinado que desde un punto de vista muestra una sola cara, sino a la pintura como un sistema de relaciones energéticas las cuales pinta la incidencia de la luz que es la entidad relacional. La razón ya no es funcional sino analógica y está más cerca de la metáfora que de la representación. El apóstol lo plantea magníficamente en «Los acuarelistas franceses», —*The Hour*, 12 de junio de 1880. El esteta cubano reitera su percepción sobre la pintura francesa del siglo XIX, en especial sobre Jean–Baptiste Corot. En «Una estatua y un escultor», en *The Hour*, el 3 de julio de 1880, explica que en los bosques de Corot no hay una diferencia visual entre los objetos y la luz que incide en ellos: esta es una indistinción clave pues de ella depende que la pintura sea una representación de algo, o sea una presentación, es decir, que los objetos ya no se superpongan en el espacio, sino que cada objeto, al emitir sus rangos espectrales se convierte en configurador de un sistema lumínico. La pintura capta la radiación de los objetos: muestra un cambio ontológico, pues ya los objetos no son pasivos, no sólo reflejan o refractan la luz, sino que son emisores energéticos, configuran un espacio y una atmósfera particular. No es posible hablar de un espacio pictórico cartesiano, de una caja cúbica, sino que es un espacio generado por la radiación de los objetos que hay en ella, que es cambiante y potente. Las analogías entre pintura y música empiezan a trazarse, ya que en esta concepción de la pintura cada objeto representa una voz, una marca espectral, una frecuencia que al ser combinada constituye un espacio, para la música, sonoro y para la pintura,

lumínico. Gracias al pensamiento martiano se puede inferir el tránsito del espacio plástico al espacio lumínico–ondulatorio en la pintura para 1880.

Pero en esta obra se reconoce la mano maestra que envuelve el paisaje en un resplandor puro y suave, en una luminosidad que flota misteriosa y que imprime vida a todo lo que toca. Esta pintura casi traspasa su ámbito visual para penetrar en esa arte hermana que es la música, ambas entrelazadas en la escala de colores, en sus intervalos armoniosos, en sus formas de expresión multiplicadas. (Martí: [1880 ▼ 18], p.: 119–120)

Las diferencias entre la estructura como organización de un relato en una línea temporal en el texto literario y la de un arreglo espacial en una pintura, aunque diferenciadas desde Lessing, tienen en la poética martiana indistinciones gracias a las analogías entre campos artísticos. El 15 de julio de 1881, Martí escribe para su *Revista Venezolana* la «*La Venezoliada*», en la cual referencia la épica del caraqueño que inicia en tiempos apacibles de la alta colonia española. Martí sostiene que ese texto es una pintura y que el escritor ve, con ojo histológico, es decir con un instrumento óptico para ampliar lo pequeño, y al mismo tiempo resguarda su ojo, o interponer distancia, para poder observar lo grande. El escritor tiene la capacidad de manejar las escalas visuales: pintar lo grande; pintar lo pequeño: analogar ambos con palabras. La palabra adquiere propiedades de la arquitectura, como la escala: el arte de componer en varias escalas o hacerse multiescalar según las necesidades del texto. Tal vez se trate de una técnica que aun en pintura no se observa, pero sí en literatura y que luego los vanguardistas desarrollarán: pintar lo grande como pequeño y lo pequeño como grande. Es un efecto característico del Surrealismo, dos décadas después. Martí describe las analogías entre lo micro–cósmico y lo macro–cósmico en la épica venezolana.

...una pintura exuberante, rebosante, fresca, risueña, húmeda, de aquellos días de paz menguada, en que eran los cuerpos, regocijados aposentos de espíritus en cuna: los días de la colonia. Van los cuadros, vistos de tal manera que parece que el poeta ha suprimido con ojo avaricioso la distancia, rodando mansamente y sin violencia, de silva en silva amena, que recuerdan por cierto, aquellas agraciadas en que escribió Vicente Salias su *Médicomaquia* burladora. [...] Él, como los cristales del histólogo, ha encontrado palacios en el átomo. Nadie como él conoce la fibración y composición de lo pequeño; ni nadie halla colores más enérgicos para pintar naturaleza grande. (Martí: [1881 ▼ 18], p.: 80–81)

En «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*», el 17 de mayo de 1882, Martí redacta el obituario de Darwin: lejos de leerlo con determinismo causal, lo presenta como un analogista con una capacidad creadora que no sólo analiza sino infiere y que con el método comparativo trazó puentes entre las diferentes especies del reino animal. Lejos de leerlo desde la mirada positivista, adelanta en un tópico de interés para Martí: la indistinción entre el humano y la naturaleza; la hermandad con el animal; la naturaleza conjunta de ambas, lo cual no es signo, para su pensamiento de barbarie, sí una confirmación, pues como muestra en su artículo dedicado a Emerson en este mismo año, la naturaleza es origen de la divinidad. El darwinismo, desde este vitalismo, lejos de sostener que el ser humano es bárbaro confirma que hace parte del “gran espíritu

natural”, que es sagrado porque es natural y que más que buscar sus distinciones debe trabajar en las analogías que le puedan devolver lo originario a su existencia (Martí: [1882♦40], p.: 183).

El 7 de abril de 1888 Rubén Darío publica en *La Libertad Electoral* de Santiago «Catulo Mendez», en el que trata su procedimentalidad artística que se destaca por las analogías entre las artes, hecho que lo diferencia de los narradores herederos de Hugo como Musset, Balzac y Daudet. Catulle Mendès (1841–1909), reconocido como parnasiano, pues Darío en esta crónica lo denomina decadente, haciendo la aclaración de que es difícil trazar líneas divisorias, pues tanto parnasianos como decadentes aman el símbolo, la metáfora y la plasticidad poética. Lo que con mayor brillo destaca Darío de Mendès son las analogías con los demás campos artísticos. Los transportes entre campos artísticos hacia la literatura producen riqueza, colorido y soberanía pues potencia sus herramientas estilísticas y amplía el efecto estético. Los académicos franceses bajo el ideal de pureza desechan las analogías, pero Darío ve en ellos una potencialidad literaria, un valor:

Hay, dicen, por un exceso de arte, un abandono del fondo, del verbo, por la envoltura opulenta. [...] Ah, y esos desbordamientos de oro, esas frases caleidoscópica, esas combinaciones de palabras armónicas en periodos rítmicos, ese abarcar un pensamiento en engastes luminosos, todo eso es sencillamente admirable. (Darío: [1888♦7], p: 169)

Según Darío, la prosa artística de los hermanos Goncourt, Julio y Edmundo, persiguió el ideal de Baudelaire de la teoría de las correspondencias: “pintar el color de un sonido”. Esta persecución dio a luz una escuela narrativa, la cual fue atacada con profusión por críticos como Jules Janin quienes estaban más del lado de la prosa natural y veían con mejores ojos géneros como la novela de costumbres y la novela realista. Para Darío el camino propuesto por los hermanos Goncourt, al cual se suscribe Catulle Mendès, lo considera un valor poético a perseguir no sólo en su propia obra sino en la de los narradores latinoamericanos. Darío ve en Mendès no sólo la intención de buscar una poética interartística, sino interdisciplinar que debe acudir a las metáforas de la ciencia y las humanidades, a sus procedimientos y sueños, a sus campos de estudio y conceptos que enriquecerán no sólo el caudal léxico sino su espectro de aprensión gnoseológica y capacidad desciframiento simbólico de la obra, en otros términos, ampliarán la capacidad nominativa del lenguaje. Para Darío este debe ser el camino de la literatura latinoamericana: buscar las analogías entre campos artísticos y campos de conocimiento para aumentar la capacidad nominativa de la lengua y con ella la de producir sinestesia o ampliar el rango del efecto estético¹⁴⁷. En este caso las obras de

¹⁴⁷ Max Henríquez Ureña en Breve historia del Modernismo expone: «“Yo persigo una forma que no encuentran estilo”, había de decir Rubén Darío (1896); pero conviene no olvidar que toda renovación de forma conlleva generalmente la búsqueda de una expresión adecuada para una nueva sensibilidad. Darío enaltecida desde 1888, en un artículo sobre Catulle Mendès, la tendencia a “pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo así como aprisionar el alma de las cosas”.

Gilbert tienen este horizonte (Darío: [1888♦7], p.: 172).

José Asunción Silva tiene una manera particular de plantear las analogías entre los campos artísticos: no se trata de las correspondencias que parecen ser puntos de contacto entre campos artísticos, más bien parecen transportes y se podrían traducir como metaforizaciones que es el puente entre campos discursivos diferentes. Silva llama a esas movilizaciones como *transposiciones*¹⁴⁸ que consiste en mover la visualidad de la pintura a la literatura. En «Carta abierta», como una respuesta a la negativa de Agripina Montes del Valle de colaborar en la *Revista Gris*, Silva le recuerda sus conversaciones, en donde continuamente trabajaban en encontrar equivalencias entre la plástica y la poesía. En la *Revista Gris*, en noviembre de 1892, Silva sostiene:

Hoy, en unas horas perdidas, mientras que la llovizna monótona extiende sus cortinas grises por el horizonte y enloda las calles y lo entenece todo, como un pianista desconfiado que antes de preluar una sinfonía toca interminables escalas para adueñarse de los secretos de la práctica y dominar el teclado sonoro, me he entretenido en hacer ejercicios de estilo, para lograr que las palabras digan ciertas impresiones visuales. Es así como he escrito estas Trasposiciones. (Silva: [1892♦13], p.: 38)

Música y musicalidad como restauración armónica

El 10 de enero de 1867, Hostos publica en *Las Antillas*, de Barcelona, «Teresita Carreño», dedicada a la pianista venezolana que se presentó en el Teatro Real de Madrid, *ad portas* de cumplir sus catorce años, a quien consideró prodigiosa¹⁴⁹. Hostos fustigó al público al considerar flojos sus aplausos, ya que él experimentó entusiasmo y apertura sensorial. Si bien, en su crítica a los Conciertos Barbieri en este mismo año sostendrá que la música que lo motive a pensar le parecerá excesiva, la presentación de Teresa Carreño lo lleva del entusiasmo a la reflexión. Lo primero que Hostos apunta es que la música es un medio artístico que configura otra forma de percepción de la

[...] ¿No está patente en ese juego de sinestesias la huella del impresionismo literario de Francia? El poeta hace malabarismos con la transmutación de los sentidos y amalgama sensaciones para materializar anhelos e inquietudes de su vida interior. La sinestesia fue también un recurso favorito para algunos modernistas singularmente para Julio Herrera y Reissig; pero, en general, puede afirmarse que en el Modernismo no eran raros los procedimientos impresionistas y que, con frecuencia, los afiliados al movimiento presentaban las impresiones que las cosas producen, en vez de las cosas mismas» (Henríquez Ureña, 1962, p.: 16–17).

¹⁴⁸ Se publicaron como «Trasposiciones I: Al carbón» y «Trasposiciones II: Al pastel», en *El Cojo Ilustrado*. Caracas: 1 de enero de 1900. N.: 193, p.: 24.

¹⁴⁹ Según Marta Milinowski, en *Teresa Carreño*, la presentación se da luego de la muerte de su madre, que la sorprende en París, y en pleno luto decide realizar la breve y exitosa gira por España: «La primera presentación de Teresita fue en el salón de don Eugenio Ochoa; la segunda, en el del célebre oculista don Francisco Delgado Jugo [...] A principios de diciembre de 1866 llegó el momento propicio para efectuar un gran concierto con la colaboración de una orquesta [...] Antes de comenzar el año 1867 Teresita había tocado en la sala del Conservatorio y en el Teatro Oriente. [...] En enero de 1867 volvieron a París padre e hija, con abundancia de laureles, de elogios en prosa y en verso; con medallas y con más dinero del que esperaban» (Milinowski, p.: 82–83).

realidad diferente al logos y a la imagen. La define con la capacidad de dirigirse directamente hacia regiones inefables de la realidad que no pueden ser captadas por la imaginación, ni por las palabras. Estas regiones se encuentran tanto en la realidad exterior, como en la interior. Para Hostos la música logra una comunicación directa con lo interior inefable que para él son las facultades encargadas de la emoción estética, sentimientos que pueden ser traducidos en formas de vibraciones capaces de comunicarse mediante un lenguaje musical. La naturaleza logra en sus formas armónicas crear una música perceptible que apela a las regiones inefables del ser humano. A estas regiones el psicoanálisis le dará en el siglo XX el nombre de inconsciente.

La música es voz del sentimiento, lenguaje de la sensibilidad inexpresable, palabra de lo inefable, grito, clamor, exclamación, queja, suspiro de todos los afectos. —Su fin es completar el arte de la palabra articulada, trasponer los límites en que ésta se detiene, llegar con el sonido onomatopéyico a donde no puede llegar el símbolo de la idea, sustituir a la razón en donde la razón es impotente. (Hostos: [1867 ▲ 9], p.: 89–90)

Ante esta región tanto de la realidad exterior como de la realidad interior, la música debe perseguir el fin de la positividad emocional del ser humano, en busca de armonizar sus sentimientos con sus valores sociales y sus emociones con los ciclos naturales. Se consigue el fin romántico del pensamiento de F. Schlegel, quien sostiene que la diferencia entre lo exterior —objetivo— y lo interior —subjetivo— es aparente, y que la experiencia estética permite reconocer por instantes, en ese momento de máxima sensación, que lo interno y lo externo pertenecían a lo mismo: la naturaleza para Schlegel tenía carácter divino. Hostos se encuentra contrariado con que Teresita Carreño escogiese el piano al no ser un instrumento continuo, sino discreto, ya que no se trata de cuerdas que resuenan por vibración, sino por percusión, uniendo efectos de las cuerdas y los instrumentos de percusión, con un resultante en sonidos discretos. Perseguir la armonía con el piano es difícil por su naturaleza discreta. Se siente en la lectura que hace Hostos la descripción de una batalla en el acto de interpretación.

Para mí que veo en el piano un instrumento sin personalidad, una asociación infecunda del ritmo, sin extensión, sin dilatación, sin vaguedad con la armonía, sin claro–oscuro, sin penumbras, sin misterio, cuanto más artista es el ejecutante, cuanto más dé de sí mismo al instrumento, cuanto más ternura y más pasión esteriliza, queriendo expresarlas con ese instrumento inexpresivo, más me duelo de él, más lamento su error, más me contrista la infecunda prodigalidad de su genio, y aun cuando mejor que otro alguno comprendo sus esfuerzos, menos siento. [...] La música es sentimiento, no mecánica, y en vano producirá sonidos regulares el artista, si los sonidos se quedan en el limbo, y no llegan hasta el purgatorio o el infierno de mi alma. (Hostos: [1867 ▲ 9], p.:90)

La prodigalidad de Carreño se debe a una conjunción de factores: un interés precoz por el piano —desde los tres años— y un desarrollo didáctico pedagógico de parte de su padre. Antonio Carreño diseña un método para el aprendizaje del piano sustentado en un diálogo entre dos campos de conocimiento: uno artístico y otro abstracto, como son la música y las matemáticas —los números

fraccionarios. Carreño encuentra equivalentes entre la mano izquierda y la mano derecha o el isomorfismo, por medio de proporcionalidades. El maestro, del mismo modo, construye una unidad de partición que sea una manera de traducción entre los sistemas de ambas manos. Un método que tenga como base la búsqueda de los armónicos matemáticos, o las fracciones del círculo, hace tan particular y precoz la interpretación de Teresa Carreño¹⁵⁰.

Una de las características tradicionales del Modernismo latinoamericano, contrastado por su recepción crítica fue, junto al cromatismo, la musicalidad de su escritura. Investigaciones como las de Iván Schulman confirmarán que la prosa modernista, pero también la crónica, inscrita dentro del periodismo cultural compartían esas características, más visibles en la poesía, por esa consanguinidad natural con el género. Schulman resalta que en las reflexiones sobre la escritura Martí apuntó desde 1875 la relevancia del sonido, tanto como el de la imagen en la escritura. Pero esta jerarquización en la escritura, en las palabras y en el conjunto del pensamiento estético e interartístico martiano ofrece los materiales para construir una jerarquía de las artes. Es en los textos que dedica a la música en los cuales con fuerza teórica se deja entrever esa propuesta jerárquica, en donde la música ocupa el lugar privilegiado. En 1875 Martí escribe una crónica que sirve de ejemplo de cómo un escritor con sus palabras puede transmitir las sensaciones y los sentimientos que en él despertó la experiencia artística. Se trataba de un artista tan maravilloso como Martí que dio un concierto en la Ciudad de México: José Silvestre de los Dolores White y Laffite (1835–1918), violinista y compositor cubano. White era un mestizo, hijo del hacendado francés Carlos White y de la negra libre María Escolástica Laffite. Sus estudios musicales también contrapunteaban entre el maestro negro José María Román y el profesor belga, radicado en Matanzas, Pedro Lacerff.

¹⁵⁰ El método de Manuel Antonio Carreño, *Curso completo de ejercicios para piano en nueve partes*, hasta la fecha inédito, se reconoce escrito entre 1858 y 1869. Según Rosales Pulido, en «El método para piano de Manuel Antonio Carreño: su importancia histórica y su pedagogía» recrea la crítica que realiza Antoine François Marmontel (1816–1869), al *Curso* de Carreño (1813–1874), y en la contestación de Carreño, el autor venezolano defiende su método, sosteniendo que lo ha probado en estudiantes que han tardado varios años intentando interpretar una pieza compleja, pero que con su método lo pueden lograr en algunos meses. Que su hija es un vivo ejemplo del método que puede colaborar con la didáctica del piano, en general: «*Desde que mi hija vive en Europa adquirió mucho en interpretación, fuerza y precisión con su desarrollo físico; eso es muy natural, pero se tiene que saber que cuando tenía ocho años ya tocaba en público en Nueva York y en Boston con sus deditos, y sin hacer ningún error, la Norma y Moisés de Thalberg, Hernani de Prudent, Puritani de Herz, Rondeau de Mendelsohn, y a los diez años, tocaba también en público Baladas de Chopin y el Scherzo en Si Bemol Menor, del mismo compositor; y lo que es más increíble aún, la terrible música de Listz, hasta su formidable Norma, por la que se hizo una ovación en el Teatro de la ópera de Nueva York, frente a un auditorio de tres mil personas. [...] Pues bien, sin quitar a mi hija lo que la naturaleza le dio, lo que sería absurdo y monstruoso de mi parte, sin negarle la excepcional organización física que el señor Marmontel reconoce en ella, sostengo que no puede existir en el mundo un talento que pueda hacer todo eso y producir todas esas impresiones a la edad de ocho años en Nueva York y en la difícil Boston, y a la edad de doce años en la difícil París, sin que su mecanismo haya sido formado por un sistema totalmente excepcional [...] Tuve alumnos en los Estados Unidos que habían trabajado 4, 5 o 6 años con profesores alemanes, y que no podían tocar hasta las piezas más fáciles. Con mi sistema, ellos habían hecho en algunos meses, progresos sorprendentes*» (Rosales, 2006. p.: 40–42).

White viajó a Francia para continuar su formación como violinista y fue elogiado por el mismo Rossini. Para 1875 White era un músico con fama internacional reseñado en numerosas revistas como *L'Art Musical*, *La France Musicale*, *La Semaine Musicale*, *La Liberté*, etc. Luego de este fugaz encuentro con Martí en México viaja a distintos países y se le considera como su mayor periplo la estancia en Río de Janeiro en 1883, en donde fue profesor del hijo del emperador y fundó junto a Arturo Napoleão la Sociedad de Conciertos. De hecho, se convirtió en director del Conservatorio de Río de Janeiro. Sus últimos años los dedicó a la enseñanza y murió considerándose como uno de los mejores violinistas de su época.

La musicalidad en la prosa artística de Martí se puede deber, además, a una voluntad por acercar la literatura y la lengua española al ideal de consumación artística que para Martí fue la música. Son varias las características que el apóstol encuentra en la particularidad de la música frente a las demás artes. La primera es su lenguaje común. Claro, existen otras artes con un lenguaje común como la pintura, y en otros, la arquitectura. En la música se suma una distinción con otro criterio: lo intangible limitado frente a lo ilimitado. Para Martí la pintura tiene límites, es decir, bien sea la línea que le ofrece el contorno o el mismo soporte, sean los límites del lienzo o papel, etc. La palabra tiene la limitación de la lengua. La música tiene una comunicabilidad estética mayor porque transmite sensaciones y produce efectos estéticos casi de manera inmediata en el espectador y esa inmediatez hace pensar que no exista un soporte o que ese soporte brinde sensaciones sin límites, ya que se transparenta y no hay más transparencia que el aire, en realidad, la atmósfera. Para el poeta, ensayista y crítico el límite de la música es el cielo. Esta pista puede ser la clave jerárquica: se trata de un género artístico que al tener como materialidad la armonía, la melodía y el ritmo entabla analogías con aspectos cíclicos del mundo, el movimiento de los astros, las mareas oceánicas, el crecimiento de las aguas, los latidos del corazón. A pesar de que la música se desenvuelve en el tiempo gracias a la sucesión de una nota sobre otra, también permite la yuxtaposición, convirtiéndose en un sistema coordinado. Martí se acerca al pitagorismo, cuando el matemático griego sostenía que el universo era música, ritmo, pero más profundamente vibración energética¹⁵¹. El ser

¹⁵¹ Cintio Vitier tiene una percepción similar: «...la pitagórica concepción que tiene Martí en su madurez de la música como número, es decir, como razón. Observando las relaciones entre la altura de los sonidos y las longitudes de las cuerdas de la lira, Pitágoras descubrió el concepto fundamental de armonía, que es a la vez, como en círculos concéntricos, musical, matemático y ético. Según Aristóteles, los pitagóricos afirmaban “que los elementos de los números eran la esencia de todas las cosas, y que los cielos serán armonía y número”. De ello se desprendía lógicamente una moral (y una medicina) cuya base era la armonía cósmica. Cuando Martí, en el centro de los Versos sencillos, dice: «Todo en música y razón», está resumiendo ese cúmulo de intuiciones antiquísimas y revelándonos la clave más profunda y alta de su pensamiento, inseparable de su poesía, la clave íntima de su estilo compuesto de razones que ocultan una música, o al revés. En el violín de White, en el piano de Cervantes, en el mar y en el bosque nocturno de sus participaciones telúricas, como en el “órgano

humano como ser sensible, como sensor nervioso, tiene un modo de percibir gracias a las vibraciones musicales que se conoce como simpatía. Con la música las emociones se transmiten de manera directa, sin necesidad de logos o imagen. Logos e imagen aparecen en el receptor de manera posterior a los sentimientos en la recepción musical. Quien hace música tiene la opción de comunicarse con la emoción de una manera profunda gracias a la trasmisión de las vibraciones mecánicas, las cuales son lenguaje común entre lo macro—estelar y la microbiología, pues la vida, según los físicos contemporáneos sucede en una franja espectral de vibraciones que podemos percibir:

Hay una lengua espléndida, que vibra en las cuerdas de la melodía y se habla con los movimientos del corazón: es como una promesa de ventura, como una vislumbre de certeza, como prenda de claridad y plenitud. El color tiene límites: la palabra, labios: la música, cielo. Lo verdadero es lo que no termina: y la música está perpetuamente palpitando en el espacio. Hay una lengua común, muy suavemente simpática, que deja en los oídos dulzuras que van a ensanchar y a ennoblecer el corazón: la música se oye, la alegría se enciende, los ojos se enamoran: no hay pecho que no crezca y se dilate. (Martí: [1875 ▼ 53], p: 62)

Martí sostiene que la música es la más bella forma de lo bello, entre las artes la que con más fuerte eficiencia puede llegar a generar un efecto estético en el receptor. El proceso de intermediación estética, es decir, los pasos entre el primer contacto y el efecto estético que ella produce quedan reducidos a un mínimo, pues la música es la transmisión de una secuencialidad estética. Convertir al límite de lo perceptivo la relación emisión/recepción, en donde en algunos casos se obtiene la simpatía, permite aseverar que la música puede aspirar a lo ilímite en lo límite. Es una coordinación bajo el principio del ritmo, es decir, cuando las emociones humanas se pueden poner en la misma frecuencia que la música y ésta se alinea con una tercera frecuencia, hace de esta experiencia un puente o interdimensión; de allí la sensación de lo ilímite que produce; de allí que el sinónimo de la música en el espectador sea el sentimiento de libertad: «*La música es la más bella forma de lo bello [...] tanto es esa lengua arrobadora, madre de bellezas, seno de ternuras, vaga como los sueños de las almas, gratísima y suave como un murmullo de libertad y redención. La música es el hombre escapado de sí mismo: es el ansia de lo ilímite surgida de lo limitado y de lo estrecho: es la armonía necesaria, anuncio de la armonía constante y venidera*» (Martí: [1875 ▼ 53], p.: 62).

La música al ser tiempo, sucesión se constituye como una temporalidad inserta en otra temporalidad mayor: la intratemporalidad. Pero esta intratemporalidad al alinearse con la macro temporalidad de la naturaleza —micro y macro cósmica—, constituye un discurso supratemporal el cual sólo se puede entender en términos de frecuencia y armonía. Es la sensación de que lo armónico

prodigioso lleno de innumerables registros” de su propia lengua, que tanto deslumbró y conmovió a Darío, el intuyó ese número que es medida, sacrificio y belleza anunciadora» (Vitier, 2014, p.: 96–97).

está antes y después del tiempo, pues es la base del tiempo o es lo que hace que el tiempo sea tiempo, relación, repetición, medida. El ser humano parece momentáneamente por fuera del tiempo, como si el tiempo con el que vive funcionase en contra, alejado de la relación sustancial se convierte en convención. En la modernidad el tiempo vivió su desarmonización y su más grande mecanización y homogenización. La música parece contener la clave para buscar el tiempo perdido: ese mundo en donde la relación humano/naturaleza sea el tiempo medido en la relación del cosmos con la implantación de la semilla. De allí viene la frase martiana «Aquí la música se siente: hay otro mundo en que la música se habla»: el otro mundo es la naturaleza, en el cual discurso y ritmo son indiales, como en la poesía:

Todo átomo se suspende: toda atención se embarga y se conmueve: así se oye en las mujeres el murmullo de un te amo, en las playas los besos de las ondas, en mi espíritu las promesas ruborosas que embellecen el día perpetuo de sus desposorios con la eternidad. Lo que se piensa es mezquino: lo que se revela es sumo y armónico: se rompe la voluntad en el cerebro: sonrío y se adormece en los espacios inefables de la música. (Martí: [1875 ▼ 53], p.: 62)

La audición musical produce esa detención del tiempo humano en la instauración de otro tiempo. Esa es la música que White significa como tiempo sagrado, el tiempo de la naturaleza; luego de la transmisión de los sentimientos y emociones de la música si es diáfano, se transmiten configurando la estructura del movimiento, una imagen que parece en gran escala inmóvil, pero en pequeña, fluctuante. Esta es la imagen de la extemporaneidad, la imagen del movimiento detenido, como cuando desde el satélite se contempla un inmenso río y se asemeja a una serpiente adormecida. Esa imagen se revela: Martí la describe como una imagen sacra, como un arquetipo o metaestructura formal. Martí considera la música como la más bella forma de lo bello gracias a que es una forma de recuperar el tiempo sagrado, reformulando la temporalidad en el mismo tiempo: conecta la armonía micro y macro-cósmica con los sentimientos humanos y cuando esta reconexión y su refundación temporal se obtiene, el receptor logra la imagen de la extemporaneidad o la visión del arquetipo. La música es una forma de recuperar la comunicación arquetípica, o uno de los resguardos actantes del numen. La comunicación numérica, esa potencia sagrada que gracias al ritmo y armonía es posible, transmite la pátina cultural del artista: se devela su mayor textualidad. Martí analiza esa pátina que sufre y comparte, pero sobre todo que tiene la capacidad de leer. La particularidad de un artista, de una cultura a otra, es esa aptitud para encontrar una forma de cifrar la conexión entre macro y micro cosmogonía a través de los efectos estéticos que produce la materialidad de su obra, que se encuentra en la clave de la materialidad de su entorno¹⁵². White muestra en su obra

¹⁵² Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (1946), observa: «...el músico que permaneció más vinculado con el suelo natal, a pesar de su vida cosmopolita, fue el gran violinista mulato José White. Aunque desconfiamos siempre de los superlativos

su textualidad insular y Martí hace evidente en su recepción los corredores de su cultura:

Hijo es él de aquella tierra en que el crepúsculo solloza: en que los cañaverales gemebundos besan penosamente con su sombra las clarísimas aguas de los ríos; hijo es de mi patria muy amada, donde las pencas de las palmas pueblan las horas de la tarde con un rumor doliente y misterioso, vago como el lamento de almas idas que vuelven a la tierra en que vivieron, en busca de sus abandonados y huérfanos amores. White tiene en su genio toda la poesía de aquella tierra perpetuamente enamorada, todo el fuego de aquel sol vivísimo, toda la ternura de aquellos espíritus partidos, cariñosamente vueltos a buscar entre las palmas a los que les fueron en la tierra espíritus amados. (Martí: [1875 ▼53], p.: 64)

El 1° de junio de 1875 Martí sostiene en «El segundo concierto de White», publicado en la *Revista Universal*, que el ser humano tiene una idea de eternidad que es esa sensación de extemporaneidad que provee la recepción de la música. Esa idea de eternidad se configura como un momento de plenitud en el cual el ser humano puede conectarse sensiblemente con la región más transparente (Martí: [1875 ▼54], p.: 66). El apóstol cubano realiza una distinción sobre la libertad y eternidad que trasmite la música de White, y para ello apela, en contraste, a la idea de la libertad y eternidad romántica retratada por Byron en su poema dedicado Iván Mazeppa (1640–1709). *Mazeppa*, fue escrito en 1819, en su estancia en Ravena y a partir de este poema narrativo se produjeron algunas obras plásticas, como la pintura de Théodore Géricault (1791–1824), homónima (1920); o *Mazeppa y los lobos*, de Horace Vernet (1826). Los versos del poema de Byron que configuran el ideal de la eternidad esclava al sufrimiento que le sirven para contrastar con la idea de eternidad de José White¹⁵³. La música de White testimonia la otra eternidad, la de la armonía, la de no ir en contra de la naturaleza ni del destino, sino sintonizarse de manera profunda con ella. Es difícil encontrar una asociación de Martí con el Romanticismo inglés, pues a diferencia de la gesta del príncipe ucraniano contra la naturaleza, entabla un diálogo a través de la posibilidad simbólica de la cultura hacia la naturaleza. La música que emprenda ese viaje comprende que más que ofrecer el paraíso en otra vida, se lo ofrece en el disfrute pleno de la obra. Es la consagración del instante.

La comparación entre música y poesía la retoma en «Versos de Pedro Castera» publicado en la *Revista Universal* de México. Martí está contrariado por la experimentación formal de la poesía

que suelen acompañar en Cuba las referencias a ejecutantes del pasado, una comparación de críticas publicadas en Europa, en el Brasil, en La Habana, permite afirmar que fue un artista absolutamente extraordinario. Además, por algo se le otorgó la cátedra de Allard en el Conservatorio de París. [...] White escribió un Concierto para violín y orquesta, estrenado en París, un Cuarteto, y varias melodías, entre las cuales se cuenta La bella cubana cuya melodía está muy hábilmente construida sobre un ritmo que aparecen las más antiguas guarachas y en ciertos merengues haitianos: tres corcheas en ritmo binario, las dos primeras con puntillo» (Carpentier, 2004, p.:272–273).

¹⁵³ «I well could count their causes o'er; /And what with fury, fear, and wrath, /The tortures which beset my path, / Cold, hunger, sorrow, shame, distress./ Thus bound in nature's nakedness;/ Sprung from a race whose rising blood/ When stirr'd beyond its calmer mood, /And trodden hard upon, is like /The rattle-snake's in act to strike, /What marvel if this worn-out trunk /Beneath its woes a moment sunk? /The earth gave way, the skies roll'd round, /I seem'd to sink upon the ground; /But err'd, for I was fastly bound. /My heart turn'd sick, my brain grew sore, /And throbb'd awhile, then beat no more; /The skies spun like a mighty wheel; /I saw the trees like drunkards reel, /And a slight flash sprang o'er my eyes, /Which saw no farther: he who dies/ Can die no more than then I died» (Byron, 2001, p.: 68).

contemporánea que para expresar con mayor tenacidad deja de lado la formalidad musical, perdiéndose las posibilidades rítmicas. En esta comparación se da cuenta que la música tiene una posibilidad específica en cada inclinación, acentuación y que gran parte de la poesía de sus contemporáneos carece de ese matiz y coloratura. A la poesía le es más preciso dar cuenta de lo vago, de lo transitivo que, a la música, más concreta y sustancial. Se trata de dos dispositivos opuestos: la proyectividad espacial y espacio-temporal de la poesía porque sus impresiones se formulan en una perspectiva, en un espacio háptico que es reformulado en cada verso, en contra de la presencia que impone y construye la música. Le es más preciso a la música dar cuenta de la belleza y, a la poesía, de lo transitivo, de lo predictivo, de lo evocador. La música performa el espacio y la poesía construye un espacio al cual el lector llega y lo puebla como si se tratase de una invitación: «*La música es más bella que la poesía porque las notas son menos limitadas que las rimas: la nota tiene el sonido, y el eco grave, y el eco lánguido con que se pierde en el espacio: el verso es uno, es seco, es solo: —forma implacable —ritmo tenacísimo. La poesía es lo vago: es más bello lo que de ella se aspira que lo que ella es en sí*» (Martí: [1875 ▼ 61], p.: 100). Aunque la poesía contenga música su música no goza de una gama formal tan amplia como la música. La belleza de la poesía no está en esa presencia de amplio espectro que performa la inmediatez, sino en la construcción de otro espacio al cual el lector puede aspirar así sea de una manera imposible¹⁵⁴. En «Una visita a la Exposición de Bellas Artes II», Martí repite el argumento. Asevera que la música es superior a la pintura y que la pintura es superior a la palabra porque la música tiene una gama mayor de expresión que la pintura y que la palabra. Según esta teoría lo bello está en conformidad con lo desconocido. Es una exigencia la de enunciar lo que no se puede con medios gnoseológicos humanos, pero que a través de los medios del arte se intenta, estirando la sensibilidad al máximo para captar eso que está presente en la vida, pero que se escapa a los sentidos y sin embargo los determina. Eso que Martí llama “alma”, es eso “real” o “sagrado” que constituye al ser humano pero que no tiene los medios para entenderlo. Esa parte se manifiesta con ciertos medios artísticos: para Martí, con

¹⁵⁴ Schulman comenta: «...en esta crónica de escasa validez se destacan unos conceptos que lo revelan como un prosélito o adepto de la teoría poética que Paul Verlaine venía cultivando, la cual plasmará años más tarde en su famoso “Art poétique”. [...] En 1875 no se conocía la carta mentada ni menos el “Art poétique”. Pero unos meses después de publicado *Romances sans paroles*, a finales de 1874, se detuvo Martí unos días en París. El recién aparecido libro de Verlaine despertó intenso interés en los círculos literarios de Lutecia y era muy comentado en periódicos y cenáculos. No parece aventurado suponer que Martí se percatara de la boga y prestigio que nimbaban el nombre del autor de *Sagesse* y que fuese *Romances sans paroles* uno de los libros que debió adquirir allí. [...] a medida que Martí madura intelectualmente, la rima se convierte en una baratija a la que, desde muy temprano, le declara la guerra por considerarla camisa de fuerza del pensamiento y el recurso obligado de los poetas mediocres. [...] Debió ser uno de los primeros que en castellano la condenaron como elemento pernicioso y nocivo para la idea, así como para la auténtica poesía. Cierta que, a semejanza de Verlaine, la empleó con frecuencia, pero sin subordinar jamás el contenido». (Schulman & González, 1974, p.: 119–123).

mayor afinidad en la música. Además de que la música sea el campo artístico con mayores posibilidades expresivas por la cantidad de gamas, tonos y elementos, existe otro aspecto que le es propio, pero que denota características secundarias en otras artes: la armonía. Martí lee la armonía musical en una pintura. En primera instancia parece un imposible, ya que como muy bien lo explica Lessing en *Laocoonte*, la música es un arte de sucesión de notas o sonidos en el tiempo, mientras que la pintura se trata de la yuxtaposición de cuerpos en el espacio. Pero Martí busca un concepto análogo a lo que sería la armonía para la música que consiste en la composición espacial. Si existe una idea en que llenos y vacíos dialoguen se pueden ver series armónicas sin necesidad de que sucedan en el tiempo. En «Una visita a la Exposición de Bellas Artes III», en la *Revista Universal* el 31 de diciembre de 1875, enuncia: «*El arte es una forma de armonía. A veces, es artística la irregularidad; pero esta irregularidad en pintura, debe ser lógica entre sus accidentes, como deben ser consecuentes y agrupados en unidad los caprichos de la fantasía poética*» (Martí: [1875 ▼ 68], p.: 142). El criterio de organización composicional en pintura debe estar en relación con el efecto estético que se busque. Si se busca lo bello debe haber sinuosidad, tempo lento y contemplativo en la composición; si se busca lo sublime debe haber aglutinamiento, angustia, contraste de lo grande y lo pequeño. Le es más importante la composición del conjunto que el detalle: la armonía se ve en el conjunto. El problema de la composición se asocia a otro conjunto de inconvenientes como el amaneramiento, el excesivo detalle, la recarga de pintura sobre lienzo y una paleta que no favorece al retrato. La pintura comentada es el *Retrato de las hijas del licenciado Manuel Cordero* (1875), de Juan Cordero:

Un cuadro no debe echar de sí por su estrechez a los seres que en él tienen vida: debe dilatar el espacio para que se destaquen de él; debe dar techumbre de cielo a sus paisajes; extensión relativa al número y tamaño de las figuras que en el cuadro se crean. Sea incorrecto el detalle; pero sea armónico el conjunto. [...] Diera el pintor mayor gracia y colocación natural a esas figuras; agrupáralas de manera que no presentaran una monótona simetría; díerale color real, proporciones ciertas, suelo esmaltado de flores, aire y espacio, transparencia de verdad y perspectiva de horizonte (Martí: [1875 ▼ 68], p.: 142–143)

La muerte de José María Ponce de León, el 21 de septiembre de 1882, fue un suceso triste para la música colombiana. Muere el día que cumplió sus 37 años, con una carrera elocuente, prolífica: fue intérprete del piano, del órgano y un diestro compositor tanto de piezas sinfónicas, música para la danza y pionero de la ópera en Colombia. La tristeza se afina en el tópico de la juventud, su precocidad y su grandeza que pudieron ser mayores si la vida le hubiese regalado algunos años más. Ponce de León se formó entre Bogotá y Europa, teniendo una estancia de cinco años (1867–1871), en donde realizó una nutrida experiencia como intérprete y compositor. Permanece en Bogotá diez años después de su retorno. Pombo realiza libretos de dos de sus óperas, *Ester* (1874) y

Florinda (1880). Esta amistad dio como resultante un diálogo entre campos artísticos indispensable para un arte sintético como la ópera y enriquecedor para la música y la literatura. El número 37 del *Papel Periódico Ilustrado* es dedicado a Ponce de León, con textos en su mayoría de Pombo; en el primero de ellos, «José María Ponce de León», originalmente en *El Conservador* el 23 septiembre 1882, Pombo señala algunas características de su música como su expresividad o una búsqueda de una materialidad sonora la cual configuraría un lenguaje suelto, personal, impresionable. Su estilo es ecléctico ante el cartabón de los estilos musicales europeos, pero con un carácter modernista ya que en él confluyen escuelas, técnicas y culturas que toman como punto de partida la naturaleza americana. Su personalidad es expresiva, elocuente, exuberante (Pombo: [1883♦4], p.: 198).

En la «Carta abierta al Señor Don Ángel Franco», o la respuesta a José Ferrel, por una carta que escribe con algunas felicitaciones sobre el discurso publicado el 23 y 24 de febrero de 1893, en el *Partido Liberal* y en el *Siglo XIX*, —sucesivamente—, titulado «Al maestro Altamirano. *Neniae*», Ángel Franco, al estudiar las palabras, la prosa que presenta Gutiérrez Nájera, cuando invoca la memoria de Altamirano le pregunta si en castellano «¿... es un defecto literario la prosa en verso, como lo es el verso prosaico?». La pregunta que realiza Franco tiene dos elementos susceptibles de analizar: primero, se trata de los registros literarios que la teoría de los géneros, especialmente en el Neoclasicismo, les asignó funciones diferenciadas: hubo momentos en donde se le da mayor valor literario al registro en verso en donde se cantaba la épica, la lírica y la poesía dramática; dejando a la prosa como el registro histórico, la narración común y algunos géneros de entretenimiento popular; segundo, la relación u oposición prosa/verso indica que en prosa se trata la llaneza del mundo, lo común, lo corriente, pero que lo bello se escribe en verso, ojalá en endecasílabos pareados. Los modernistas escribían su prosa poética acá mal llamada —prosa en verso—, con dos condiciones: musicalidad —ritmo y cierta rima— y colorido del cual se lograba nombrando el color o construyendo imágenes con ciertas paletas de color, al evocar los objetos. Nájera responde a Franco que la musicalidad en la prosa dedicada a Altamirano fue inconsciente, o inintencionada y emergió de un estado de ánimo natural, de acuerdo con las circunstancias. No es ritmo artificial o rima buscada, sino un tempo que le fue dictado por el ánimo mismo, un tono de festejo fúnebre:

¿La prosa en verso es un defecto? Creo que no, si el asunto es por esencia poético. El verso prosaico, de seguro sí. Cuando escribí de carrera, como por desgracia escribo todo, la breve alocución a que usted se refiere, mi estado de ánimo era éste: no quería acordarme del hombre, del maestro Altamirano en carne y hueso; porque al haberme acordado de ese amigo a quien tanto quise, no habría sido posible que escribiera ni una línea; no me encontraba competente para juzgar la obra literaria de tan pródigo mentor; [...] No lo hice de propósito; no fue artificio; así brotó. (Gutiérrez Nájera: [1893♦2], p.: 94–95)

Nájera le dice a su remitente que puede ajustar la prosa al asunto o mejor, al sentimiento que desee

transmitir, y está puede seguir los metros poéticos, pero sin artificialidad. Para lograr esto se debe ser poeta, narrador, escribir en varios metros, traducir el ritmo interior en un sistema de puntuación y pausas que se deben marcar en la prosa, ya que en el verso esta función la cumple la métrica:

Si le digo a usted, amistosamente, señor don Ángel Franco, que ajuste su prosa al asunto de que trate. Si este es seco, árido, séalo ella. Si es doctrinal, que sea clara. Pero si llega el entusiasmo, precedido por los redobles del tambor; si flamean los ideales; si calienta el sol de las bayonetas, que surja de esa prosa el *yambo* fulmíneo; [...] Cuando cae la tristeza lentamente, surge el verso, por lo mismo que al anochecer van brillando las estrellas, trémulas como las lágrimas. No le dejemos afuera: está solo, está desnudo, pide hospitalidad... iba a ser elegía, pero sus padres lo dejaron. Es bueno que la prosa tenga versos en ciertas ocasiones, porque es bueno llorar, y suele ser el verso una lágrima caída en el papel. (Gutiérrez Nájera: [1893♦2], p.: 95–96)

Poética de la transparencia

Lo transparente no tiene teorizaciones en la teoría estética del momento, sino más bien ciertas menciones y anunciaciones poéticas. Esta negación de parte de la estética filosófica, la cual está encasillada en las discusiones entre lo bello y lo sublime desde el siglo XVIII, no significa que en la praxis artística ni en el ejercicio crítico descolle con fortaleza como un tipo de experiencia estética a finales de siglo XIX. Lo transparente y su significado está mediado por la cultura en la que se suscribe y se enuncia. En América Latina con un eje sustancial profundo en cuanto a su construcción ontológica y sobrenatural lo transparente refiere a la región invisible de la realidad que interactúa con la región visible y de manera simbiótica la determina. En varias cosmogonías como la de los mayas esta región es más extensa que la visible y su congregación conforma lo que actualmente se entiende como realidad. La física moderna confirma este enunciado al reconocer las pocas micras del espectro electromagnético que puede ver el ser humano, siendo una parte extremadamente pequeña de su magnitud que en teoría conforma la realidad. Lo transparente se refiere a la sobrenaturaleza sacra y presente, en estado latente que es transparente a nuestros sentidos pero que influye de manera determinante sobre la realidad.

Lo transparente en Europa se encuentra vinculado a la divinidad que no está presente en el mundo, sino que desde los cielos vigila a la tierra. Con los procesos de secularización de la cultura europea lo transparente se resguarda por momentos en eso que el siglo XVIII llama lo espiritual y que el Arte Sacro intenta vincular al campo artístico. Luego de las revoluciones, tanto industrial como francesa, lo transparente traza un vínculo fuerte con lo efímero y fugaz, en relación con la pérdida del mundo sacro y la llegada del imperio de lo actual. La necesidad de sacralizar la actualidad lleva el siglo XIX a mostrar esta categoría ya no en espacios levitantes como las bóvedas de

cañón del gótico, sino a través de temas profundos en la conciencia humana.

En 1875 cuando Manuel Ocaranza envía su correspondencia la *Revista Universal* de México, dando cuenta del Salón de Pintura de París, las visiones sobre la transparencia tienen asidero. La descripción de *El sueño* de Jules Lefebvre (1836–1921), es enfática ya que en la Academia existe una relación clara entre feminidad y sobrenaturalidad, a pesar de que la feminidad en Lefebvre aparece escorzada en caída, no como en las estatuas mexicanas, en *La Coatlicue*, por ejemplo, plena de hieratismo. Ocaranza reconoce esta nueva sensación, la cual hace eco en el Salón de 1875:

Una joven desnuda, llena de un idealismo sublime, duerme reclinada en una nube que flota sobre las aguas transparentes. No se puede concebir nada más poético ni nada más espiritual. El artista se ha identificado con Ossian recibiendo al parecer su inspiración en este solo verso del poeta escocés: *Et le rêve se dissipe dans les vapeurs du matin*. Más que una pintura, este cuadro parece un cristal empañado por el aliento de la divinidad. Tanto así es diáfano, espiritual, transparente y vaporoso. (Ocaranza: [1875 ▼ 96], p.: 283)

De este mismo evento se encuentran las opiniones de Charles Bigot que traduce la prensa mexicana en *El Eco de Ambos Mundos* con el título «Variedades de la pintura francesa 1875». El 9 de septiembre se lee: «*Ya no más sombras negras y espesas, sino al contrario sombras ligeras y transparentes, la limpidez de la atmósfera envolviendo todos los términos de los horizontes, una claridad y una frescura generales de todos los tonos, una coloración tan pronto suave, tan pronto poderosa, transformándose según las horas del día, el movimiento del sol, las nubes que pasan o se agrupan*» (Bigot: [1875 ▼ 99], p.: 307). Este discurso se circunscribe en el paso de la pintura académica de taller a la liberación que en los procedimientos y métodos propusieron los paisajistas de principios del siglo XIX quienes deciden encontrarse directamente con la naturaleza. Bigot sostiene que este fenómeno se potenció en escritores como Chateaubriand, Lamartine, Hugo que hicieron apologías al paisaje. Se conjuró un ethos común para salir al encuentro con la naturaleza y con ello dejar de verla como ornamentación para ingresar en sus modos de habitación. Percibe en ellos la conjunción entre peripatesis y exploración cultural que deriva en un conocimiento para las artes novedoso y que se conjuga con categorías estéticas como lo sublime en los casos más cercanos al Romanticismo y luego como lo transparente que aparece desplegando un espacio abierto e iluminado en donde la luz se convierte en principio rector de la visualidad que se reafirma al punto de convertirse en energía de intensidad relativa en el Impresionismo que por estos días despuntaba. Uno de los movimientos que más trabajó la transparencia fue el Impresionismo. Ese proceso de pensamiento deriva de la actitud por salir del taller y aproximarse a la naturaleza. Dicha actitud es compartida, aunque con matices y finalidades diferentes, a ambos lados del Atlántico. Es difícil no reconocer la transparencia en los cuadros de José María Velasco, especialmente en *Vista del Valle*

de México, que lejano en factura del Impresionismo, es cercano a él en cuanto a su transparencia, levitación y aire gracias a la inclusión de la perspectiva aérea. Bigot explica esta actitud en la pintura francesa: «*También ellos, los pintores, quisieron escuchar esas voces, escribir con su pincel las sinfonías de la tierra y del cielo. Resolviéronse, pues, a contemplar la naturaleza con sus propios ojos, a vivir con ella, a pintarla tomándola como modelo*» (Bigot: [1875 ▼99], p.: 306).

El 10 de enero de 1876, Felipe López López escribe para *El Federalista* «La Exposición de la Academia Nacional de San Carlos», en donde se refiere a *Stella matutina*, de Juan Cordero en la que desarrolla un tema religioso, la Purísima, que es tratado con los elementos técnicos de lo levitante y lo vaporoso. El tratamiento del tema puede ser juzgado con facilidad como una secularización, ya que lo común de los personajes sagrados es su hieratismo. Sin embargo, el Renacimiento introdujo en ellos el escorzo, la voluptuosidad y en varios casos el desnudo. Pero existe un tópico cristiano, el de la gracia divina que permite la humanización de santos y vírgenes para promover la amistad, la conversación, el saludo. Cordero reúne la amabilidad hacia los pecadores, con una gracia coreográfica que hace sensual a La Purísima, como si se tratara de la Venus de Botticelli. El cuadro busca reformar el tópico metafísico, la levitación, lo que no pesa, como lo libre de pecado, como sustancia incólume, lumínica y angélica. La particularidad de este tratamiento se puede tomar como Modernista porque se reúne con los tópicos de ciertas deidades aéreas del antiguo México que habitan la región transparente.

Ropajes flotantes y originales; pliegues movidos y repartidos con gracia y con decoro; ebúrneos brazos y extremidades pulidas y bien formadas; pelo ligero, rizado con delicioso artificio. Nubes potentes, condensadas, de vaporosa entonación, que hacen resplandecientes la matutina estrella, aureola de la Purísima, que ascienden, que no pesan y se rompen aquí y acullá para dejar entrever un cielo de esperanza (López: [1876 ▼64], p.: 355)

En una efusiva carta «A José Joaquín Palma», redactada en Guatemala y con destino a Tegucigalpa, publicada en los liminares de *Poesía*, de Palma en 1882, Martí rebosante de elogios adelanta algunos motivos que serán tópicos de reflexión en el pleno Modernismo. Entre ellos la incapacidad que tiene la lengua española para entender la sensibilidad americana y que a fuerza deberá ser reinventada por los poetas americanos. También, adelanta en el no explorado tópico estético de lo transparente, lo aéreo y lo levitante. La poética de lo levitante, lo diáfano y lo transparente poco y nada tienen que ver con la vacuidad y el Nihilismo. El Modernismo la explora como una región sagrada, presente, atmosférica y gaseosa. Se trata de una dinámica de otro orden, en donde la espacio-temporalidad es diferenciables de lo telúrico. En tal poética el lenguaje debe expandirse para tomar la fuerza y fluidez que lo obliga a tener mayor velocidad expresiva, pero también empezar la enunciación de lo transparente, lo que vaga, lo que aparece y se evapora. Esta región que es

distinta a la celeste cristiana, se asemeja más al concepto de atmósfera egipcia, Nut, que funge de receptáculo para la vida. Nut tiene una asociación simbólica con el sicomoro, árbol sagrado de los egipcios con propiedades alucinógenas. Martí habla de la poesía como el conocimiento a la sombra del sicomoro, es decir, en la atmósfera de Nut, de su receptáculo: la obra de arte, como los demás dioses, nacen de la sombra del sicomoro, de Nut, quien pare la primera generación de divinidades que sostienen los cielos y permiten la existencia de la vida. Lo que acontece según esta poética vive en la transparencia de Nut. La poesía que celebra esta región celebra la sacralidad del pacto de la vida: allí se refuerza el tópico de la creación. Nut es la madre de lo divino, la transparencia creadora y la poesía canta esa transparencia como el intermediador de lo sagrado que se revela en forma de canto a los humanos:

Tú eres de los que leen en las estrellas... [...] Se viene acá a la tierra unas cuantas veces cada día, y el resto, ¡oh, amigo! se anda allá arriba en compañía de lo que vaga. [...] Tú tienes más del azul de Rafael que del negro de Goya. Tu mundo son la olas de la mar: azules, rumorosas, claras, vastas. Tus mujeres son náyades suaves. (Martí: [1878 ▼8], p.: 319)

Los modernistas afilan el ojo ante lo transparente que se convierte en una alegoría vinculada a la sobrenaturaleza latente. La transparencia habla de un mundo sagrado, presente, que está en comunión y latencia con el mundo perceptivo: es algo que no se puede ver, pero se puede adivinar gracias a su injerencia en lo sensible, en lo perceptible. La transparencia es la región sagrada de lo imperceptible que determina lo perceptible, pero que, al no tener registro para el humano sólo puede intuirse. Lo transparente es la alusión a lo sagrado concomitante del cual el humano participa en todo instante. En «*Ocios poéticos de Ipanandro Acaico*», en *La Libertad*, el 19 de octubre de 1878, Gutiérrez Nájera sostiene: «*Sus versos creyéranse tallados por un cincel helénico. Pudiera decirse que su estilo es transparente*» (Gutiérrez: [1878 ▼13], p.: 175).

El 31 julio de 1880 Martí publica en *The Hour*, «El Desnudo en el salón», en donde da cuenta de varios desnudos femeninos como los idealistas de Jean-Jacques Henner y los vaporosos de Jules Lefèbvre. La levitancia de la mujer en Lefèbvre se ampara en su juventud, la iluminación de su torso desnudo: son distintas las obras en las que aparece este personaje, como si fueran escenas de una misma alegoría o conformarse un arquetipo el cual Martí lo denomina la mujer-cisne. Este arquetipo será desarrollado por el Modernismo, el cual lo asocia a la elegancia de las maneras y el tópico del *bell morir*, como la flor, que en su instante de mayor esplendor es precedido de un largo proceso de crecimiento, pero que inmediatamente después inicia una acelerada muerte. El canto del cisne antes de morir se relaciona con este tópico, la belleza antes de la muerte y alegoriza la cualidad contingente y transitoria de la vida. Lo fugitivo de lo bello aparece con una retórica particular en Lefèbvre teniendo en cuenta que se asocia a las metáforas de los ciclos de la vida.

Es esa criatura delicada como un cisne que él pinta siempre, la más espléndida de las cuales, hasta ahora, *La mujer acostada* es propiedad de Alexandre Dumas, —una criatura fresca, primaveral, graciosa e inocente, temblorosa ante el primer cálido beso de la vida. Si reclinada sobre una piel de león, abanico en mano, su codo sobre la cabeza de la bestia, se le llama *Fátima*. Si deambula asustada, perdida en medio del bosque es *La cigarra*, la menos natural de sus obras. Si se yergue, pura y severa, la rigidez de un costado de la figura compensada por la redondez y el arte exquisito del otro—iluminando al mundo con una antorcha, nos miran desde el lienzo aquellos dos espléndidos ojos de romana, como los de Lucrecia— esa mujer-cisne es llamada *La Verdad*. [...] Las mujeres de Lefèbvre parecen siempre prestas a despegar el vuelo, como un pájaro hacia el cielo, su verdadero hogar. (Martí: [1880▼25], p.: 191)

Para la Exposición de Bellas Artes de 1879 a 1880 en la Academia Nacional de San Carlos, Carlos Rivera presenta dos cuadros de perspectiva *El segundo patio del Hospital de José*, y *El patio del Antiguo Hospital Real*, en los que además de la excelencia artística en el dibujo, el colorido, la composición logra pintar la luz o recrear una atmósfera que se hace tangible. De esta manera ya no sólo es Velasco quien pinta la transparencia, sino Carlos Rivera que otorga flotación y levitación a un espacio. En «El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado», el 13 de enero de 1880 en *La Libertad*, Altamirano sostiene:

Yo creo que el pintor que logra reproducir la luz con su colorido propio ha vencido la dificultad del arte, y que puede preciarse de ser un colorista. [...] Los celajes son blandos, transparentes, apacibles las nubes flotan y se mecen suavemente en el espacio o se acumulan, como vellones blanquíssimos espesos, pero sus contornos no presentan una sola dureza; las lontananzas son gratas, se siente en ellas la diafanidad de la atmósfera de nuestro valle. (Altamirano: [1880▼37], p.: 56–57)

El 21 de febrero de 1880 Martí publica en *The Hour*, «Raimundo Madrazo», en que propone desde el apolíneo culto de Madrazo, una teoría de la transparencia: la luz velada. La luz es el medio físico de la visión y por ende de la pintura. Su logro consiste en que esta entidad se haga visible, no a través de la oscuridad, sino de la incidencia y transformación que tiene en cada uno de los objetos que toca: se hace visible, por sí sola, no de una manera ontológica, sino relacional. Sólo mediante la relatividad de la incidencia en los objetos y su resultante visual es posible ver la luz. Madrazo posee la cualidad para pintarla:

Madrazo, como Rico, se ha adueñado de toda la luz. [...] ¿Qué pintará? La luz. ¿Cómo la pintará? La vestirá como a una zalamera parisiense, una apasionada doña, o una belleza nipona, pero siempre tendrá, quizás más de lo que debiera, mucho del cálido sol de Andalucía. [...] La luz le procurará siempre admiradores; es una luz que no deslumbra. (Martí: [1880▼6], p.: 23–24)

Pintar la luz, es como escribir el lenguaje: para hacerlo es necesario hacer consciente al espectador de lo que el lenguaje significa o, en otros términos, hacerlo opaco para qué se devele. El tema del pintor no serán sólo los tópicos tratados, sino el medio con el que se tratan: para Madrazo, la luz; para Martí, la lengua. Madrazo debió abandonar las profundidades de la catedral para quedarse en su pórtico o quitarse el lastre de la tradición pictórica española, en especial el de la pintura barroca. La luminosidad marcará el derrotero de su obra, inaugurando una era para la pintura española: «¿Permanecerá Madrazo afuera o retornará al reino de las sombras? ¡Nunca, nunca!

Contemplemos sus cuadros. No hay noche para él. Permanecerá por siempre a la puerta iluminada por la luz del sol, su hermosa dueña» (Martí: [1880 ▼ 6], p.: 24–25).

Pintar lo transparente, el aire, parece una paradoja tal como se escucharía el hecho de pronunciar el silencio. Sin embargo, se sostiene que el Impresionismo pinta la luz. ¿Por qué Mariano Fortuny precursor del Impresionismo en España pinta la luz, lo etéreo, el aire, lo levitante y la transparencia? Se trata del tránsito de la pintura objetual a la pintura como revelación energética: un cuadro ya no es como sostuvo Lessing, una serie de objetos que se superponen en el espacio, sino como en el futuro lo teorizará Einstein para la física, un sistema de flujos y relaciones energéticas que generan un espacio visual. Martí estudia la obra de Fortuny, en *The Sun*, el 27 de marzo de 1881:

Hasta el aire, el primero de los elementos, casi siempre olvidado por los pintores, tiene dimensiones; el aire crea distancias y diluye el brillo agudo del color; redondea y limita las figuras y da a la tela la flexibilidad de la vida. [...] Su colorido consistía en el uso audaz de todo color: llenaba los espacios con un aire denso que retenía el sol; la luz era la que nadie pudo poner sobre el lienzo: el vaho de la luz. (Martí: [1881 ▼ 12], p.: 400–404)

Martí, para 1882, reconoce en la obra de Oscar Wilde una poética de lo transparente que nomina como lo vaporoso. Ésta se acerca a la poética de la creación artística, pues para Wilde el pintor no debe sólo imitar la naturaleza sino captar el vapor de lo que de ella emana, es decir, lo invisible que para él es sinónimo de la espiritualidad que hay en las cosas. En la «Carta New York expresamente escrita para *La opinión Nacional*», publicada en Caracas el 14 de febrero de 1882, reseña la conferencia dictada por Wilde, perteneciente al *Movimiento estético*, en la que expone las ideas de William Morris, en quien identifica lo vaporoso. Morris fue fundador de *Arts and Crafts*, y buscó una vindicación de la artesanía con las prácticas artísticas, siendo uno de los pioneros de la teoría moderna del diseño. Pero también, existe en Morris y Wilde una reformulación ontológica pues lo vaporoso y lo levitante no tiene como origen el genio o lo divino monoteísta, sino una agencia con el material el cual se logra atravesando los caminos de la artesanía. Aquí ya no es posible hablar de una esencia, sino de un tránsito sustancial que es el que con una acción física dota de sentido a la materia inerte.

Oíd ahora a Wilde hablar de otro armoniosísimo poeta, William Morris, que escribió *El Paraíso Terrenal*, y hacía gala de su belleza suma y condición sonora de sus versos, vibrantes y transparentes como porcelana japonesa. Oíd a Wilde decir que Morris creyó que copiar de muy cerca a la naturaleza es privarla de lo que tiene de más bello, que es el vapor, que, a modo de halo luminoso, se desprende de sus obras. [...] Mas no basta la elección de un adecuado asunto para conmover las almas: no es el asunto pintado en un lienzo lo que encadena a él las miradas, sino el vapor de alma que surge del hábil empleo de los colores. (Martí: [1882 ♦ 32], p.: 239–241)

Cuando Martí escribe el obituario de Emerson traza una línea de su vida y obra con una analogía entre la poética de lo levitante y la filosofía de la naturaleza. Martí se conmueve con la muerte del filósofo norteamericano con el cual comparte innumerables tesis y describe su partida como una

levitación hacia regiones más transparentes. Como si se tratase del tópico de la ascensión de Cristo, pinta desde una visión contra cenital la escena de la muerte. Se siente una inmensa lejanía que hace ver el movimiento de la vida en perspectiva aérea dibujando la vida humana a una escala pequeña ante los siglos fatales de la naturaleza como si se tratase de la ataraxia de los estoicos que en una revelación se entiende que la vida y la muerte no son malas, sino un lapso en el movimiento y en el funcionamiento del cosmos. La visión en Martí se puede leer en la «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*», publicada en Caracas el 19 de mayo de 1882:

El espíritu agitado vuela a lo alto. Alas quiere que lo encumbren, no pluma que lo taje y moldee como cincel. [...] Se vive como a la luz de una estrella, y como sentado en llano de flores blancas. Una lumbre pálida y fresca llena la silenciosa inmensa atmósfera. Todo es cúspide, y nosotros sobre ella. Está la tierra a nuestros pies, como mundo lejano y ya vivido, envuelto en sombras. Y esos carros que ruedan, y esos mercaderes que vocean, y esas altas chimeneas que echan al aire silbos poderosos, y ese cruzar, caracollear, disputar, vivir de hombres, nos parecen en nuestro casto refugio regalado, los ruidos de un ejército bárbaro que invade nuestras cumbres, y pone el pie en sus faldas, y rasga airado la gran sombra, tras la que surge, como un campo de batalla colosal, donde guerreros de piedra llevan coraza y casco de oro y lanzas rojas, la ciudad tumultuosa, magna y resplandeciente. [...] La muerte de un justo es una fiesta, en que la tierra toda se sienta a ver cómo se abre el cielo. (Martí: [1882♦34], p.: 308–311)

En Emerson lo levitante tiene un vínculo directo con lo fecundativo: como si se tratara de la poética de la diáspora, la naturaleza se encarga de plantarse a sí misma. Cuando una especie lanza sus esporas al viento, asimismo el filósofo arroja sus pensamientos que irán en forma de semilla a fecundar a los lectores¹⁵⁵. Su teoría del conocimiento se puede entender como una gnoseología natural y orgánica. Martí dibuja un proceso de crecimiento gnoseológico y moral que desea llegar a un estado de pureza moral en donde la angustia vital no tenga lugar, porque la ataraxia, la comprensión de la vida le ha quitado el ansia y la preocupación. Se trata de dos movimientos vitales: una síntesis que consistió en un desbordamiento de lo primaveral, es decir, de la voluptuosidad y los sentidos; y otro movimiento que consiste en el reposo, en la calma que viene luego de la revelación del diálogo con lo divino, de integrar la agencia vital con los elementos creadores de la

¹⁵⁵ En la edición crítica de las *Obras completas* de José Martí, las notas a esta carta son tomadas del libro de José Ballón, *Lecturas norteamericanas de José Martí: Emerson y el socialismo contemporáneo*. México: UNAM 1995, el cual realiza una anotación en su ensayo «The poet», publicado en el tomo dos de las obras completas de Emerson: «*El ingenio es la actividad que repara el decaimiento de las cosas, ya sean de naturaleza total o parcialmente material o finita. La naturaleza a través de sus reinos se preserva a sí misma. Nadie se ocupa de plantar al simple hongo, por eso, ella hace caer una laminilla de una de las incontables esporas de un agárico. Una de estas, al ser conservada, transmite millones de nuevas esporas mañana o el día subsiguiente. El nuevo agárico presente tiene una posibilidad que el viejo no tuvo. Ese átomo de semilla arrojado a un nuevo lugar no está sujeto a los accidentes que destruyeron a su padre dos varas más allá. La naturaleza hace una persona y, habiéndola traído a la edad madura, nunca se arriesga a perder una maravilla tal así de golpe, sino que desprende de ella un nuevo sujeto, cuya calidad está inmune a los accidentes a los cuales la persona adulta fue expuesta. Así que cuando el alma del poeta ha adquirido la madurez de pensamiento, se desprende y echa de sí poemas y canciones—una progenie intrépida, vigilante, inmortal, no expuesta a los accidentes del desgastado reino del tiempo; un intrépido, vivaracho retoño, provisto de alas (tal fue la virtud del alma del que provienen), las cuales los llevan rápidamente y lejos, y los dejan grabados indeleblemente en los corazones de los hombres. Esas alas son la belleza del alma del poeta*». (Ballón en Emerson, 2004, p.: 22–23)

naturaleza. Lo levitante llega como la recompensa contemplativa del viaje sustancial por los intereses volubles de la primavera:

Ha tendido los brazos, y ha abarcado con ellos el secreto de la vida. De su cuerpo, cestilla ligera de su alado espíritu, ascendió, entre labores dolorosas y mortales ansias, a esas cúspides puras, desde donde se dibujan, como en premio al afán del viajador, las túnicas bordadas de luz estelar de los seres infinitos. Ha sentido ese desborde misterioso del alma en el cuerpo, que es ventura solemne, y llena los labios de besos, y las manos de caricias, y los ojos de llanto, y se parece al súbito hinchamiento y rebose de la naturaleza en primavera. Y sintió luego esa calma que viene de la plática con lo divino. (Martí: [1882♦34], p.: 333)

Martí describe el proceso éxtasis primaveral y reposo en el pensamiento de Emerson. Tanto Martí como Emerson se sintieron atraídos por la filosofía y la mística del hinduismo por la relación que esta filosofía traza entre naturaleza y sobrenaturaleza en la expansión intermedial de los ciclos vitales y cósmicos. Estos elementos son comunes ya que el pensamiento americano busca restablecer la alianza humano–naturaleza que puede provocar un replanteamiento de la cultura de Occidente, codificada como humano/naturaleza, naturaleza igual a barbarie. Martí y Emerson comparten la actitud de no adscribirse a la filosofía hindú, sino tenerla como punto de referencia para pensar una alternativa a la constitución cultural europea. Buscan una filosofía que no opaque los sentimientos ni la naturaleza, que para ambos es morada de lo divino. Lo levitante es producto del diálogo directo con la naturaleza, diálogo que le da la guía al humano para su conducta:

A veces, deslumbrado por esos libros resplandecientes de los hindúes, para los que la criatura humana, luego de purificada por la virtud, vuela, como mariposa de fuego, de su escoria terrenal al seno de Brahma, siéntase a hacer lo que censura, y a ver la naturaleza a través de ojos ajenos, porque ha hallado esos ojos conformes a los propios, y ve oscuramente, y desluce sus propias visiones. [...] Y se pregunta entonces si no es fantasmagoría la naturaleza, y el hombre fantaseador, y todo el Universo una idea, y Dios la idea pura, y el ser humano la idea aspiradora, que irá a parar al cabo, como perla en su concha, y flecha en tronco de árbol, en el seno de Dios. [...] Y vuelve a sentir correr por sus venas aquellos efluvios místicos y vagos; a ver cómo se apaciguan las tormentas de su alma en el silencio amigo, poblado de promesas, de los bosques; a observar que donde la mente encalla, como buque que da en roca seca, el presentimiento surge, como ave presa, segura del cielo, que se escapa de la mente rota; a traducir en el lenguaje encrespado y brutal y rebelde como piedra, los lúcidos trasportes, los púdicos deliquios, los deleites balsámicos, los goces enajenadores del espíritu trémulo a quien la cautiva naturaleza, sorprendida ante el amante osado, admite a su consorcio. (Martí: [1882♦34], p.: 334)

Martí encumbra una tesis de su pensamiento con sumo magisterio. Allí el conocimiento tiene varios estados como la materia: su estado sólido y pétreo es la filosofía; y, su estado más vaporoso y etéreo es la poesía. No se trata sólo de la forma, sino de una teoría que se puede llamar de los estados gnoseológicos que explica las diferencias en su lógica, en sus reglas materiales, en sus leyes. También una verdad poética y una verdad filosófica con causalidades diferentes cada una, con reglas de funcionamiento etc. Martí anuncia que en la poesía el reino es el de la imagen, como luego lo probaría Lezama Lima, y que los medios de concepción son distintos al ejercicio propedéutico de la filosofía: mientras en ella se argumenta por unicidad y lógica, en poesía se avizora el

conocimiento por visión, de súbito, es decir como episteme la imago que no es un continuo, sino un momento discreto. La tesis sostiene que la poesía sólo es el estado vaporoso de la verdad, se expone en su «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*», publicada en Caracas el 4 de mayo de 1882, con ocasión del nombramiento como Académico del parnasiano Sully Prudhomme:

El espíritu tiene necesidades terrenas a que el raciocinio basta, y ultraterrenas vagas y extrañas, a que acude la vaga poesía. [...] La verdad, como los cuerpos, tiene varios estados. La poesía es estado vaporoso, nuboso, sumo. En forma de precepto da la verdad, el raciocinio filosófico. En forma de imagen da la verdad, la poesía. No nace de pensar ni del que la escribe. ¡Nace escrita! El poeta no ha de ser soberbio, porque no crea lo que parece suyo. Lo que brota de él como llama súbita, que en él prende ya que es su cráneo muro escaso, ¡eso es Poesía! Lo que incuba y trabaja con la mente, y pule con el *stylo* cuidadoso, y labora con pena grandísima. (Martí: [1882♦39], p.: 167–174)

En noviembre de 1892, Francisco Vergara Barros en «El divino arte», publicado en la *Revista Gris*, realiza una exposición teórica sobre la música, su recepción y sus diferencias con los campos poéticos y pictóricos. Sus definiciones son tomadas de Victor Cousin y de Paul Janet. La primera acotación es: la pintura llega a la imaginación; la literatura al entendimiento; y, la música llega a eso que se llama “corazón” o “alma”, pero qué se puede entender como la sensación directa. Vergara la considera como la más profunda de esta tríada: «*La música, casi tan antiguo como el mundo, nació de una necesidad de nuestra alma; y ninguna otra de las bellas artes como esta idea eleva o abate nuestro ánimo*» (Vergara: [1892♦14], p.: 91). La definición es tomada de *El clasicismo y el romanticismo en el arte*, de Paul Janet (1823–1899): la facultad a la que apela la música es a la del sentir. La música dota de corporalidad a una idea que es inmaterial, pero esta materia no es telúrica o acuática, sino aérea, levitante y en cierta medida transparente. No quiere decir que sea inexistente, sino que su existencia no requiere la solidez del mármol sino del espacio invisible compartido o el pneuma. Una de las categorías estéticas que aportó el Modernismo es lo levitante, rasgo clave en los paisajes de José María Velasco, o en los nocturnos de José Asunción Silva que se puede explicar desde la imaginación pneumática.

«En la música, arte romántico por excelencia, la forma no puede corresponder a ningún pensamiento preciso; y la facultad de pensar se halla absorbida por la de sentir. La música es un arte que va más lejos y profundiza más que ningún otro». (P. Janet. *El clasicismo y el romanticismo en el arte*). «La música es omnipotente sobre la sensibilidad; plástica del oído, si se puede decir así, la música reviste de cuerpo la idea inmaterial; pero es un cuerpo aéreo, invisible...» (Vergara: [1892♦14], p.: 91)

Vergara se dedica a observar la relación en clave material, entre la música y la poesía: sin música no hay poesía pues se necesita de ritmo, musicalidad, sonoridad y armonía para que las composiciones puedan ser poesía. La poesía también le servirá a la música para traducir este cuerpo aéreo en una idea aprehensible. Este será el credo estético de la poesía modernista latinoamericana: explotar la mayor relación de la poesía con la música y la pintura, o hacer de la lengua hispana una

fiesta de música y de cromatismo. Vergara anota citando a Janet, la diferencia de los sentidos entre el músico, el pintor y el poeta, sólo pudiendo agregar que el artista modernista deberá aprender a tener las tres habilidades: la de escuchar, la de ver y la de pensar:

La música es, en cierta manera, la forma sensible que sirve de expresión a la poesía. [...] El pintor ve cuadros hechos en la naturaleza; el poeta los halla igualmente en ella y en el corazón humano; el músico oye en los aires las celestiales melodías, que traslada luego a una forma perceptible a nuestros sentidos y que tan profunda impresión hacen en ellos, obrando de un modo misterioso e invisible, como una esencia mágica que se filtra insensiblemente nuestras venas. (Vergara: [1892♦14], p.: 93–94)

Prescripciones y regímenes de la creación artística

Los apuntes martianos conciben al artista como un ser humano que tiene experiencias transformadoras y que hace de estas transformaciones una motivación que permite la concertación de las fuerzas vitales en una acción artística. El 29 de agosto de 1875 en la *Revista Universal* de México, en «Versos de Pedro Castera», Martí analiza la poesía de Castera (1838–1906) quien hace de esta transformación el tópico central de *Ensueños*, (1875). La teoría propone que cualquier ser humano puede ser poeta porque la poesía es el humano en ese estado en el cual lo desbordan los sentimientos de gran altura. El poeta, es una modalidad de existencia humana al cual el ser humano se ve sometido eventualmente, cuando las circunstancias lo promueven. Esta modalidad de existencia se manifiesta en poesía cuando encuentra un modo de expresión exterior: el poema. Pero el poema, para que sea poesía no sólo requiere de los dispositivos formales, sino de la presencia de esos grandes sentimientos. Para Martí, más que cuestiones métricas en el poema lo que lo diferencia de otros géneros es la experiencia poderosa que en él activa la «*universal y común fuerza de la poesía*», el eros vital que produce en el poeta un alto grado de sensibilidad: «*Yo creo que todos son poetas, y que Castera lo ha sido porque hubo algo poderoso que despertó en él lo que llamo universal y común fuerza de poesía. La poesía no es más que la forma agradable de la belleza; y el sentimiento de lo bello, vive en el mismo sentimiento, belleza suma*» (Martí: [1875 ▼ 61], p.: 102). En la creación artística se describen varios procesos: un despertar a los sentimientos que abren las puertas de la sensibilidad; una apertura hacia lo bello que hace al ser humano habitar en la poesía. La apertura hacia lo bello ocasiona transformaciones que lo ennoblecen y sensibilizan. Despierta a otra vida que lo impulsa a movilizar sus fuerzas para acariciar una vida diferente, en la cual descubre el «paisaje interior», la «imaginación», la «proyección». Lo creativo es una fe creadora que se activa con situaciones límite que producen sentimientos como el amor, la ira, la muerte, etc. El poeta vive

en esa modalidad, apoderado de la fuerza que lo vence y lo saca de sí mismo, pero que lo obliga a ensanchar el espectro sensible para nominar una experiencia que por su naturaleza lo desborda.

...estos versos no se hacen en los labios: vienen hechos de lo que está muy en lo hondo de nuestro ser. Y no es este amor fascinación vulgar de forma. Tiene algo de religioso, si no es en sí mismo una religión: quiere la belleza imperecedera, clara e íntima. [...] ...casi todas las composiciones de este libro han respondido a un dolor grave, a una alegría súbita, a una esperanza fugaz o desvanecida, a un pensamiento repentino: ha brotado perfecta la primera idea del sentimiento: el pensamiento ha querido ampliarla y explicarla, y el ejercicio escaso no ha podido vencer siempre las trabas del lenguaje. [...] Este libro es la forma de un culto: es el desenvolvimiento de una idea constante. (Martí: [1875 ▼ 61], p.: 102–104)

El ser humano tiene la fuerza creadora en su interior, sólo que se encuentra dormida, en un estado de inmanencia hasta que una experiencia la convierte en latente. Las obras que son producidas en estas experiencias despiertan el eros creativo que es un estado sagrado y consumatorio del ser humano para afrontar las experiencias límite. Los productos sensibles en este estado se nutren de la fuerza creadora de la cual deja su marca. Más que un carácter religioso emerge la sacralidad del eros creador que ubica al ser humano en un estado ritual: sus las palabras adquieren un tono consagratorio. El consagratorio necesita encontrar una forma adecuada para manifestarse: si Cas-tera fuese poeta canónico esta fuerza hubiese resultado contradictoria con los metros de la poesía castellana. Su ingenuidad le permite encontrar una forma cercana a sus sentimientos, a la fuerza creativa. Allí impera la necesidad de creación porque para Martí no se trata de darle forma a una materia, sino de insuflarla de vida: la obra no es formalización o representación, sino vivificación, intensidad de un organismo al cual se le da vida. Para “insuflar” la vida, es necesario tocar sus lindes. El libro es producto de un acto vital: la resurrección que causa el amor, luego de una micro-muerte cotidiana. En la vida emergió la experiencia límite y esta fue la sustancia del poemario. La exigencia de la creación artística supera los límites “modernos” del artista que ahora debe insuflar, para volver a vivificar. Estas acciones requieren de una reconquista de la sacralidad, un retorno al artista “sagrado”. El 2 de septiembre de 1875 Martí escribe para la *Revista Universal* de México un comentario sobre la antología de Antenor Lescano, donde plantea la relación entre vida de poeta y poesía o la capacidad de experimentar la vida que ofrece continuas idas y venidas, nacimientos, muertes y resurrecciones. Lescano es reconocido en el México de los años 70 como un *dandi*, uno de los primeros en experimentar con las drogas y dar cuenta de los paraísos artificiales, al estilo de Baudelaire. Las peripecias de la vida de Lescano, médico que muere en la adicción, son insumo para la experiencia vital limítrofe, creativa. Martí realiza una apreciación previa sobre la poesía y su método con el fin de brindar un marco referencial:

Son los unos poetas por el afán de hacer versos, y son los otros porque los accidentes de la vida les van poniendo espontáneos versos en los labios: es aquella poesía, como poesía del cerebro, vaga y hermosa a veces, con la hermosura del follaje; es la otra manera, como poesía del corazón, savia 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. [...] Feliz el que pensó lo bello, sintió lo grande, amó a una mujer, sirvió a la patria, habló su lengua, escribió un libro, y con pasadas soledades recuerda a los que leen las propias, y con presentes dichas enamora y canta agradecido la buena forma y buen empleo de la existencia. (Martí: [1875 ▼62], p.: 105)

La teoría de la creación artística de Martí se erige sobre un poderoso principio ontológico: los giros de la vida, su concreción como insumo fenoménico para la creación. La vida moviliza al poeta; el poeta como ser sensible es llevado al límite, a los confines de la existencia y retorna para cantar esos confines. La poesía no se debe sostener en la imaginación sin sustrato, sino que ésta debe estar emparentada con la experiencia para que la imagen vuele a partir de la imagen que la vida ofrece. Es la manera de garantizar que la poesía cumpla sus funciones: movilizar los sentimientos de las personas a un nivel ulterior. La poesía vital debe nacer de las necesidades de la existencia para movilizar a los lectores a esas circunstancias vitales. Va de la vida a la vida ofreciendo experiencia. Martí explica otro elemento «rarísimo», en la obra de Lescano: no es la sobreexcitación del alma atribulada del adolescente que busca en los placeres imaginativos de la poesía su forma de encontrarse, de expresarse, de soportarse; es la experiencia de la plenitud vital, de quien reconoce las prioridades de la existencia a través de la experiencia y habla desde el sentimiento proteico. El apóstol lee con buen guarismo la fronesis en la obra de Lescano y sostiene que es la plenitud la que encuentra en su tener que habitar poéticamente la existencia la cual le da el aire diáfano y el peso a sus versos.

Martí no es un escritor que crea en la obra terminada como en el único elemento valedero en la trayectoria de un artista. Valora el riesgo de las apuestas y el proceso para que este riesgo tenga éxito. Estima a los autores que presentan piezas que, aunque no muestren su conquista formal, pueda percibir un proceso, una intención de arriesgar y perseguir la forma. En «*El Libro Talonario*, de José Echegaray», el 9 de noviembre de 1875, en la *Revista Universal*, plantea el combate entre lo formal y lo esencial que conforma un motor de lo creativo:

Las obras hechas no son a veces más que revelaciones de las que se pueden hacer. El autor de este libro vino al teatro llamando con voces de ternura al corazón siempre despierto: bosquejó un dolor; realizó una belleza; dijo pensamientos nuevos al lado de vulgares pensamientos; no pudo vencer todas las dificultades de la forma. Es esa obra dramática como el primer movimiento de un espíritu altivo, que se debate todavía en una atmósfera que no conoce bien. Lo formal se ha resistido a lo esencial; pero lo esencial ha sido bastante poderoso para vencer. (Martí: [1875 ▼64], p.: 120)

Para Martí en la creación artística interviene la acumulación de experiencias y la transformación personal en donde se observa un renacimiento bien sea producido por una revelación o por un autorreconocimiento precedido por una experiencia límite. Martí enuncia ese “otro” contenido creado, potente y límite que el autor dramático desea imprimir en su composición. Pero esa nueva

energía no conoce un lenguaje, una forma que debe ser a su vez reinventada para ser transmitida. En los primeros esfuerzos se resiste y se manifiesta la tensión entre el material y el contenido. En este desacople que para el arte dramático se encuentra entre el lenguaje y la estructura teatral, aparece el vértice entre la vida y la forma que exige una reinención.

Forman la obra, a la par que anuncios de grandeza, defectos de principiante. [...] Hay pensamientos extraños, versos rebuscados y giros confusos, que es ley que haya nebulosidad en el estilo cuando no hay en el espíritu entera claridad. La imaginación agranda y perturba: ¡mísero el poeta que ha querido sujetar su alma a la razón! Mas no son estos defectos motivo para juzgar ligeramente de la obra. Estos defectos sirven para abultar las bellezas en que abundan. El autor ha concebido una idea bella; pero como los altos espíritus vagan sobre la tierra, y en ella viven escapándose de ella perpetuamente, lo que en la fantasía concibió fácil, en la realización halló dificultad. (Martí: [1875 ▼64], p.: 120)

Si hay creación existe algo nuevo e informe que busca la forma: esa lucha por encontrar su forma, a partir de formas preexistentes dará como resultado una innovación. En principio será monstruosa y luego creará un tono, un nuevo registro que pueda ser recipiendario con las otras formas preexistentes. Esta creación constituye un sistema de vida aún no habitado: así lo imagine el autor, hasta que no experimente su obra y la espectacularidad ofrezca los frutos, la retroalimentación no podía realizar los ajustes a la lógica de ese nuevo sistema sensible. El 13 de noviembre de 1875, Martí escribe otra aproximación a Echegaray, a *La Esposa del Vengador*, en la *Revista Universal*. Motivado por una experiencia estética desbordante, analiza los dispositivos que utiliza Echegaray para producir tal experiencia en el espectador, y al final, luego de señalar la verosimilitud, su apuesta intra-temporal, su no llegada al Realismo, comprende ese teatro *sui generis*:

Es obra extraña, grande, defectuosa y exclusivamente estética. Sus defectos son más notables por su misma originalidad. Hay violencia en algunas situaciones; pero hay extraordinario atrevimiento en numerosas escenas, en que de súbito y vigorosamente pone en contraste caracteres por completo distintos. Es lírica, porque lo pide así su clase de belleza. No es el lirismo de Echegaray la armonía vana de una versificación fácil y abundante; es el lirismo del concepto; es la filosofía en la poesía; es el sentimiento expresado en imágenes bellas. (Martí: [1875 ▼65], p.: 131)

La creación artística en Echegaray se da por vías diferentes a los autores dramáticos de su momento: una versificación particular que es musical no por regirse a la métrica tradicional, sino por buscar armonía en sus imágenes y lograr entonaciones con los colores. Sus conceptos metaforizan elementos para realizar connotaciones en los puntos dramáticos máximos. El carácter lírico de Echegaray garantiza calidad literaria a las piezas dramáticas: esta condición nace de la fuerza de su pensamiento, de la profundidad de sus palabras y del deseo de grandeza que lo conduce a mayores riesgos en la escena y en especial a forjar un camino propio y alejado de las tendencias teatrales de su momento. El 20 de mayo de 1894 en el Discurso Público ante la Real Academia de la Lengua Española, Echegaray conceptuará la energía estética, elemento que anota Martí:

...este poeta se pregunta por qué se contradice en sus obras la creación; él convierte a su amor todos los objetos que le rodean; él tiene imágenes confusas por su misma altivez y atrevimiento: él es con un

carácter, metafísico. [...] Con poesía profunda: la que piensa en medio de la rima, y sueña en medio del dolor. Bueno es aconsejar la sobriedad en el lirismo; pero vengan en buen hora numerosos raptos líricos, cuando cada uno de ellos traiga una belleza del lenguaje, de imaginación o de concepto. Como la armonía para la música, es el buen lirismo para el lenguaje de los hombres. (Martí: [1875 ▼ 65], p.: 131)

En la interpretación actoral es difícil reconocer los instantes creativos: cuando esos momentos aparecen se llenan de claridad. En el «Correo de los teatros», del 28 de diciembre de 1875, de la *Revista Universal*, Martí destaca el aporte interpretativo como “el olvido de sí”, que se puede entender como una aleación entre el sujeto–artista. Allí la obra de arte llega a su indistinción convirtiéndose de manera indivisible, de manera momentánea en materia artizada. Es posible que la creación requiera de esa extensión máxima en donde el sujeto–artista y el objeto–obra se indistinguieren: sólo que es en ciertos campos artísticos en donde se requiere de la presentación en vivo y de la interpretación bien sea actoral, o musical este elemento puede salir a flote. Martí describe la interpretación de Enrique Guasp en *El Hereu*, de Luis de Retés y Pérez Echevarría: «... *el actor español vence esto, se encarna en lo que hace, ama su tipo, se olvida de sí y se vierte en él, y de este modo sorprende con la flexibilidad de su talento, que hace ahora caballerece insustancial y necio, y luego viejo honrado y celoso, y luego pulcro galán, y después catalán fiero*» (Martí: [1875 ▼ 72], p.: 36).

El 15 de enero de 1876 Martí publica «Hasta el cielo», en la *Revista Universal* de México. *Hasta el cielo*, es el nombre del drama de J. Peón Contreras que fue una sorpresa literaria para 1876, ya que se reconocía mayormente por su profesión como médico que lo lleva de su natal Mérida, a la Escuela Nacional de Medicina, en la capital. Luego representó a Yucatán y a Nuevo León ante el Congreso. *Hasta el cielo*, es, según Martí, un drama que se identificó de manera plena con el público que tuvo éxito porque el dramaturgo logró una comunicación emocional. A partir de esta premisa, la comunicación estética —la transmisión emocional a partir de dispositivos de la retórica teatral—, elabora Martí una teoría de la creación artística:

Cuando en alguna de las artes del espíritu, ora el ritmo del sonido en la palabra extensa —poesía,—o en el eco sin extensión,—música;—ora el atrevimiento del pincel sobre el lienzo a que se da color de carne y forma corporal; cuando en alguna de estas artes bellas, se ha actualizado en sus evoluciones un sentimiento, se ha creado un cuerpo, se ha realizado un personaje o un conjunto estético, buena es la obra del pintor, buena es la fantasía del poeta, porque con cumplir la belleza han cumplido toda su obra. Poetas, músicos y pintores son esencia igual en formas distintas: es su tarea traer a la tierra las armonías que vagan en el espacio de los cielos, y las concepciones impalpables que se agitan en los espacios del espíritu. Formalizan lo vago: hacen terreno lo divino. Es mejor el que más cantidad de cielo alcanza. (Martí: [1876 ▼ 10], p.: 158–159)

Esa teoría concibe al artista como un armonizador: reconoce el orden cosmológico, orden que va de los planetas a los átomos, pasa por estructuras orgánicas y armoniza la sustantividad de las emociones al ofrecer un producto material que las comunique; que ese orden que es invisible pueda ser comunicado sensiblemente: este es el objetivo máximo del arte. Se trata de una reconexión con

la armonía cosmológica, una que en diferentes campos le ayude al ser humano a reconocer lo potente desde una estructura formal. El ser humano, tan sólo en pocas experiencias con la naturaleza, tiene la capacidad de percibir sensiblemente el orden cosmológico. Quien a través del medio artístico lo logra, construye una conexión entre la esfera humana y la esfera cósmica que contiene lo humano. Esa conexión es una creación. Quien vivencia tal creación vivencia la conexión, así sea de manera momentánea, de esa sobrenaturaleza que está presente, pero es imperceptible. La función de dicha creación es la de reconectar al ser humano, por su naturaleza ctónico, porque en parte se ha construido en contra de la naturaleza, por lo menos en lo concerniente a la civilización europea y su herencia en las américas, con la naturaleza que le da vida, orden y visión. La creación artística es un dispositivo de autoconciencia humana, entre su lugar civilizatorio de mundo y el contexto cosmogónico; es reconocer esa posición, no desde la fijeza de las escalas que produce la experiencia de lo sublime, sino desde la reconexión con lo armónico, lo analógico que puede verse en lo grande, lo pequeño, lo equivalente, pero siempre como lo homólogo. Es lo que Martí teoriza como «categoría análoga». El proceso de creación es la creación de un semejante que le permita al ser humano la mediación análoga con la armonía cósmica.

El 5 de mayo de 1876, Martí en el Liceo Hidalgo en el homenaje a Pilar Belaval, traza varias ideas sobre la posición cosmográfica del artista, como intermediador formal entre la región de lo potente, transversal a las escalas de las cosas y pervive en sus estructuras, y la región visible o sensible del ser humano. Esta cualidad medial que deduce del ejercicio de la creación de la forma artística le otorga una posibilidad de aproximación a una nueva sacralidad con lo próximo y lo presente. El artista trabaja con las energías de lo potente:

Dícese arte, y siéntese la voluntad encadenada a extraña y poderosa fuerza, y extendido el espíritu, y levantada la inspiración, y como cumplida una alegría, y regocijada y agradecida una ventura. Arte es huir de lo mezquino, y afirmarse en lo grande, y olvidarse, y enaltecerse, y vivir, porque olvidarlo es la única manera de perdonar al Creador este don pesado, incomprensible y loco de la vida. (Martí: [1876 ▼ 11], p.: 163–164)

La posición del artista lo convierte en poseedor de una extraña locura. Martí sostiene que la locura es eso que se conoce como existencia y que se revela cuando se tiene idea de la realidad extensa conformada entre lo visible y lo invisible, y que el artista no puede ver sino intuir en las formas artísticas. Para Martí la producción de la obra de arte es un acto de creación o la insuflación energética de la vida que el artista trasmite a un material inanimado. Esa transmisión energética se focaliza en el transporte de una estructura a una cosmología que no sólo dota de órdenes y armonías a la pieza, sino que la reconecta en el círculo de cadenas causales de la existencia. El 16 de julio de 1876 se conmueve por la muerte de Francisco Dumaine, de la Academia de San Carlos. En la

Revista Universal de México, habla de las peripecias del artista que forman su voluntad, pero mucho más las de un escultor que dota de vida al duro mármol. El escultor es quien hace de esa transmisión energética una lucha titánica, en donde las peripecias de la vida ponen al límite a ambas existencias, la de la obra, la del artista. Hacer obra de arte no es sólo la resignificación de un objeto en otro contexto discursivo, sino el problema de la animación de lo inanimado:

Es muy difícil esta laboriosa vivificación de lo insensible. Esta escuela naciente, esta escultura mórbida, esta estatuaria espiritual no han hallado todavía los modelos claros, las líneas fijas, la vía marcada que han de imitar y seguir los que se emancipen de la inexpressiva, aunque admirable, escuela antigua. (Martí: [1876 ▼ 15], p.: 181)

Esa teoría se refuerza a lo largo de 1876: en «*La Cadena de Hierro*» —*Revista Universal*, 27 de agosto de 1876— dedicado al drama de Agustín Cuenca (1850–1884), Martí sostiene que un artista conquista la gloria cuando mueve fuerzas que lo superan, en especial la energía erótica que es lo potente del universo. Cuando esa energía, en forma de estructuras sensibles se hace patente en la recepción, la gloria se alcanza por un súbito, con contundencia. La orquestación de sensaciones que al hacerse energéticas y obtener una estructura, aunque invisible y latente, produce esta visión casi extásica, de relámpago, de la supraestructura cosmológica:

El genio no es una personalidad, es una fuerza. Odia toda opresión, y la de la razón primero que todas. Se revela: no se le piensa. La idea mejor elaborada por el pensamiento es pálida y raquítica, comparada con las ideas ardorosas que nacen brotando de los labios en un grito, estremeciendo el alma a su contacto, y arrebatándonos llanto de placer. Lo que el cerebro escribe, en el cerebro es sentido. Solo lo que brota del alma, es oído en el suspenso corazón. (Martí: [1876 ▼ 17], p.: 192)

Quien domina la creación es el artista que puede engendrar lo potente, lo creativo: pero este producto, no porque las facultades del pensamiento estén divididas de las del sentimiento, sino porque la forma de razonar en la Europa de la ilustración se configuró en contra de la naturaleza, la acción creadora conflictúa con la acción normativa en el arte. Hasta que no exista una razón en pro de la naturaleza, el eros creador y el ethos científico no serán unidades constitutivas y el conocimiento americano será utópico. Martí alaba la rebeldía de Cuenca que da pie a la fuerza creadora; cuando Cuenca se hace normativo comete errores:

Para un autor dramático, hay una victoria mayor que arrebatarse a los espectadores con su obra: la de arrebatárselos después de haberlos lastimado. Y Cuenca lastima con su inexperiencia, hiere con la inverosimilitud de los afectos, hace daño con la presentación de fealdades morales improbables e inútiles, llega a causar con la falsedad de algún cuadro una impresión de vivo disgusto; y súbitamente, como celoso de su gloria, detiene el ánimo en su repulsión, lo admira y lo cautiva, le hace olvidar todos sus errores, le obliga a aplaudir entusiasta un instante después de haberlo oído censurar con actitud. Esa es la escuela, la brotación. [...] Y es que hay algo superior al razonamiento y al criterio; hay en el pintor ciertas líneas, en el actor ciertos gritos, en el escritor ciertos lamentos, que hablan vivamente al espíritu la lengua de la fraternidad y analogía. Se es como un átomo inflamable de un espacio vasto. Un átomo vibra, y el espacio vibrante remueve a todos sus átomos con él. Hallar el grito de la naturaleza, es en el teatro el único, el verdadero y el más bello triunfo del arte. (Martí: [1876 ▼ 17], p.: 193–194)

Esa potencia se engendra en el arte por medio de las analogías entre la razón natural y las formas

sensibles que el artista elabora. Para Martí, si la obra es producto de la genialidad, le habla de manera directa por medio de las sensaciones análogas a esa estructura cosmológica de la cual hace parte, pero que, por su cotidianidad en una cultura construida en contra de la naturaleza, niega. La razón análoga le permite la reconexión con la naturaleza. El artista es capaz de trazar esa red de analogías que reconecten al humano con la naturaleza por medio de los códigos sensibles de la cultura. Martí incluye un elemento a la teoría de las estructuras análogas: la novedad perpetua. Esta frase nace de San Agustín, y aunque pareciera darwinista, muestra que en esas estructuras existe también esa renovación continua que posibilita al sistema reanudar; es lo que hace que las analogías se puedan ver encadenadas como crecimiento y en sincronía como vigencia. El artista con las razones análogas puede visionar con estructuras hipertélicas como la imagen y concretar con estructuras sensitivas como la metáfora, la intuición del ritmo analógico. Más que ver el futuro, el artista lo puede intuir en el cifrado de su obra, ya que como acto creativo es pensamiento de lo concreto de su tiempo hacia un futuro que no se conoce, pero que la obra, por su impulsión y carácter, cifra. La obra es creativa porque se sitúa en las coordenadas analógicas, en un futuro de la forma. En «*Impulsos del corazón*», *Revista Universal*, 12 de octubre de 1876, se lee:

...hay novedad perpetua; la poesía es panforme; hija de Fénix y Proteo, cumple sus épocas diversas, y en la inmensidad del conjunto análogo, se desarrolla ampliándose, como todo lo que vive, y cada alma nueva trae a su arpa sonidos suaves y no oídos de penas, [de] revelaciones y de amor. Falta hace lo nuevo. En el erotismo faltan dignidad y fe. En el teatro falta —y ha de venir— la exacta copia, la natural presentación, la predicación consoladora, el realismo real. [...] Pero hay entidades poéticas, cantores de lo venidero, arúspices divinos de una religión vasta y azul. Si no supiera yo que andan intencionalmente, diría que estos poetas andan equivocadamente por la tierra. Si los espíritus tuvieran forma, se diría que unos tienen forma de terruño; y estos de nube. Viven entre claridades opacas, realzan lo que tocan, embellecen lo que miran, purifican donde hablan. (Martí: [1876 ▼ 19], p.: 201)

La teoría de la creación artística en Gutiérrez Nájera reviste algunas variaciones con las concepciones martianas, para 1876. Las diferencias radican en un idealismo que se puede rastrear con facilidad en el Idealismo Alemán, en donde son vigentes las divisiones entre lo espiritual y lo material, lo ideal y lo real, como entidades autónomas. Martí, en cambio, avanza con mayor continuidad hacia la indistinción de estas dos concepciones gracias al reconocimiento de la condición americana. Las primeras páginas de Gutiérrez Nájera defienden la poesía sentimental y la libertad creativa, tópicos que el Positivismo desea condenar, arguyendo su falta de funcionalidad social. Esta disputa se abre en 1876 por el libro de Agapito Silva, *Páginas sueltas* que da origen a una polémica sobre las funciones del arte con Pantaleón Tovar. El primer artículo fue publicado en *La Iberia* los días 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876, titulado «*Páginas sueltas*, de Agapito Silva», en donde rápidamente se exponen argumentos en contra del Positivismo dogmático y normativo que tiene encarnación en la voz de Francisco Sosa quien desde *El Federalista* le recomienda a Silva dedicarse

a una temática poética de utilidad social. Nájera arguye que la poesía sin la poesía sentimental no sería poesía, pues hace parte constitutiva de su canon y de su campo de acción que son los sentimientos humanos. Explica que la sociedad y su buen funcionamiento dependen de la educación sentimental, ya que la mayoría de las veces las acciones se toman no por vías racionales, sino dirigidas por impulsos emotivos. Así, condena que el Positivismo malinterpretado coarte las libertades creativas del artista, siendo esta para la teoría idealista la garantía de los alcances de la obra.

¿tú debes ser el eco de las aspiraciones y de las tendencias de tu siglo...? ¡Inconcebible lenguaje! ¡Lenguaje verdaderamente inconcebible! No, nosotros no podríamos hablar así al poeta, porque no podríamos sacar en su alma la fuente del sentimiento, porque no podríamos sujetar el vuelo libre y espontáneo de su imaginación, es semejante al águila caudal lánzase altiva, y sin curarse del rayo que bajo su ala hierve, se cierne majestuosa en el sereno azul del firmamento. (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 112)

Nájera explica que dicha petición es inconcebible. Sin la libertad creativa, la imaginación no puede ser espontánea al interiorizar el mundo objetivo y al reconocer, gracias a los procesos sensitivos–interpretativos, la fuerza creativa y el producto imaginativo concretado en la imagen tangible. Sin libertad de imaginación–razón, no existe el contrapunto que garantiza la creación conexas de lo extenso/externo con lo infinito/interno. Para el artista hay temas que le despiertan el juego imaginativo–racional y esos tienen resonancia en la sensibilidad del artista. A Nájera le parece inconcebible censurar la poesía sentimental ya que sin sentimientos el artista no crea; sin sentimientos el receptor no vive el proceso de educación sentimental gracias a la simulación del carácter. Sostiene que el mundo “ideal”, dominio de la poesía y del arte, merece su defensa autógena pues es el que por oposición puede mantener la esperanza viva, un ideal o meta a proseguir:

Sí, nos es preciso vivir en este mundo creado por la fantasía de los artistas de todos los siglos, de todas las edades, mundo mil veces más esplendido que este de la miserable realidad que nos enloda y nos mancha; nos es preciso vivir en el completo florecimiento de estos gérmenes divinos que se ocultan en el seno de todas las facultades y de cada una de las energías del espíritu del hombre. Si se nos acusa de perseguir un ideal, vanagloriémonos de la acusación, porque ese es el fin de la vida, porque eso equivale a colaborar con Dios al destino universal de las creaciones. (Gutiérrez: [1876 ▼ 51], p.: 112–115)

La visión del joven Gutiérrez Nájera se carca a la teoría del arte del Idealismo Alemán —Schiller, Schelling: la obra de arte o la experiencia con el arte podía llegar al absoluto gracias a su experiencia estética como por una revelación instantánea, pero efímera de él. El instante de plenitud es el que persigue Gutiérrez Nájera y el que sueña el artista. Nájera no encuentra esa plenitud en su mundo circundante, el cual está desprovisto de espiritualidad. El artista, en esta teoría, está condenado a vivir aislado del mundo ya que su plenitud solo la alcanza momentáneamente o bien en el gozo de la creación, o en el disfrute de la recepción de la obra de otro artista. La teoría positivista es contraria: sostiene que tal mundo no existe sino para la fantasía y tal fantasía no colabora con el progreso humano. Desde ambas visiones se ofrece una teoría opuesta del asunto que puede difícilmente ser planteada en términos de lo espiritual contra lo material, o del Positivismo contra el

Idealismo. Sí el arte no funciona para reconocer que el mundo circundante, o que en él no habita lo potente, lo divino y que no es reviviendo su materia, sino profundizando en ella, el arte seguirá siendo torremarfilista, etc. Y si el arte se niega a trabajar con los sentimientos como objeto principal y opta por privilegiar su función social, antes que la estética, el arte deja su independencia e ingresa, ya no de manera autónoma, sino ancilar a otras esferas de la vida, como materia secundaria. «El arte y el materialismo» corona la problemática sostenida durante 1876 con Pantaleón Tovar. En este artículo reitera la relación entre la libertad creadora y el proceso de creación artística como respuesta al impulso normativo y preceptivo bajo el influjo de las ideas filosóficas positivistas en el campo de las ideas artísticas. El Positivismo sostiene que los únicos géneros que deberían pervivir son los que pueden colaborar con la formación humana y con la formación de la sociedad; géneros como la poesía sentimental y la poesía erótica, son inútiles y corrosivos; Nájera contesta que lo bello es útil porque es bello y la belleza por sí misma cumple con una función vital que coadyuva con el fortalecimiento del carácter humano. Para la teoría idealista la libertad del artista es un punto de partida irrefutable que garantiza que el proceso de creación artística llegue a su cometido que es ser medio transmisivo de alguna visión del absoluto que se encuentra en sí mismo, gracias al proceso de refracción. Si el arte está condicionado es imposible que se dé el juego entre la razón e imaginación para un kantiano o hegeliano; o entre lo objetivo y lo subjetivo para un schegeliano, el cual lo llevará a esa visión–sensación de lo absoluto que es la forma de la belleza para los idealistas. Si los temas del artista se limitan el arte no será creación sino tan sólo ilustración, representación y dejará sus funciones innovadoras. Más allá del Idealismo, sobran las razones para enfrentarse a una posición preceptista:

...esa sujeción, tiránica y absurda, ahoga su genio y sofocando tal vez sus más sublimes inspiraciones, le arrebató ese principio eterno que es la vida del arte, ese principio santo que la atmósfera del poeta, y sin el cual, como una ave privada de vital ambiente por la máquina neumática, el hombre siente que su espíritu se empequeñece, que sus fuerzas se debilitan, y muere, por último, en la abyección y en la barbarie. Y ese principio que defendemos, es el santo, el sublime principio de la libertad [...] y sin la cual el arte, sin poder alzar su vigoroso y atrevido vuelo, sujetas sus alas por la férrea cadena de la esclavitud, anhelando en vano sacudir su yugo y lanzarse en pos de las regiones de la luz y de la vida, mancha la blancura nítida de sus alas con el cieno de la tierra, y contemplando sólo en los repugnantes cuadros que el mundo le presenta, cae en la profunda y tenebrosa sima del más terrible materialismo. (Gutiérrez: [1876 ▼ 55], p.: 52–53)

El Idealismo de Nájera tiene una variación neoplatonista que explota una fuente de vitalismo o la potencia absoluta a través del amor, que no es sentimiento sino fuerza que se siente, mueve, obra y permite al artista realizar su proceso creativo. La teoría de la creación artística es una teoría erótica o el eros creador que posee cuanto es viviente y que el ser humano tiene la capacidad de transmitirlo no sólo por relaciones interpersonales, sino por medio de las creaciones y, lo hace brotar

de manera indirecta en los receptores. Nájera constituye un camino a seguir para mostrar que creación, belleza, amor y bondad se encuentran en el plano del ideal, al que el artista puede acceder y transmitir gracias al amor que deposita en sus creaciones:

...el arte tiene por objeto la consecución de lo bello; segundo, que lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu; y tercero, que el amor es una inagotable fuente de belleza. Resumiendo: que siendo el objeto del arte la consecución de lo bello, y residiendo la belleza en el espíritu, debemos encontrarla por consecución en el amor; en ese sentimiento purísimo que pudiéramos llamar el apoteosis del espíritu. (Gutiérrez: [1876 ▼55], p.: 54)

El 11 de febrero de 1877, en *El Federalista*, Martí plantea en «La poesía» un nicho teórico sobre las facultades de un creador artístico: debe cultivar al unísono la inteligencia y la imaginación. La facultad de la inteligencia colabora con el entendimiento de la vida, pero limita las posibilidades de creación y cambio; la facultad imaginativa permite la creación, pero también puede promover el escapismo de la vida práctica. Martí ha señalado la función que debe cumplir la obra de arte para con su tiempo: por ello la inteligencia es quien ancla a la creatividad para posibilitar variantes de cambio y transformación de la circunstancia concreta. En vez de privilegiar la imaginación, promueve el crecimiento de las dos facultades:

La facultad de crear tiene dos potencias distintas, y a cada una debe darse conveniente desarrollo, para que no oscurezca a la otra con sus exageraciones. Entender e imaginar constituyen la inteligencia y la imaginación: una inteligencia preferentemente atendida, desfigura y amana la facultad imaginativa creadora: una imaginación desordenada confunde y extravía la inteligencia. Cultivar esta, es sujetarse a la vida: cultivar aquella, es estar yéndose perpetuamente del deber de existir. (Martí: [1877 ▼2], p.:27)

No existe una fórmula precisa, sino un método de continua evaluación, crecimiento y balance entre imaginación y entendimiento. Si se trata de alguien con personalidad tímida, poca sensibilidad y escaso vuelo imaginativo necesitará trabajar más en su facultad sensible, acercándose a la música, a la poesía, a la plástica. Si es alguien con imaginación desarrollada, pero no tiene la capacidad de ver la creación en la ciencia o en la filosofía debe realizar estudios que mejoren su lógica formal, que le colaboren a orientar los cauces de su imaginación. El creador debe trabajar continuamente con mutuo examen y autocrítica para lograr equilibrio y retroalimentación entre el entendimiento y la imaginación. El equilibrio entre las potencias humanas que provee tanto el conocimiento como la fronesis se da a partir de vías diferentes en la historia de la humanidad. Aunque el resultante en cuanto a sensaciones sea homólogo al de hace varios milenios, es decir la cólera o la angustia, la hybris o la fronesis, las vías para despertarlas y apaciguarlas tienen variantes espacio-temporales y culturales que impiden su imitación. El artista de ahora desarrolla ambas facultades: la de imaginar y la de comprender que se manifiestan con particular concreción en cada obra. Para Martí la imitación de otro artista no funciona ya que el punto de equilibrio entre razón e imaginación es diferente en cada obra:

El fin de la vida no es más que el logro difícil de la compensación y conciliación de las fuerzas vitales. Puesto que tenemos voluntad, criterio e imaginación, sírvannos los tres: la imaginación para crear, el criterio para discernir y para reprimir la voluntad. [...] Y luego, con ser siempre una en esencia la poesía, va siendo con las épocas múltiple en formas. (Martí: [1877 ▼ 2], p.:27–28)

En un manuscrito para la *Sección constante* que Martí dedicó a la *Opinión Nacional* de Caracas, reseña *América poética* que reúne poemas de Diego Fallon y Roa Bárcena. Martí da muestras de reconocer el campo cultural bogotano y se declara seguidor del *Papel Periódico Ilustrado* en donde leyó «Las palmas» de Fallon, publicado el 1º de enero de 1882. Martí describe un procedimiento artístico creado por Fallon para la escritura de sus poemas, la espera. Fallon no escribe todo lo que su voz poética le dicta, sino que se restringe ya que sabe que es fecundo en su forma de ser y en su palabra pública. Son los versos que resisten como sentimientos o como imágenes y buscan una realización sobria y decantada en la escritura. El poeta realiza sus versos en una temporalidad extendida y sólo lo que es altamente aceptable perdura, como una imagen que se resiste en el tiempo. Esta es una teoría de la producción artística opuesta a la del Romanticismo, mote recibido por Fallon en su recepción posterior. En el Romanticismo la teoría de la producción artística no buscó la espera ya que los momentos que dicta el genio, la divinidad o la naturaleza, o como dice el Idealismo de Schelling, Schiller y Fichte, en donde lo objetivo y lo subjetivo se confunden en una sola visión, son fulgurantes, relampagueantes, transitorios. La poesía de Fallon es lo contrario a lo transitorio, a lo relampagueante y efímero: es la huella, lo que resiste, el vestigio de la imagen o lo que la imagen y el sentimiento graban en la memoria. Así se distancia de la teoría de la producción artística del arte Romántico la cual se aspira a llegar, así sea por intuición, fulguración, relámpago a la divinidad, a lo espiritual. Una teoría de la producción artística de la espera significa un cambio topológico: lo sagrado está presente y es lo que permanece cuando lo efímero pasa. Lo sagrado no se trata de un contenido espiritual etéreo, sino de una experiencia de habitación. Escribir un poema consiste en un ejercicio de contemplación, síntesis y decantación: no de un chispazo.

Fallon no es un poeta fecundo, no porque no lo sea, puesto que los versos fluyen de sus labios abundantísimamente, sino porque él no imprime todos sus versos, sino aquellos muy caros, que le parecen hijos suyos, porque los ha llevado mucho tiempo en estado de sentimientos en su corazón, o de imágenes en su mente, hasta que al cabo, en una hora feliz, hallan en palabras adecuadas, sobrias y resplandecientes su molde propio. (Martí: [1882 ♦ 46], p.: 90)

El 8 de febrero de 1882, Martí anuncia en «Olegario Andrade», en *La Opinión Nacional* de Caracas, el rumbo de la nueva poesía. Inspirado en la obra de Andrade y comparándolo con *La Leyenda de los Siglos* de Hugo, transita de la poesía personal a la poesía humana; de la poesía nacional, que nace del canto de la gesta de independencia, a una poesía de índole cósmico en donde el humano se reconoce como parte de la tierra, del universo, de los tiempos, de la creación y se dibuja íntimo, transitorio, en la danza cósmica de la existencia.

Es la nueva poesía, que anuncia el mundo nuevo. [...] No es la poesía personal, que da de sí el corazón, como si fuera vaso melodioso, que al romperse canta, ni poesía nacional, que nace de un grande y prolongado dolor público o de un gran odio: es la poesía humana, que nació, como el trilobites, en su cueva de fango, e irá a dormir, como los ángeles, en el seno de la luz. Es, en suma, esa poesía majestuosa en que los volcanes son antorchas, las nubes cendales, las tormentas cunas, los pueblos soldados de la batalla perenne, que combaten y caen, y el poeta, espíritu profético, que se sienta en las nubes, a cantar la elaboración del universo permanente, en su lira de rudos troncos de árboles, a cuyas cuerdas, hechas de las cadenas de hombres, no alcanzan las tímidas brisas, sino los vientos poderosos de las tempestades. (Martí: [1882♦29], p.: 140–141)

Martí constituye una relación clara ante el dolor y la creación poética: el poeta es ungido y su vida es sufrida; un continuo aprendizaje con inmensas pruebas de dolor. La creación artística debe nacer del sumo del corazón del poeta y éste, para engendrar el verso, debe arder. El ardor consume al poeta. En la poesía preexiste esta figura del mártir creador: del que sufre y en dicho sufrimiento engendra. Entre mayor sea el sufrimiento, su poesía obtendrá más alto vuelo. Martí reseña a Sully Prudhomme, con motivo de su ingreso a la Academia, junto con Victor Hugo, en su «Carta desde Nueva York escrita expresamente para la *Opinión Nacional*»:

La poesía es un dolor. Desgarra el pensamiento las entrañas del poeta, como desgarró el hijo las entrañas de la madre. La poesía unge, y da el poder de ungir. El poeta es aposento de un ser divino, luminoso y alado, que rompe el pecho del poeta, cada vez que abre en su cárcel las alas. El poeta es devorado por el fuego que irradia. [...] Para él la poesía ha de ser a modo de polen fecundante que cae en la corola de la flor amorosa, húmeda y entreabierta— el consorcio espontáneo del pensamiento hermoso y la frase perfecta. El pensamiento ha de encajar en la frase, como joya en corona. La frase no ha de ser como dorado manto gigantesco que cubra a un pigmeillo. Ni el verso ha de ser llamado a voluntad, como esclavo obligado a servir a toda hora a su señor, sino que ha de andar libre, y reposar descansado en la mente fresca, para que cuando llame a él la grande idea o la emoción pujante, se alce robusto, suelto y vigoroso. (Martí: [1882♦39], p.: 167, 169–170)

En 1884 Martí estudia la obra de Pombo: define al poeta como un sacerdote del amor, uno que ve su fuerza creadora en las distintas manifestaciones de la existencia y se acerca a las formas en las cuales lo bello natural emerge. Martí define el amor como un sentimiento de caridad, de empatía por el objeto: un empoderamiento sensible contrario a las relaciones jerárquicas. Requiere de un reposicionamiento del pathos o ubicarse así sea de manera virtual en el lugar del objeto amado.

Ardor como de sacerdote enamorado; piedad, que se desborda y le tiene siempre escondido, como si creyese que con el valer y la ventura de los demás ha de valer el más y ser más venturoso, recomiendan, iluminan y acaloran la fertilísima poesía de Pombo. [...] ¿Caridad? Está tallado en ella. ¿Amor? Pues, ¿qué es este, sino caridad suma por el objeto que se ama? Ningún espíritu extraordinario ama por sí, sino por no causar dolor a los que le han hecho la merced de quererlo. (Martí: [1884♦4], p.: 406)

En «*Los siete tratados*, de Montalvo», Merchán hace hincapié en la palabra genio en relación con la creación artística. Para Montalvo, algo en lo que concuerda con Merchán, el genio se caracteriza por tener una facultad propia del artista que es la creadora. El genio tiene sentido de inefabilidad y sobrenaturalidad: la facultad, no de hacer una reproducción, sino una obra con vida propia. Para Montalvo algo con vida es algo que se engendra en el seno de las necesidades vitales. Merchán refiere los apartes en donde Montalvo trata la diferencia entre el ingenio y el genio. Gracias a la

comparación con la naturaleza sostiene que el ingenio es una idea más en el plano abstracto, como una tierra extraña, bucólica, tranquila y apacible; mientras que el genio no tiene mucho de apacibilidad, es más bien la cordillera, fruto de la lucha de las fuerzas tectónicas que avanzan hacia el cielo y al luchar con los vientos producen arroyos y ríos en donde nace la vida. La facultad de crear del artista nace de la necesidad por sobrevivir que es lo inefable, lo salvaje y lo agreste:

Genio es la facultad de crear, pero de crear cosas grandes... [...] El ya citado Ph. Chasles determina la época histórica de la transformación: «se necesitaba una expresión nueva que diese idea de las conquistas de la inteligencia y de la superioridad extrema adquirida por el pensamiento sobre la fuerza bruta, cuando toda la jerarquía feudal de Luis XIV estuvo a punto desmoronarse simultáneamente. Pero el pensamiento, como todos los conquistadores, no dejó de exagerar su propia victoria; se proclamó creador, y escogió de intento, para expresar el orgullo de su poder, el término que indicaba la facultad de alumbramiento y creación, *genio*». (Merchán: [1886♦11], p.: 521–522)

Lo nuevo y lo original: innovación e intertextualidad con la tradición

Para Adorno en *Teoría estética*, lo nuevo es una característica del arte en la modernidad que se relaciona con una concepción de temporalidad y de historicidad particular, propia del discurso ilustrado y en el siglo XIX específicamente del Evolucionismo científico y del Positivismo¹⁵⁶. Esta concepción de la historia se comprende como un «siempre mejorar», o un perfeccionamiento y escape del imperativo material y un acercamiento y crecimiento de la espiritualidad. Estas dos tendencias construyen un relato en el que se ve como piedra de toque las frases: «el hombre mejora con el tiempo»; y, «el hombre evoluciona con el tiempo». Lo nuevo es signo de mejoramiento y evolución, advirtiendo que estas dos máximas adquieren el carácter de dogma. La historiografía del arte se rigió por las ideas de crecimiento y evolución. En el caso del arte de la era moderna estos dos relatos históricos se ven agenciados por el mercado de arte que exigirá, como mayor

¹⁵⁶ Según Adorno, lo nuevo: «*es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva. Pero no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal, y en esta medida sirve de ratificación del principio burgués en el arte. Por eso, lo moderno, cuando se articula racionalmente cómo en Baudelaire, adquiere el tono de la desgracia. Lo nuevo es hermano de la muerte. El satanismo que hay en Baudelaire es la identificación, refleja y negativa, con la negatividad de la sociedad. El dolor cósmico llega a convertirse en enemistad del mundo. Y algo de esto ha quedado mezclado, como un fermento, con todo lo moderno. La rebelión que no cede ante lo victorioso sería reaccionaria en arte: de ahí que la imago de la naturaleza esté sometida en Baudelaire a una prohibición estricta. Y cuando lo moderno, hasta hoy día, se empeña en negar esto, entonces capitula. Todas las campañas contra la decadencia, como ruido que acompaña obstinadamente a lo moderno, están en esa dirección. [...] Lo nuevo es el signo estético de una reproducción ampliada y de una promesa de total plenitud. La poesía de Baudelaire es la primera codificación del hecho de que el arte, es una sociedad de mercancías plenamente desarrollada, se hace impotente y sólo le queda el ignorar esa tendencia social. Sólo conduciendo su imaginaria hacia la propia autonomía puede el arte atravesar ese mercado que le es heterónimo. Lo moderno es arte por la imitación de lo endurecido y de lo extraño, y así se hace elocuente; no por la negación de lo que ha quedado mudo. De aquí procede el que ya no pueda soportar nada inocuo*». (Adorno: 1983, p.: 36-37)

valor, la novedad y la originalidad. La máxima del mercado del arte, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, se sostiene sobre estos dos principios: novedad y originalidad. Estos valores devienen en sintomatología simbólica pues el artista puede llegar a perseguir obsesivamente la novedad y la originalidad, para ser reconocidos social y económicamente, dejando de lado la atención de las necesidades contextuales. Este síntoma se conoce con el nombre de esnobismo, o culto a lo nuevo. El otro problema en la historiografía del arte moderno, especialmente la de origen evolucionista consiste en la noción anuladora de la tradición: mira las obras y los artistas del pasado como escalones necesarios para llegar a las obras del futuro que, según esta idea, son mejores.

En este contexto lo nuevo es sinónimo de evolución. Lo nuevo y lo original dieron un giro en el siglo XX, en el campo artístico, específicamente cuando algunas vanguardias enunciaron que su novedad consistía en una nueva forma de dialogar con el pasado. Para encumbrar esta concepción de lo nuevo un grupo artístico que colaboró fueron los pintores “primitivos”. Picasso corroboró su tesis cuando mostró como innovación pinturas que parten de reapropiaciones de las pinturas de la Cueva de Altamira o formas inspiradas en las máscaras africanas. Picasso mostró cómo fue posible innovar sin negar la tradición, sino más bien devolviéndole su lugar en la historia. Innovar consiste en un modo de mirar la tradición, de citarla, de dialogar con ella; también mostró que un elemento de otra tradición al ser incorporado en una cultura visual ingresa bajo los mitos del “otro”. Bien sea como lo “exótico”, lo “extraño”, ambas ingresan a la Europa moderna como lo “nuevo”.

Los diálogos Europa–América estuvieron enmarcados en un discurso de la novedad que propició la idea del “descubrimiento”. El americano fue consciente de su carácter extraño y exótico frente a los ojos europeos. Esta forma de verse como algo nuevo le dio autoconciencia de una tradición ajena; al mismo tiempo, sintió la necesidad de fundar una tradición propia. El americano fue consciente de que debía fundar una tradición, un acto que a su vez es una novedad. Para realizar un imposible, innovar cuando no se tiene tradición o conciencia de ella, el americano tuvo la necesidad de hacerse parte de la tradición ajena, mientras reconocía —que implicó reconstruir— la propia. Es posible ver cómo a mediados y finales del siglo XIX lo nuevo adquiere connotaciones negativas, como el esnobismo o el decadentismo en Europa; mientras que en América es sinónimo de fundación, de inicio, de crecimiento. El Modernismo ingresa en una Europa enferma de novedad, pero paradójicamente usa los medios en donde ésta se muestra con mayor furor, como en la prensa —el imperio de la actualidad— para fundar su propia tradición. Este tópico se puede leer en la «Revista teatral» del 31 de enero de 1868 publicada en *El siglo XIX*, por Altamirano que analiza el juguete cómico de Mariano Luis de Larra, *Oros, copas espadas y bastos*. Su análisis

expone una idea de novedad que dialoga con su tradición de dramaturgos, como si ellos aportaran una serie de tópicos, caracteres, motivos que son ensamblados en una nueva pieza teatral:

Como decíamos, el plan del juguete no es original. Hay gran novedad y brillo en la forma: pero a través de ella se ve inmediatamente *Los milagros del desprecio*, de Lope de Vega, y más particularmente *El desdén con el desdén*, de Moreto. No queremos hablar de *La princesa de Elide*, de Molière, que no es más que una traducción de la última pieza, con el cambio de los nombres españoles y menos gracia ciertamente que el original. De manera que *Oros, copas, espadas y bastos*, no es más que la vieja idea engalanada con los mágicos colores de la juventud. [...] ...un asunto hartamente tratado, puede presentarse aún ventajosamente cuando se posee la fecunda imaginación y la gracia que caracteriza a D. Mariano Luis de Larra... (Altamirano: [1868▲7], p.: 38–40)

Larra no busca innovar con esta pieza sino adscribirse a la tradición de cómicos del teatro español. Es un ejercicio de repetición que busca llegar a su perfección formal. El ejercicio crítico de Altamirano consiste en valorar los elementos que Larra toma de la tradición para analizar de qué manera se incluye en la nueva composición que tiene objetivos y finalidades disímiles que las del teatro del Siglo de Oro. Los dos dramaturgos que Altamirano identifica en la obra de Larra son Moreto (1618–1669) y Lope de Vega (1561–1635). Altamirano brinda las claves para deducir que, ni al dramaturgo del Siglo de Oro, ni al del Romanticismo español les interesó la innovación y la originalidad, tanto como a su contexto crítico. Buscaron revalorar un tópico conocido con el fin de llevarlo a un nivel diferente de desarrollo formal que se relaciona con el problema estilístico y retórico de la época de cada dramaturgo. La originalidad como criterio de valoración es tratada en la «Crónica de teatros» en *El Siglo XIX*, el 10 de marzo, por Altamirano, dedicada a *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus:

...en esta temporada teatral no habíamos visto en escena un drama como el del señor Tamayo y Baus, tan grandioso en su forma, tan original, tan lleno de bellezas y de dificultades y en que se reúnan a la más palpitante verdad, el más grande interés dramático, la naturalidad sorprendente de las situaciones y el colorido poético y brillante de los tipos. [...] Por lo demás, esta fábula dramática, como dijimos al principio, es original de Tamayo, pues no hemos visto en las biografías de Shakespeare ningún rasgo histórico de que pueda haber sacado el autor su magnífico argumento. (Altamirano: [1868▲11], p.: 106–107)

La pieza que tiene novedad por ser un drama dentro de otro drama que, al estar en el contexto de Shakespeare le autoriza a Tamayo a utilizar los caracteres del dramaturgo inglés y, al mismo tiempo, a caracterizar los personajes de su obra, dígame los actores de la compañía Shakespeare como los mismos personajes. Altamirano analiza la obra como un intertexto y reconoce que ni en los caracteres ni en los tipos hay innovación sino estudio y apología a los creados por Shakespeare. La innovación consiste en crear una estructura que no sólo haga homenaje al Drama Isabelino, sino que a su vez muestre lo dramático de la vida de sus actores, en una estructura dramática especular en donde los actores logran identificaciones con sus personajes. La idea de originalidad no consiste en realizar una obra de cero a las espaldas de la tradición, sino tomando sus elementos y buscando formas creativas. Para Tamayo sus intertextos son declarados y Altamirano, versado en el Drama

Isabelino, lee con facilidad sus referencias y variaciones. Como Altamirano sostiene que lo original de Tamayo es su argumento compara y genera un contrapunto con Byron:

En su pequeño pero bellísimo poema *Parisina* también hay un conde Azo, cuyo hijo natural Hago se enamora de su madrastra, siendo correspondido, y perece en el suplicio a causa de este amor. [...] Lord Byron añade que no ha hecho más que cambiar en su poema el nombre de Nicolás III por el de Azo, que era más conveniente al metro. Se ve pues, que ese es el mismo asunto, tanto a aquel *Drama nuevo* que la compañía de Shakespeare supone representar, como del drama mismo que se desarrolla a nuestra vista, pues que Tamayo puede decir a su vez, que no ha hecho más variante en él que llamar a su conde Octavio, en vez de Nicolás III, Beatriz en vez de Parisina, Manfredo en vez de Hugo, y que ha llamado Landolfo al servidor del conde que denunció la incestuosa pasión de los dos jóvenes. (Altamirano: [1868 ▲ 11], p.: 107–108)

Al no encontrar una prueba contundente de que Tamayo formara o se inspirara en *Parisina* de Byron, y aun considerándolo de ese modo, Altamirano sostiene que “no hay nada nuevo bajo el sol”, en cuanto al tema o al motivo de la obra; que la originalidad consiste en la forma que cada artista le da al tema conocido. Y esta nueva forma que en este caso es una compleja propuesta de estructura dramática que cambia los usos mismos del espacio teatral permite que los antiguos motivos aparezcan renovados, rejuvenecidos y vigentes para el mundo hispano en el siglo XIX. Altamirano desenvuelve el problema de la originalidad y la novedad: que en una obra aparezca los elementos de otra no le quita originalidad; que existan intertextos declarados o no, no le resta novedad. Estas categorías no se encuentran en los elementos en sí, sino en su disposición para comunicar, es decir en la nueva estructura retórica que el autor le pueda dar para que esa combinatoria comunique algo diferente al espectador. Las categorías para evaluar la novedad estarán encaminadas a analizar la pertinencia de ciertos elementos con otros, el modo de aparecer en combinatoria para que tanto las reglas del drama en que se inscribe se respeten, como la verosimilitud, pero a su vez, para que produzcan con esta nueva combinatoria un efecto estético y una experiencia vital en el espectador. El autor cuenta con una galería de tipos y situaciones a su disposición ofrecidos por la traición de su oficio que pueden ser utilizadas bajo la dirección de un proyecto creativo que armonice esta diversidad y le permita generar una vivencia que conduzca al espectador a una experiencia. Para Altamirano, entre mayor naturalidad tenga esta experiencia, mayor contundencia tiene su efecto, por ello encuentra grandiosa la pieza de Tamayo que logra vincular la naturalidad de las piezas de Shakespeare con las de la cotidianidad de su compañía en una estructura dramática. El autor no es alguien que cree de cero, sino un lector y conocedor de la tradición a la cual se adscribe que encuentra una forma para reorganizar los dramas antiguos y ponerlos de nuevo en vigencia; su misión es participativa: desea ligar al espectador de esa época con los problemas humanos de su tradición, buscando vinculaciones de tipo históricas en el terreno simbólico. Altami-

rano se libra del problema de la ahistoricidad y el desarraigo que traen implícitas las poéticas esnobistas y universalistas del arte. Busca diálogos históricos que doten al espectador de lecturas de la tradición y lo ayuden a visualizar sus problemas en perspectiva y a solucionarlos valiéndose de la experiencia que le trasmite. Uno de los retos del artista latinoamericano es la conciliación de una serie de tradiciones y el reciente afán de innovación al cual se inscribe el arte en la época moderna que para finales del siglo XIX se encuentra en lo que Martí considera como «el imperio de lo actual». Es una virtud, en la interpretación musical, tener la capacidad de demostrar virtuosismo sin que este sacrifique el tempo, la delicadeza, la suavidad que exige la tradición. En 1875 se celebró el Quinto Centenario del nacimiento de Miguel Ángel (6 de septiembre de 1475) en la Academia San Carlos, para el cual Sierra escribe «El Centenario de Miguel Ángel», publicado en *El Artista* de México. La particularidad del artículo reside en la lectura que realiza del Renacimiento italiano: no se trató de un movimiento tan sólo innovador, sino una reapropiación de los valores artísticos del mundo clásico, romano, helénico y su especial relación con las divinidades naturales.

Un gran resucitador de la historia ha formulado el carácter de aquel siglo maravilloso, en esta frase: “la vuelta a la naturaleza”. [...] Era aquel Edén el templo del arte, era el templo de los recuerdos, era el tabernáculo de la Grecia. Porque para levantar al mundo de su sepulcro había bastado una nota de la lira de Homero; y había bastado para vivificar el arte, para crearlo inmortal, un trozo de mármol de Praxiteles ante los ojos de Miguel Angel. (Sierra: [1875 ▼33], p.: 228)

Sierra plantea lo nuevo como lo originario en una lectura abierta y consciente de un pasado que puede ofrecer una posibilidad cultural: no propone que los mexicanos volteen los ojos a Grecia, sino hacia el pasado americano en donde también se lee esa relación entre naturaleza y belleza. Miguel Angel pudo conciliar el ideal de la belleza en una nueva resolución iconográfica del panteón cristiano. Los latinoamericanos, en un problema cultural homólogo, como el de conciliar los politeísmos indígenas con raíces panteístas, pueden, según esta sugerencia, crear otro estatus de la cultura que no sólo los potencie en su producción artística, sino que concilie la brecha simbólica producida por la dominación colonial.

En «Víctor Hugo: filial ofrenda de admiración» en *El Federalista*, Sierra comprende los orígenes culturales del Romanticismo como una respuesta a situaciones políticas álgidas en el Oriente europeo. Existe un poderoso impulso por lograr la independencia de Grecia del Imperio Otomano en la tercera década del siglo XIX, y los europeos lo asumen como causa propia ya que reconocen en Grecia el origen de su cultura y su sistema político inspirado por el republicanismo. Sierra comprende que la potencia del Romanticismo se asienta en la exigencia de la libertad de una memoria a manos de los turcos, es decir, que se encuentra desde la perspectiva europea, secuestrada, pero al mismo tiempo destruida. La nostalgia romántica no se trata sólo de unos tiempos idealizados en

donde el humano vivía en mayor comunidad con la naturaleza, sino que la memoria de esos tiempos se encuentra arqueológicamente restringida. Recuperar Grecia significa para el europeo, además de una oportunidad para combatir al Imperio Otomano, la posibilidad de hurtar y apropiarse del patrimonio antiguo griego, clave para el resurgimiento cultural en términos productivos:

Empezó, también, cantando a la Grecia, como los revolucionarios habían empezado imitándola; pero, lo hemos dicho, fue aquél un solo momento; la musa nueva no podía sentarse para siempre las propíneas; tres griegos: Homero, Píndaro y Virgilio, el último, si no el más grande, porque ya el mármol helénico era el mármol de un sepulcro, sí el más dulce, con la melancólica dulzura de la nostalgia de la patria de nuestra alma ausente. (Sierra: [1875 ▼ 39], p.: 251)

El Romanticismo se inició peleando por la recuperación de la legitimidad cultural griega, pero no pudo reconocerse en ella. La Edad Media, gracias a la vigencia espiritual del siglo XIX que quería erigir la poesía como la nueva religiosidad ofreció un lugar para el romántico; la recepción romántica de la Edad Media estuvo mediada por la visión de la superchería y a ella se le acercó buscando la fantasía que el mundo había perdido en la era ilustrada por medio de las invocaciones espiritistas, el hermetismo, etc. Hubo patetismo en ese comportamiento en donde la nostalgia por Grecia abrió la puerta a un delirio literario y cultural. Sierra explica que el paso de Hugo por la superchería hacia la Edad Media debe considerarse como un momento de transición hacia una verdadera innovación de las ideas ilustradas y la recepción de los problemas de su contemporaneidad. Lo que la tradición le enseñó a Hugo es que la autenticidad de cada época, además del conocimiento de la tradición, se encuentra en que cada artista se enfrente a los problemas que señale su contexto. No se trata de justificar la desavenencia de su época en proyecciones sobre momentos históricos, sino ser parte de la misma historia.

Pero pronto se mezclaron todos los dramas; los propagandistas del enanismo literario, que querían que un pueblo entretuviera su inteligencia en hacer pigmeos detrás de Sófocles y de Racine, se arrojaron sobre aquellos innovadores, sin recordar que entre Luis XIV y Víctor Hugo había, no sólo un siglo, sino un mundo: la República. La batalla fue terrible; se escudriñó la historia, los recién venidos buscaron sus títulos y se sintieron rebeldes a la tradición como los convencionales sintieron la Francia nueva, como las épicas turbas de Jemmapes y de Marengo, y el hijo de la vendeana, al salir de esa lucha, era un revolucionario. Dejó entonces el suelo de la Edad Media. [...] El poeta era un demócrata. (Sierra: [1875 ▼ 39], p.: 252–253)

La autoconciencia del dominio del canon como punto de partida para una innovación de formas y significantes culturales sólidos se ve con claridad en la música formal. Con motivo de la presentación de José White, Martí en la *Revista Universal* de México el 4 de junio de 1875, destaca las virtudes que casi con obligatoriedad debe tener un compositor para su excelencia interpretativa; segundo, lee ese ejercicio interpretativo como un dominio excelso, una batalla entre dos titanes, una invitación y reto. White presenta la *Ciaconna*, tema para los exámenes de un violinista que Bach compuso para exhibir el virtuosismo. White, excepcional intérprete del violín, puede mostrar

virtud interpretando los ejercicios del canon bachiano, pero además un intérprete de vanguardia que compone temas propositivos para la música, como la *Bella cubana*, que ensancha la música clásica por la inserción de formas de la música africana:

Como dos fornidos luchadores se enlazan cuerpo a cuerpo, y se encarnizan en la lucha, y nada ven más que su exaltación creciente, y encendidos en ira no cesan en la fiera pelea hasta que el uno cae vencido, y se levanta el otro erguido vencedor, así y en lucha igual emprendieron batalla ante el público asombrado del Conservatorio, White y su violín. [...] El arco de White resbaló primero sobre las cuerdas, luego rodó sobre ellas, luego las oprimía al correr, iba y venía en carreras incansables: cuando todo estaba agotado, había algo más que agotar, cuando todas las voces del instrumento gemían vencidas, y todas lloraban y murmuraban todas, aún había nuevos gemidos, aún había iras nuevas en aquellas cuerdas fatigadas, impotentes ya, ya dominadas por aquella mano soberbia y poderosa que excita y subleva contra sí a las cuerdas para luchar con ellas, oír las sollozar, oír las gemir, doblegarlas absolutamente y no descansar hasta vencerlas. (Martí: [1875 ▼ 55], p.: 72–73)

Martí tiene presente la polémica que despertó en Madrid Eduardo Rosales Martínez, quien trata temas históricos desde una forma grandilocuente y privada, haciendo gala de libertad y dominio técnico de factura gruesa en la cual el lienzo es frecuentemente golpeado por el pincel. Esta comparación revela en la crítica de Martí a Gutiérrez con de grandes rasgos entre grandes sombras, como los de Rosales, pero también con un contagio emocional intenso, muscular, nervioso sobre el lienzo. Ambos pintores tienen rasgos de la tradición hispánica: los críticos refieren el velasquismo de Rosales y a Gutiérrez lo comparan con el Españolito (1591–1652), así como a la tradición del muralismo italiano y la pintura de Tintoretto (1518–1594). En ambos pintores se destaca una formación académica en la cual dominan temas, tratamientos, poses, así como hacen gala de técnicas las cuales, incorporadas y dominadas, apuntan un estilo venal y personal en el cual pintan con rapidez, detalles selectivos y una factura gruesa conocida como inacabada. Luego de estudiar el retrato del licenciado Juan Gómez, Gobernador de Puebla, Martí insiste en que la innovación de Gutiérrez encuentra un lenguaje no para embellecer la realidad, sino para transmitir las emociones:

No hace líneas: hace rasgos. Es un pintor de gran manera: no complacerá a todos los gustos; pero sorprenderá a los bien acostumbrados. Lo que Gutiérrez pinta, satisface en algo la aspiración humana a la grandeza. Es más hermoso que bello. No hará nunca un cuadro lindo; pero hará cuando quiera un cuadro grande y sorprendente. (Martí: [1875 ▼ 58], p.: 91)

Martí compara la obra de Gutiérrez con la de Rosales: le interesa la impresión general del cuadro, es decir, más su composición que los detalles¹⁵⁷. Los valores martianos explican aspectos que

¹⁵⁷ Calvo Serraller en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, comenta *La muerte de Lucrecia (1871)*: «*Falta de vida, bocetismo, excesiva franqueza... en realidad todos esos calificativos apuntan a lo mismo: al desconcierto que produjo el abandono del acabado académico en favor de una emancipación de valores puramente pictóricos. [...] "Al decir de la mayoría –dijo Rosales–, mi cuadro es un cuadro no concluido y por tanto una obra defectuosa y digna de censura; convengan parte en ello, pero no en todo, el cuadro no está terminado, pero el cuadro está hecho; si le falta por hacer un pie, una mano, un trozo de paños, el cuadro no es menos cuadro por eso, y voy a demostrarlo... la mayor parte de los que han dicho que mi cuadro no estaba concluido, que era un boceto que hacía alarde de desenvoltura, este, no ha dicho nada, absolutamente nada. Tanto valdrá acusar a Rafael de poco colorista o a Rubens de incorrecto en el dibujo. Una obra del carácter de la presentada por mí no es un cuadro de gabinete, que ha de ser primorosamente ejecutado para que se seduzca*

no tienen sólo que ver con la forma de ser del artista con el lenguaje moderno de Rosales y Gutiérrez, sino con la forma de ser modernista de Martí. En los tres casos se opta por lograr una nueva configuración artística con un lenguaje suelto, guiado por la impresión de las cosas sobre el artista y no por una captura realista o idealizada de la realidad. Por ello, el subjetivismo y la franqueza. No es posible sostener que alguno de los tres sea impresionista ya que no es tampoco la intención de ellos alinearse con el movimiento francés. Pero hay un tópico conceptual que alimenta sus obras: fijarse más en la impresión que en el detalle; calcular el foco de la pintura o del texto y lo otro bocetar; y, ejecutarlo con carácter, con fuerza física. Se percibe un *ethos* plástico en el que se desea abandonar la normatividad académica y se busca una decidida experimentación que recupere la singularidad y el impulso creativo corporal en la obra, en la praxis artística. En los tres casos la disputa es con la normalización académica que deviene en preciosismo, y no con la tradición pictórica: la atracción de Rosales por El Greco y Velázquez, identificable en las paletas y trozos de luz de las obras de Rosales, pero también en ese carácter de Thomas Couture (1815–1879) que Rosales conoce en el Salón de Pintura de 1867. En estos gestos pueden estar las claves de la vertiente castellana de Martí: es apropiado recordar que en 1875 Martí es un ciudadano español nacido en ultramar, exiliado y con deseos independentistas. Pero él desea encontrar la emancipación de España, también en el seno de lo español, siguiendo a Cervantes, Quevedo, entre otros. Así que traza vínculos con el Siglo de Oro para encontrar una manera de arraigarse en las necesidades de la actualidad: una forma de impresionar a través de una lengua suelta que bocete escenas con agilidad. La apuesta verbal de Martí se puede catalogar como un boceto de la impresión o la capacidad de recrear una escena con un pequeño conjunto de palabras.

El 13 de noviembre de 1875, con ocasión de la función de *La Esposa del Vengador* de J. Echegaray, Martí explica la apuesta en cuanto al tratamiento de un tema histórico: las advertencias y ventajas al trabajarlo desde la perspectiva contemporánea. Echegaray combina dos temporalidades: su necesidad de expresar estas ideas no corresponde con la oferta de situaciones que su teatro le ofrecía. Debe trasladar la escena al pasado caballeresco, pero tiene la posibilidad de encontrar una versificación fluida, de grandes sentimientos. Echegaray toma lo mejor de dos tiempos e innova en

la vista, es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica, que debe ante todo hablar al alma y no al sentido. Pero hay otra cosa, otra cualidad, otra condición en las obras que no todo, la han dado, y que está en la impresión de la escena... mi cuadro es un cuadro de impresión, la escena es eminentemente dramática, mi mayor anhelo era que el cuadro hiciera estremecer desde el primer momento... de ahí la vehemencia en el hacer, la ejecución desaliñada y brutal; yo veo que con una ejecución primorosa el cuadro no sería lo que debería ser» (Calvo Serraller, 1990, p.: 56).

la escena hispánica sin necesidad de seguir los pasos del Realismo¹⁵⁸:

Esta obra es prenda valiosísima para la literatura caballescaca; pero tiene todo el idealismo perfeccionado, y todos los sacrificios generosos de la literatura del sentimiento. [...] Esta mujer es delicada, y aquel hombre es heroico. No son sus conversaciones, estériles requiebros del lenguaje; son la exquisita forma poética de un sentimiento encantador, tierno y pleno. No es la comedia de capa y espada: es una obra puramente estética, vaciada en el molde en que vaciaron las suyas Lope y Calderón. De Lope, tiene la galanura: de Calderón, el brío y el sentimiento. (Martí: [1875 ▼65], p.: 127–128)

En 1875 no son notorios los rasgos realistas de Echegaray, más si la versificación suelta y el castellano fluido. Martí descubre esos rasgos en Echegaray y los enuncia como una posibilidad y alternativa a la forma de innovar que parece ser determinante en el Realismo francés. Martí, quien éticamente tiene discordancias con el Realismo, ve una opción en la propuesta dramática de Echegaray:

No es una imitación, ni una reaparición de la escuela antigua. Es que el poeta, descontento con la forma actual de los seres, concibió un pensamiento grande que, a ser desarrollado entre personajes de nuestros tiempos, no hubiera tenido la forma majestuosa que para su gran pensamiento había menester. Es que la realización de la tragedia es difícil, y probablemente sería ridícula entre las gentes y los tiempos que ahora corren. (Martí: [1875 ▼65], p.: 128)

En «Una visita a la Exposición de Bellas Artes», —*Revista Universal*, 28 de diciembre de 1875—, Martí se refiere a la innovación con relación a la tradición tomando el ejemplo de Primitivo Miranda (1822–1897), quien presenta *La Virgen de la Concepción*. En ella, además de observar elementos magistrales de la tradición que maneja Primitivo, reconoce la innovación en la composición, mostrando elegancia y gracia, transmitiendo la funcionalidad estética del tema religioso:

...el dibujo es excelente, y el colorido animado, vivo y natural. En suma, este cuadro es la obra correcta de un pintor notable, pura en el dibujo, valiente en el color, nueva en la composición: ella demuestra que no están en los pinceles del artista las canas que son ya noble corona para los años que pesan en su frente. (Martí: [1875 ▼66], p.: 135)

En esta crítica desmiente la idea de que la innovación nace de un impulso juvenil, sino más bien de un agrandamiento en las escalas de la técnica dominada las cuales pueden dar un salto constitutivo. La innovación que busca Martí la justifica en un oficio: es un proceso, una búsqueda que puede ofrecer un artista consagrado como Miranda. En la segunda parte de este texto, —29 de diciembre de 1875—, Martí se desilusiona de la obra de José Escudero y Espronceda al percibir un afán por pintar, aparecer, protagonizar a tenor de sacrificar la factura de su obra. El caso de Escudero y Espronceda será una advertencia en pintura, pero una realidad en otras artes que en los años

¹⁵⁸ Según, *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*, de Á. Goenaga y Juan P. Maguna: «Es Echegaray, según Díez-Canedo, el representante de una edad de lucha e indecisión, que en el teatro, ligado por las tradiciones que habían sido reanudadas por el Romanticismo, tantea y busca nuevos horizontes. Más que un precursor es un poeta que recoge y exalta una corriente literaria. Echegaray parece encontrarse en la encrucijada de dos tendencias literarias: la romántica y la realista. Toma de una gran parte del atuendo que formará su teatro y de la otra el carácter crudo de ciertos problemas sociales. En la combinación de ambas algo choca y cruje en la escena. Ofrece al público burgués horrores agradables, deleitosos, y provoca el desafecto en los críticos venideros. El resultado fue una especie de melodrama romántico en que se subraya el carácter desorbitado de las pasiones humanas» (Goenaga, & Magua, 1971, p.: 385–386).

siguientes estarán abocadas al esnobismo¹⁵⁹.

La tradición, la construcción y constitución del canon artístico europeo fue un proceso con desarrollos en el siglo XIX, que cambió paradigmas históricos sobre la historia del arte y permitió reivindicaciones no sólo del conocimiento antiguo sino en la producción de obras de actualidad. El americano, urgido por recuperar una tradición, fue testigo de la invención del canon artístico europeo entendido éste como un discurso histórico. *El Eco de Ambos Mundos* de México, el 15 de octubre de 1875, publica a Charles Bigot, quien analiza el lugar del “Renacimiento clásico–griego” en el siglo XIX, gracias a los hallazgos arqueológicos como algunos mármoles descubiertos en el Partenón. Bigot sostiene que es gracias a los descubrimientos de la de escultura clásica que la escultura francesa del siglo XIX posee calidad (Bigot: [1875 ▼ 100], p.: 325). Bigot reconoce la distinción entre copia y original que permite los nuevos estudios y hallazgos de la estatuaria de la Acrópolis, pues existe una distinción seria entre el canon clásico y el helénico, en cuanto postura, escorzo, contraposto, hieratismo y dimensiones. Asimismo, las piezas clásicas sólo fueron conservadas gracias a la producción industrial de copias de las estatuas clásicas las cuales se distribuyeron en la Grecia helénica y esto les permitió que aún se reprodujeran durante el Imperio Romano, siendo los yacimientos de Pompeya y Herculano claves para identificar la copia y el original en el “coleccionismo” antiguo. Sólo fue hasta mediados del siglo XIX que se pudo decantar, crear e invencionar el canon clásico y distinguirlo del resto de la antigüedad. En una actitud de dudable legitimidad cultural, Bigot acepta el canon ateniense pericleo como parte del pasado francés sostenido por un falso universalismo en el cual el pueblo francés se siente heredero y en actitud patriarcal decide hacerse custodio de su pseudo pasado, adquiriendo, saqueando y apropiándose de esta herencia cultural. Es sabido que los franceses fueron enemigos tanto de Roma como de Grecia en la antigüedad y son comunes las estatuas helénicas de Galio, así como los enfrentamientos de Roma con Ambiórix y Vercingétorix. Pero a Francia, como país colonialista, no le interesa reconocer su pasado bárbaro sino hurtar y apropiarse de una herencia que no le pertenece para configurarse como nación “civilizada”. El texto de Bigot permite evidenciar estos procesos artístico–culturales. La

¹⁵⁹ Felipe López López en *El Federalista* de México el 10 de enero de 1876 publica «Exposición de la Academia de San Carlos», en donde refuta las opiniones de Martí en la *Revista Universal* pero que, de manera no reconocida por su odio, reitera su opinión frente a la propuesta de José Escudero y Espronceda: «No pierde el tiempo en nuestra República el señor Espronceda, pero su apresuramiento de pincel algo le aleja del estudio que exige el arte. Sus buenas disposiciones para la pintura están como estancadas por un propósito que le urge a pintar sin detenerse, a pintar mucho y en poco tiempo, o por la falta de examen de buenos originales en el ramo que ha elegido. Tienen sin duda el parecido la mayor parte de sus cabezas, pero esfuma demasiado y no busca el realce por la abundancia de tintas y masas de color. Con un poco de más de esmero en el dibujo y mucha más variedad en sus ropas y situaciones, logrará mayor éxito» (López: [1876 ▼ 64], p.: 354).

nueva oleada que trajo el siglo XIX al interesarse por la cultura griega inicia con el estudio de la ciencia sobre sus espacios físicos y gracias a la consolidación de la arqueología como disciplina se pudo realizar no sólo las diferenciaciones entre clásico y helénico, sino un convencimiento que impulsó a las disciplinas humanas y se consolidó como tópico de producción artística. Se propició un “Renacimiento” tanto de la tragedia shakesperiana en la escena inglesa, así como del drama de los trágicos clásicos como Esquilo, Eurípides y Sófocles. También se intentó reemplazar y mejorar las lecturas y revisiones que realizó el Neoclasicismo, más cercanas a una normatividad preceptista que a la naturaleza del canon griego. Con esta sumatoria de conocimientos nuevos sobre la antigüedad proliferan las representaciones clásicas.

Altamirano explica en *El Federalista* el 29 y 30 de enero de 1875, el impulso innovador de la recepción del drama clásico. En un carácter como Medea el público mexicano puede tener un nivel de emparentamiento, no porque Medea sea universal, sino porque ha sido la imagen de la mujer víctima de las empresas coloniales de Europa; como también lo fueron las mujeres mexicanas. Altamirano ve una posibilidad de creación en el estudio de Medea porque en América este arquetipo es común y existen historias que se le homologan. En especial el valor está en el hecho de que un estudio del pasado de cada cultura puede renovar el panorama artístico actual.

La señora Ristori nos ha dicho hace algunos días, que ella siempre escoge para presentarse ante un público nuevo la tragedia de *Medea*, no porque crea que su trabajo artístico sea mejor en esa pieza que en otras, sino porque prefiere el carácter griego para darse a conocer. [...]Teníamos una ilusión que no queríamos romper; queríamos que nos transportara a aquellos hermosos días de la civilización helénica en que la poesía y el arte eran una religión, en que las representaciones trágicas eran una manifestación del culto; queríamos, nosotros que no habíamos vivido en las épocas pasadas más que con la imaginación, vivir con la vida real; nosotros que no conocíamos a los personajes trágicos más que en los libros, verlos vivos y palpitantes en la escena. Y lo logramos, sí, lo logramos, más allá de nuestras esperanzas. La Ristori es griega. (Altamirano: [1875 ▼108], p.: 171–172)

En «*El otro*, de Juan A. Mateos», en *El Federalista* de México el 7 de octubre 1877, Gutiérrez Nájera presenta el problema de la innovación frente a la tradición: esgrime que la originalidad y la novedad son un mito frente al teatro y a las artes en general. Los tipos de dramas posibles son restringidos, porque los personajes y combinatorias de los mismos han sido elaborados por el teatro clásico, quien realizó un repertorio de personajes que representan defectos y virtudes humanas. Los personajes de ahora son variaciones pues, aunque la sociedad cambie el ser humano no ha sufrido una metamorfosis radical para que las pasiones sean en extremo distintas. Buscar originalidad en los caracteres teatrales es un asunto árido (Gutiérrez Nájera: [1877 ▼17], p.: 50).

En una polémica entre Gutiérrez Nájera y Herberto Rodríguez, aparece una acusación de plagio de este último sobre *Ensueños*, de Pedro Castera. En «*Los Ensueños*, de Pedro Castera», en *El Federalista* de México el 17 y 27 de marzo de 1877, expone que si Rodríguez considera que hay

plagio que por favor adjunte las pruebas. Nájera explicará que nada tienen que ver *Los Ensueños* con el *lied* que, en carácter y tema, así como en forma son distintos. Lleva el problema del plagio a la imitación, la cual también desmentirá:

¿Será Heine? Pero Heine es la duda, el escepticismo, la sátira personificada. Sus cantos son gotas desprendidas del océano de hiel que en su pecho se agitaba. No se puede leer a Heine sin que el espíritu herido prorrumpe en un lamento. [...] Heine es un abismo. Pedro Castera no pulsa el puñal acerado de la duda; no se ríe con la risa irónica del escéptico; no azota con el látigo terrible del sarcasmo; Pedro Castera, no es, pues, ni un solo momento comparable con el terrible poeta de Alemania. ¿Será Uhland? Pero Uhland, es más vago, más nebuloso, más fantástico. Sus canciones conservan las más bellas tradiciones populares. [...] Pedro Castera canta sólo el amor: ¿cómo, pues, podremos comparable con Uhland el fantástico? Si de algún poeta ha tomado algo Castera, no es en verdad de Rückert, ni de Kröner, ni de Goethe, ni de Schiller, sino de Gustavo Adolfo Bécquer... (Gutiérrez: [1877 ▼ 16], p.: 168–169)

Nájera explica que Castera produce una poesía de líneas claras y sencilla y que puede tener alguna similitud con la de Bécquer, pero también considera que pueda existir inducciones paralelas de parte de los dos poetas que en factura final resultan similares así vengan de procesos de producción artísticos distintos. Si alguien canta el amor en Alemania, en España o en México tendrán tal vez algunos tópicos asociados al tema que pueden compartir la imaginación amorosa en estas tres regiones ya que en diferentes medidas comparten ciertos símbolos; sin embargo, a la hora de componer en cuanto a las palabras propias del idioma es posible ver la diferencia entre los tres poetas que es amplia. Nájera considera que los escritores de antaño trabajaron con dichos temas profusamente y que cualquier poeta que desee tratar los mismos temas, que son para Nájera restringidos, incurrirán en varios tópicos y en muchos casos resolverán problemas de comparación, semejanza, contraste, como otros lo resolvieron sin siquiera llegar a esperarlo, y esto no significa plagiar. El escritor nuevo y poco leído cree que cada verso es nuevo, porque es subjetivo y es un aporte a la literatura, pero Nájera sabe que esto es sólo una ilusión de novedad ya que otros han pisado esos caminos. Para Nájera la innovación está relacionada con la capacidad de estructuración y combinatoria de esos elementos (Gutiérrez: [1877 ▼ 16], p.: 170).

El 6 de octubre de 1878, Nájera publica en *La Libertad* de México, «*Ocios poéticos* de Ipanδρο Acaico», comentario crítico sobre el poemario del arcade mexicano José Ignacio Montes de Oca (1840–1921). Nájera sostiene que parece una traducción de un poeta heleno y no la creación de un mexicano contemporáneo. Rápidamente se encarga de enunciar lo clásico en Ipanδρο y encuentra la indistinción entre el humano y la naturaleza en Grecia, y la presencia de la naturaleza americana en los caracteres artísticos. En esta dirección no es difícil sugerir ese deseo de Nájera de que la naturaleza americana pudiese ser integrada a la cultura y viceversa, como esa inmensa integración vital griega. El referente de la intertextualidad con la tradición es la posibilidad del pensamiento clásico que ofrece a la hora de tener que fundar relaciones culturales en el continente americano

con una presencia constitutiva de la naturaleza (Gutiérrez: [1878 ▼ 13], p.: 174).

En *La Libertad*, Sierra escribe el 30 de julio de 1878 «Literatura extranjera contemporánea» dedicado a André Marie Chénier (1762–1794), ejecutado en París a los 31 años en la “época del terror”. Sierra reúne en su opinión dos juicios contrarios, el primero de Sainte–Beuve, quien sostuvo que fue el primer romántico francés; y el de Anatole France, quien se esforzó en mostrar la empatía de Chénier con el Neoclasicismo. La lectura de Sierra es innovadora por sostener que el carácter romántico es precisamente su vocación clásica. Para la historiografía teleológica y evolucionista de los estilos literarios sería un despropósito el juicio de Sierra; para Sierra se dibuja claro, ya que en América se puede ser moderno gracias a una recepción del mundo clásico. La innovación para Chénier, según Sierra, estaba en potencia en la tradición:

El influjo público sobre esta aparición, la causa principal de ella, fue el amor al estudio de los grandes poetas griegos y latinos; especie de renacimiento clásico, origen del moderno romanticismo clásico, origen del moderno romanticismo. [...] Chénier es a quien se debe este admirable renacimiento del sentir clásico, retratado en la poesía lírica contemporánea, de que él fue precursor, a puro interpretar lo íntimo del espíritu de su tiempo, en el cual el amor a la libertad llevaba a buscar los grandes modelos griegos y romanos, como el odio hacia el catolicismo conducía al examen de las antiguas religiones. (Sierra: [1878 ▼ 14], p.: 274)

El interés clásico en la época de la Revolución Francesa consistió en buscar anidamientos culturales que pudiesen defender la idea de democracia en la Grecia de Pericles. La idea consistía en encontrar un nicho de libertad humana diferente al cesaropapismo del primer Imperio Bizantino por la Europa occidental que fue el principio político de las sociedades feudales. La asociación entre la Iglesia y el poder mantuvo esa sociedad de castas y herencias nobiliarias que encadenaron al sujeto desde su nacimiento a ser plebeyo o noble. En la Grecia Clásica la movilidad social no era, en realidad, un hecho y el Neoclasicismo construyó una visión idealizada de la democracia ateniense; democracia idealizada que sirvió para la declaración de libertad y para la escritura de los derechos humanos. Si bien el mundo clásico no ofreció las soluciones a los problemas políticos, la Revolución propuso opciones que idealizadas y ahora sustentadas en el marco gnoseológico ilustrado podrían fundar sistemas político–sociales distintos. Después de la Revolución el interés por el mundo antiguo se sostuvo en casi todas las líneas del conocimiento, lo que permitió la refundación de una cultura científico–humanística en Francia, Alemania e Inglaterra (Sierra: [1878 ▼ 14], p.: 274). Los apuntes de Sierra sobre Chénier, y sobre el libro de Jean–Jackes Berthélemy, *Viaje del joven Anacarsis a Grecia a mediados del siglo IV antes de la era vulgar*, se encuentran mediados por una perspectiva intelectual: si bien los estudios clásicos le ofrece posibilidades en la era de Revolución entre las naciones europeas en cuanto a los sueños democráticos que incluyen una nueva organización social sistémica de la cultura, en el caso americano no se trató de buscar en la

Grecia clásica esos principios: el americano tiene la virtud de sentirse heredero tanto del mundo antiguo europeo, como del antiguo americano y africano gracias a los procesos de mestizaje. Se puede aproximar al conocimiento de las otras culturas sin pretensión universalista, pero con la facilidad de sentirse heredero del conocimiento humano. Este año Sierra publica sus adelantos de *La historia de la antigüedad* desde una perspectiva intercultural, iniciando en las culturas orientales y terminando con el fin del Imperio Alejandrino. En ella no se privilegia a Grecia y a Roma, sino que se entiende como una de las culturas posibles. Con Sierra y con los apuntes martianos sobre filosofía queda claro que América Latina, desde el siglo XIX, y más precisamente en la década de los 70, se siente heredera del conocimiento humano que gracias al mestizaje y la interculturalidad no tendrá problema en aceptar el conocimiento de las distintas culturas cuando éste le sea útil para su progreso y entendimiento.

El 3 de abril de 1880 Martí escribe en *The Hour*, «Museo Metropolitano», en donde reseña muestras representativas de la pintura norteamericana como las obras de William Merritt Chase, Robert Swain Gifford, John George Brown y Winslow Homer, etc. Considera que existe cierta calidad en cuanto a su autenticidad, pero que ésta no está definida por su afán de innovación o por tomar elementos de la tradición pictórica europea. Para Martí es legítimo usar cuantos métodos antiguos sean necesarios, pero lo significativo consiste en que la concepción sea actual e innovadora. Esta puede definir el carácter local de una obra, su autenticidad:

La jarra rota del señor Chase es un cuadro importante, que demuestra la influencia peligrosa del amor excesivo a la novedad. [...] *Los prisioneros al frente* de Winslow Homer, tiene toda la ingenuidad de la infancia y todo el vigor del arte primitivo. El arte norteamericano está todavía en la cuna. Tiene que ser mejorado, pero con ideas originales; se deben importar los métodos antiguos, pero no las viejas ideas. (Martí: [1880 ▼ 11], p: 56)

El 1° de mayo de 1880, Martí reitera que no se puede considerar un rasgo distintivo de la pintura norteamericana a nivel temático–estilístico, sino que existen pintores norteamericanos que continúan reproduciendo técnicas y estilos europeos. Martí observa que los bocetos de la Academia Nacional de Dibujo, aunque incompletos, a veces mal ejecutados, tienen primitividad, fuerza y originalidad de elementos que les brinda su paisaje; mientras que los cuadros ya terminados son carentes de estos elementos o, más bien, éstos son opacados por una búsqueda posterior, un retoque que los adapta como románticos o impresionistas. Para Martí el Impresionismo europeo es un punto culmen de la pintura, pues en él la excelencia académica empezó a experimentar con los métodos de observación que modificaron las técnicas pictóricas a tenor de encontrar una mayor proximidad con los fenómenos lumínicos de la naturaleza. Allí hay más énfasis en el método, en el procedimiento que en el terminado. La escuela norteamericana en el afán de imitar logra colores y efectos

similares, pero cuando Martí compara los cuadros con su paisaje, nota el artificio. En «La Quincuagésima Quinta Exhibición de la Academia Nacional de Dibujo», publicado en *The Hour*, Martí elogia a los aprendices:

Entre los muchos cuadros incompletos, entre tantos paisajes que asemejan cromos, entre tantas figuras pintadas con unos cuantos brochazos de color y unos cuantos trazos confusos, en medio de tanto descuido e incorrección, hay cierta frescura del arte primitivo, una originalidad indiscutible, grandeza, audacia, y amor de libertad. [...] Se puede uno convertir en un buen impresionista cuando se ha sido por mucho tiempo un pintor académico. Pero pintar con crudos toques del pincel, dibujar sin líneas, atreverse a presentar cuadros que no merecen ser colgados en las paredes de una choza de Long Island, nunca será la manera de elevar el arte de los Estados Unidos de América. (Martí: [1880 ▼ 14], p.: 76–77)

Gutiérrez es consciente de la prudencia que debe tener un artista con la tradición en su proceso de formación. La experimentación estilística debe venir después, una vez fundados los preceptos. Esto se lo revela a Manuel Ocaranza en «La Exposición Artística de 1881», en *El Siglo XIX*:

...recuerde usted que en las primeras de Velázquez, Rembrandt, Tintoretto, Lucas Jordano, etcétera, los preceptos del arte eran seguidos con religiosidad y se mantenían esos artistas en una prudente sobriedad y a una respetuosa distancia del *Tour de force* del estilo; terminaban sus figuras lo bastante y no se lanzaron a esa franqueza, a ese modo de hacer heroico, en que cada pincelada es un pensamiento y cada accidente una idea; hasta que la ciencia del arte se posesionaba en sus cabezas privilegiadas y el dibujo y una miscelánea entera, se apoderaba de su inteligencia. (Gutiérrez: [1881 ▼ 30], p.: 96–97)

En «El Salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado», en *La Libertad* de México el 13 de enero de 1880, Altamirano reevalúa la hipótesis inicial con la que abre su texto, *la decadencia del arte mexicano*: esta postura la explica en la dificultad que tiene el artista para sustentarse en su actividad económica; un academicismo que ha formado varias generaciones de artistas mexicanos pero aún tiene en su seno la escuela religiosa y/o neoclásica que poco se ha preocupado por los temas mexicanos; una falta de institucionalidad adyacente a la Academia de San Carlos que centraliza el proceso de enseñanza y ofrece una exposición bienal, pero con períodos extensos de interrupción; y una falta de formación de público que prefiere los lujos y los muebles parisinos y/o extranjeras que el arte nacional. No todo es en vano: San Carlos con casi un centenar de años de funcionamiento sembró semillas: los estudiantes y maestros viajaron a Europa; y, ya no sólo reconocen como referencia el arte clásico sino el arte contemporáneo con sus innovaciones —perspectiva aérea, colorismo, bocetismo, entre otras—; pero, también se da cuenta que no sólo se trata de imitar estilos, perfeccionar técnicas y procedimientos, sino encontrar un método de indagación artística. En Europa se dio un auge por indagar el territorio, al estudio del natural, salir del claustro académico y volver a la experiencia relacional y cambiante de la luz y el colorido en la variabilidad del espacio abierto. San Carlos responde: ya hay una generación de pintores con mediana experiencia que lejos del academicismo religioso no sólo han pintado nuevos temas, sino se han arrojado al estudio del natural. Altamirano encuentra allí la renovación que le reclamó al arte mexicano —

una renovación con amplia participación femenina (Altamirano: [1880 ▼ 41], p.: 22).

En julio de 1881 Merchán escribe para *El Repertorio Colombiano* «*Poesías*, de Juan Clemente Zenea», con motivo de la publicación póstuma de sus poemas reunidos. Merchán trata el problema de la originalidad entendida como innovación, como un fetiche y obsesión actual la cual se puede conceptualizar como una falacia de época. Para Merchán los únicos auténticos fueron de los escritores clásicos y posteriormente se hicieron repeticiones y variaciones del repertorio de formas y temas que ellos desarrollaron. La tesis se asimila a la de T.S. Eliot en *¿Que es un clásico?*, ponencia dictada en 1944, para la Sociedad Virgiliana de Londres, y conocida como *Lo clásico y el talento individual*. Merchán plantea 60 años antes:

Si por originalidad ha de entenderse la ausencia total de conceptos y hasta frases de otros, entonces no hay más poetas originales que los de la antigüedad, y entre ellos solamente unos pocos. [...] Es curioso que al paso que va siendo más difícil la originalidad, seamos a este respecto más exigentes. En otros siglos, cuando había más abundante mies que recoger, porque no habían acudido tantos segadores, para valerme de una imagen de Caro (Elme-Marie), se tenían menos escrúpulos. Virgilio copió a Homero, Racine a Eurípides, Chaucer a Bocacio y Lotius, Corneille a Guillen de Castro y Alarcón, Mirabeau a Dumont y al marqués de Cazeaux, Walter Scott a Goethe y a otros. (Merchán: [1881 ▼ 10], p.: 166–167)

Para Merchán buscar la originalidad de un texto literario puede ser una empresa con limitado valor. El trabajo consiste en buscar sus referencias bien sean clásicas, bien sean contextuales. El autor más que un creador de elementos nuevos es un orquestador de elementos existentes en una composición singular, que es su aporte particular a la literatura. El trabajo de la crítica consistirá en evaluar ese macrosistema temporal que constituye la obra en relación con el contexto actual. El autor se preocupará por orquestar, organizar y estructurar los elementos que le ofrece la tradición, su canon, con el ánimo de articular sus recursos que se traducen en efectos estéticos y así construir su aporte a un problema contextual.

El Oscar Wilde que conoció Martí en el Chickering Hall de Nueva York sintió temor por la innovación. A sus 27 años sus ideas estéticas estaban en fermentación. Martí interpreta su propuesta estética expuesta en *The English renaissance of art*, que apunta a volver al arte renacentista italiano y al ejemplo de Shakespeare para vindicar la literatura de su época la cual es servil al progreso, al capitalismo dando como resultado una sociedad rica materialmente y pobre humanísticamente — espiritualmente para Wilde. Martí reconoce que la empresa de Wilde es utópica pues ya no existe una naturaleza potente en Inglaterra para retornar a la cultura de los ideales griegos: sin ellos, cualquier intento sería una emulación superficial. Martí sabe que en América este proyecto es posible pues el americano vive en una naturaleza sagrada y poco desacralizada y también los americanos, gracias a la presencia de comunidades indígenas y comunidades afrodescendientes, reconocen lo potente y lo sagrado en la naturaleza circundante. Al europeo no le queda otra que innovar porque

al mirar hacia atrás sólo encontrará una imposibilidad de retorno. En «Carta desde Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*» —Caracas el 12 de febrero de 1882—, Martí describe a Wilde en su anacrónico vestido, como de la época de Shakespeare:

Ya enuncia su traje el defecto de su propaganda, que no es tanto crear lo nuevo, de lo que no se siente capaz, como resucitar lo antiguo. [...] Dice que nadie ha de intentar definir la belleza, luego de que Goethe la ha definido: que el gran renacimiento inglés en este siglo une al amor de la hermosa griega, la pasión por el renacimiento italiano, y el anhelo de aprovechar toda la belleza que ponga en sus obras el espíritu moderno: dice que la escuela nueva ha brotado, como la armoniosa eufonía del amor de Fausto y Helena de Troya, del maridaje del espíritu de Grecia, donde todo fue bello, y el individualismo ardiente, inquisidor y rebelde de los modernos románticos. (Martí: [1882♦32], p.: 237–238)

En Wilde pervive cierto eclecticismo temporal y geográfico para entender las fuentes del arte de lo que nomina el “Renacimiento inglés”. Wilde elogia a los prerrafaelistas quienes no han tenido la mejor recepción por el público. En el Prerrafaelismo rescata la intención de ir a las fuentes mismas de la naturaleza, como lo hicieron los fresquistas sieneses o el mismo Giotto. La idea de naturaleza es plenamente diferente en la Italia renacentista que en la Inglaterra posterior a la Revolución Industrial. El otro defecto que observa Martí en el Prerrafaelismo es su preceptismo: realizar una declaración de preceptos artísticos y cumplirlos a rajatabla. Esto les dificultó constituir una fundación artística, un Renacimiento, como pretendió Wilde. Sin embargo, la revaloración de John Keats trajo réditos que le colaboraron a reencontrar los caminos de la libertad:

Los prerrafaelistas, que fueron pintores que amaron la belleza real, natural y desnuda, precedieron a los estetas, que aman la belleza de todos los tiempos, artística y culta. Y Keats, el poeta exuberante y plástico, precedió a los prerrafaelistas. Querían estos sectarios de los modos de pintar usados por los predecesores del melodioso Rafael, que hiciesen a un lado los pintores cuanto sabían del arte, y venían enseñando los maestros, y con la paleta llena de colores, se daban a copiar los objetos directamente de la naturaleza. Fueron sinceros hasta ser brutales. Del odio a la convención de los demás, cayeron en la convención propia. De su desdén de las reglas excesivas, cayeron en el desdén de toda regla. Mejorar no puede ser volver hacia atrás: pero los prerrafaelistas, ya que fueron incapaces de fundar, volcaron al menos ídolos empolvados. (Martí: [1882♦32], p.: 238–239)

Martí se encuentra al tanto del campo cultural y de los cambios en las tendencias artísticas europeas. Es testigo de una lenta, trabada y retrograda concepción en el campo político que, en lo práctico, aunque con revueltas, parece a veces estancarse, pero que en el terreno teórico ha dado para soñar, para pensar con fe en la novedad. Martí tiene fe en la novedad cuando se trata de acompañarla de una emancipación en lo humano, a pensar un nuevo proyecto vital¹⁶⁰: «*formas nuevas para una vida nueva*»; no cuando se trata de borrar un pasado merecedor de ser perseguido. Martí

¹⁶⁰ Según Max Henríquez Ureña: «*Del Parnasianismo francés recibió el Modernismo, en buena parte, el anhelo de perfección de la forma. El influjo de Leconte de Lisle se advierte desde temprano en Rubén Darío, que le consagra un soneto (segunda edición de Azul..., 1890) y una semblanza literaria (Los raros, 1896), como es evidente la del autor de Les Trophées de Julián del Casal, cuyo soneto Hércules y las Estinfálides (1892), es un trasunto de Stymphale (1888) de Heredia. Pero, sin apelar a la búsqueda de influencias concretas, lo que importa tener en cuenta es que el Parnasianismo sirvió de guía al movimiento modernista en lo que atañe a la preocupación de la forma*» (Henríquez Ureña, 1962, p.: 13).

expresa su admiración por los poetas parnasianos y por quienes fueron sus precursores; la de Auguste Barbier en 1830, en sus *Yambos* fue una innovación natural que recolectó de los años de mayor revuelta política en Francia, por tanto, contienen legitimidad y promisión:

¡Qué generación ilustre de poetas, aquella a que ahora reemplazan Coppée agraciado, Déroulède impetuoso, Delpit atrevido, Manuel grave, Mendes cincelador, Sully profundo! ¡Qué generación de gloriosos rebeldes, aquella que se descinó de la frente, como si se descinera un yugo, la peluca académica, y mantuvo con brío que los cabellos abundantes de los jóvenes deben llevarse al aire para que los oreen los vientos, doren las llamas y fortifiquen las tempestades de la vida, —mas no encerrarse bajo la peluca polvosa de Laharpe, hecha a cubrir cabezas sin cabello! Porque no está sano el espíritu académico en vestir de formas arcaicas pasiones y creencias de épocas pasadas; sino en hablar puramente cosas nuevas. (Martí: [1882♦37], p.: 118–119)

El arcaísmo como novedad en el castellano latinoamericano es explotado con fuerza política por Montalvo en los *Siete tratados*. Merchán comprende que las lenguas, al tener su vida propia, su naturaleza es cambiante y tienden a incluir palabras nuevas y olvidar algunas a tal punto que se hacen tan antiguas que llegan al desconocimiento. El español ha tenido un acelerado proceso en breves años, pues poco antes de 1492 pasó de ser la lengua minoritaria de Castilla y León, a convertirse en la lengua de toda la península —con excepción de Portugal— y de la mayor parte del “Nuevo Continente”. No sólo su enriquecimiento con el árabe, las palabras judaico–hebreas y las demás lenguas habladas en la península —catalán, vasco, aragonés, etc.—, sino con las innumerables palabras que incluyó de las más de mil lenguas indígenas americanas han hecho que el proceso de innovación y desuso sea acelerado. En sólo 400 años, desde la consolidación del español en Iberia, los niveles de extrañamiento hacia los siglos XVI y XVII desde finales del siglo XIX son tales que muchos de los términos son considerados arcaísmos. Merchán cita a Capmany (1742–1813), quien explica un precepto de Quintiliano para validar el uso de los arcaísmos como innovación estética.

«Verdad es que las voces antiguas y traídas de la vejez, según siente Quintiliano, no sólo tienen quien las defienda, y las acoja y estime, sino que dan majestad a la oración, y no sin deleite; porque tienen consigo la autoridad de la antigüedad, y les da valor, digámoslo así, aquella religión de su vejez. Y por cuanto están desusadas y puestas en olvido, tienen gracia semejante a la novedad. [...] El uso, certísimo maestro de hablar, y el lenguaje con que hemos de publicar nuestros conceptos, ha de ser tratado y recibido como la moneda que corre». (Merchán: [1886♦11], p.: 491)

Montalvo no hace total caso a los preceptos de Quintiliano explicados por Capmany, y esto se debe a una intención político–cultural, con alejamiento del neologismo hispano–francés o de los populares galicismos. Merchán se apoya en la metáfora del tren, del ferrocarril que no sólo viene con un modo de transportarse, sino de vestirse y hablar, lleno de galicismos. Ni Montalvo ni Merchán desean una innovación al estilo francés o su modelo de progreso material y mal gusto lingüístico–literario. Si Francia no es el modelo para hablar y el español corriente sigue heredando la carga

colonial, Montalvo abusa del precepto de la moderación y la medida para convertirlo en un extrañamiento, para hacer lujo de que un ultramarino conoce mejor la lengua de los Siglos de Oro que un peninsular, tal como desde la filología lo demostró Rufino José Cuervo.

En «La lira de helénica», Merchán reflexiona sobre la pertinencia de publicar un trabajo de antología, selección, traducción y notas históricas y filológicas sobre la poesía helénica que no se remite sólo a la época helenística, sino que incluye períodos históricos amplios, desde la era arcaica hasta la Grecia absorbida políticamente por el Imperio Romano. Merchán se cuestiona sobre la pertinencia de la formación en lírica clásica para un intelectual de finales del siglo XIX y señala que este le da una apertura al entendimiento de los problemas humanos y al tratamiento que a ellos le dio la literatura. Considera que este conocimiento le puede ofrecer un lugar en la República de las letras y a conoedores que habitualmente se reúnen en tertulias conocidas como las “arcadias”. Uno de los traductores es el Padre Montes de Oca que tiene como nombre en la Arcadia de México, Ipanthro Acaico. Merchán reconoce que lo que puede ser clásico tiene ciertas variantes de posicionamiento cultural, es decir que para un europeo que desee estar en la República de las letras, debería ser indispensable conocer la “lira helénica”, ojalá en el idioma original; para el escritor latinoamericano quien debe trabajar para poder escribir y, en pocos casos su trabajo es la escritura misma, no puede dedicar una gran porción de su vida y sus esfuerzos para aprender yambos, dísticos, diti-rambos, entre otros, sino que debe remitirse a obras que lo acerquen a problemas tanto formales como culturales de su contexto: la necesidad lo obliga a pensar más en la actualidad que en la erudición. El intelectual latinoamericano tiene exigencias adicionales: adscribirse como una parte constituyente a la cultura europea, la cual debe conocer, pero también debe hacerlo con las culturas que lo conforman como la africana y la interculturalidad propia en América Latina la cual tiene el limitante de que debe ser “levantada” por arqueólogos e historiadores. El conocimiento desde Grecia hasta el siglo XIX no sólo creció, sino que se dividió especializó a tal punto que son pocos los intelectuales que llegan a la erudición porque las sociedades de conocimiento difieren y se encuentran en nichos aislados. Merchán ante la imposibilidad propone un método para ir no del conocimiento a la necesidad, sino de la necesidad al conocimiento:

El hombre necesita prepararse para la lucha con los vivos, y no con los muertos. *La Iliada* es un gran poema; pero *Los Miserables*, sin alcanzar su magnitud, contiene también belleza de primer orden, es eco del dolor contemporáneo y diagnóstico de enfermedades nuevas, desarrolladas fatalmente al calor del progreso, y en todas sus páginas hay expresiones de aliento que enseñan y alivian, mientras que en la epopeya homérica casi no hay ya doctrina sino para los filólogos. A los holgados de tiempo les aconsejaríamos que se entregasen al placer de ambas lecturas; pero al que cada día ve sumergirse bajo la corriente acrecida del trabajo un minuto más de la existencia, le diríamos sin vacilar: lea *Los Miserables*. (Merchán: [1886♦12], p.: 538–539)

Entre 1878 y 1887 en Ciudad de México por iniciativa de Vicente Riva Palacio, con la idea de Francisco Jiménez y la obra escultórica de Miguel Noreña, se erige la estatua del último monarca de Tenochtitlán el cual es apresado en la toma de Cortés, por navíos españoles. La estatua como la peana, que tiene tres niveles, base octogonal y estructura piramidal, se encuentra decorada con motivos indígenas eclécticos que simbolizan la cultura material de Tula, Uxmal, Palenque y Mitla. Esta escultura ofrece una mirada a la tradición distinta a la que dirigió la Academia: no acudió a la tradición greco–arcaica, ni al Renacimiento, ni al Neoclasicismo, sino a la tradición indígena mexicana. El monumento es un concienzudo estudio del pasado de Francisco Jiménez y Miguel Noreña, difícil estudio pues las fuentes son difusas y la historia tenía más incógnitas a finales del siglo XIX que ahora. La escultura es una de las primeras piezas del Neo–indigenismo Académico debido a que prevalecen algunos elementos constructivos de la tradición europea, como algunos materiales, posiciones y el mismo concepto de monumento. En 1886, Reyes explica en «El monumento a Cuauhtémoc» —*Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*:

Jiménez sólo vio en el monolito de Tula un hermoso modelo que imitar para los miembros exentos o columnas que entren en una composición arquitectónica. [...] El cornisamento tiene la forma general de uno de los de Palenque, siendo sus grecas originales de Uxmal y el friso enchapado con planchas de mármol gris claro; está ricamente decorado con relieves de bronce distribuidos con simetría, representando los *chimalli*, escudos o rodela; los *ichcahuipilli*, especie de sayos o corseletes de algodón, que a guisa de armaduras resistían bien a los golpes de las flechas y a los botes de la lanza, coronados por los cascos simbólicos de las diversas jerarquías militares y, en fin, se observa también haces formados de macanas (*macuahuilt*), masas, porras o clavos (*cuauhlolli*), arcos (*tlahuitolli*) y flechas (*mitl*). El cielo raso del cornisamento tiene esculpida una delicada ornamentación concebida en el estilo de las ruinas mitlanteacas. (Reyes: [1886♦19], p.: 205–206)

Reyes acepta que en la estatua existen elementos mixtos y eclécticos en su postura y vestido, pues fue inspirado en obras helénicas que buscan una desnudez ideal, pero que en realidad lo ataviaron con una túnica romana decorada con figuras y detalles mexicas.

El 12 de octubre de 1892, Grillo publica en la *Revista Gris*, «Un poeta argentino», dedicado a *Cantos*, de Calixto Oyuela. Oyuela como Caro, fue un admirador de la cultura griega. Sus poemas se sitúan en la Arcadia y su mirada parece asentarse desde el mundo antiguo griego hacia su contemporaneidad. Grillo abona la mirada clásica de Oyuela que es delicado en los temas y metros que usa en relación con los géneros que trata. El poeta se queda en su gabinete perdido en la arqueología de los clásicos y no se atreve a cantar su contexto. Grillo sostiene que es un compromiso del poeta, así sea con ojos clásicos cantar lo circundante y lo contrasta con Andrés Bello, conocedor de los clásicos que no tuvo reparos en cantar la naturaleza americana.

Esta marcada tendencia del espíritu de Oyuela a hablar a cada momento de la antigüedad clásica, pudiera disculparse en un sabio dado a esa clase de estudios: en un poeta americano que ha prometido cantar al

campo, será para algunos lectores afectación manifiesta. Bello sabía muchas humanidades, y había aprendido a ser correcto y elegante estudiando los modelos griegos y latinos, y sin embargo, cuando deseó cantar las bellezas del campo en las zonas tropicales, le bastó leer en este admirable libro de la naturaleza para descubrir innumerables hermosuras. (Grillo: [1892♦10], p.: 19)

Si bien la antigüedad griega y el estudio de su poesía pueden ofrecer una variedad amplia de metros, formas de versificación y caracteres de acuerdo con los estados de ánimo, el poeta americano no puede ver esta antigüedad como un refugio para escapar de los problemas de su época. Al contrario, este arsenal lo debe hacer consciente: para que la poesía americana sea valiosa debe encontrar la forma en sus temas. Para Grillo, Oyuela es un poeta de calidad técnica, pero ve el riesgo de que su canto se lastre tanto con las formas clásicas que olvide la circunstancia de sus poemas y produzca un artificio helénico:

Poetas de su talla están destinados *a pensar alto y a sentir hondo*, porque reúnen a una inspiración genuina, profundos conocimientos de los modelos y de los recursos del arte, sin los cuales difícilmente se saca algún provecho del ingenio, sobre todo cuando éste es superior por la originalidad y otras relevantes dotes naturales que suelen, por su misma abundancia, trocarse en causas de lamentables extravíos. [...] Ojalá que los estudios clásicos, tan útiles para los vates americanos, no lleven a nuestro poeta a la *petrificación* del sentimiento. (Grillo: [1892♦10], p.: 23–24)

Un concepto de novedad hermanado con el contexto intercultural por excelencia del Modernismo, el de cosmopolitismo desde la visión americana, desde el mestizaje, lo propone Gutiérrez Nájera con el nombre de “cruzamiento”. Este término con emparentamiento darwiniano y positivista, se toma como valor positivo en el pensamiento najeriano, contrario a su recepción en la cultura hispana. Mestizo o cruzado es opuesto a “puro”, y aunque en las colonias hispanas se promovió el mestizaje, en la metrópoli ibera, en tiempos coloniales, se excluía al criollo y se expulsaba al judío y al moro. En «El cruzamiento en literatura», publicado en la *Revista Azul*, el 9 de septiembre de 1894, Gutiérrez Nájera sostiene que la lírica hispana contemporánea se encuentra en crisis por falta de cruzamiento que por su cultura cerrada, purista, clasista y racista al interior de España y de su lengua, la poesía lírica sólo ha podido repetirse, imitarse, bien sea con sus orígenes griegos, latinos o con los poetas hispanos del Siglo de Oro. Mientras tanto, la literatura latinoamericana vive una aproximación al cosmopolitismo parisino, neoyorquino, mexicano, cubano, bonaerense entre otros en donde además de los continuos procesos de mestizaje, de interculturación y transculturación, se apuesta por construir una literatura propia en diálogo con la literatura del mundo. Para Nájera el escritor latinoamericano debería hablar español y estudiar la literatura española, la colonial, la republicana latinoamericana, la muy poca conservada prehispánica —que se puede solventar con el reconocimiento del arte antiguo y la cultura material del América precolumbina—, y debe conocer, además, en un diálogo par y no como copista, las literaturas del mundo. Nájera explica que la novela española contemporánea pudo revitalizarse porque leyó, a Zola, a

Daudet, a Bourget, a los Goncourt y a Feuillet, entre otros novelistas alimentados por el cosmopolitismo parisino. Pero en lírica, los poetas sobresalen porque conocen las literaturas extranjeras:

En Campoamor, que a pesar de sus plagios es el poeta más original y sugestivo de su tierra, se nota mucha lectura de poesías alemanas, inglesas y francesas. En Núñez de Arce, aparte de su amor instintivo a la forma helénica y de su estudio de los clásicos hispanos, hay verdadero conocimiento de los modernos ideales y de los nuevos procedimientos poéticos. Sus poemas (que son muy suyos) están fundidos en donde fundieron los suyos Tennyson, Carducci, y los poetas franceses de más alto vuelo. No quiero que imiten los poetas españoles; pero si quiero que conozcan modelos extranjeros; que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice por el cruzamiento. (Gutiérrez: [1894♦2], p.: 103–104)

Contrario a los tradicionales estudios sobre el Modernismo, fue su interacción con los demás campos artísticos los que ayudaron a consolidar una estética que amplió los límites de lo literario y avanzó hacia lo artístico y lo cultural. La literatura en cuanto poética y discurso prevalece como connotación epistemológica en la estética del Modernismo latinoamericano; de hecho, fue el órgano que conjuró con la música, pintura, escultura, el grabado, la ópera, la dramaturgia en tanto rescate de esa fortaleza de oralidad que marcó su carácter cultural único. Contrario al imperativo de lo actual que instaura la modernidad en la era del capitalismo industrializado sobre los distintos ámbitos de la vida humana, el Modernismo plantó banderas frente a esnobismo y a la innovación por la innovación. Fue un movimiento consiente de la tradición: su heterodoxia se asentó no en reconocer una tradición cultural, la cual no fue cuestionada en Europa desde el Renacimiento hasta entrado el Romanticismo, en donde aceptó una línea cultural, teleológica, causal, ficticia que estableció desde la Grecia clásica hasta el Renacimiento Italiano y este como punto de pivote para la dialéctica de los estilos y los movimientos artísticos europeos. El Modernismo, como lo hará décadas después el culturalismo spengleriano, dinamitó la idea teleológica de una línea tradicional única, reconociendo las literaturas y expresiones artísticas del mundo y sus distintos troncos culturales. La innovación modernista y su origenismo están relacionadas con sus ideas de cosmopolitismo y americanismo en una conjugación intercultural particular. El americanismo, al tener como raíz el mestizaje de por lo menos tres troncos culturales, lo indígena, lo afro y lo europeo, no traza una línea teleológica como se construye el concepto de tradición europea sino una matriz topológica que ubica sus orígenes en un entramado de confluencias de procesos históricos disimiles. No reconocer la tradición como una línea sino como una trama fue una de las mayores trasgresiones del modernista que a su vez le dio apertura al mundo promoviendo un cosmopolitismo no colonialista, sino que buscó ávidamente su conocimiento intercultural para llegar a su reconocimiento. La matriz de las tradiciones modernistas muestra variantes, unas más ligadas al casticismo hispánico de los Siglos de Oro como Montalvo, otros parisinos como Nájera y unos como Sanín Cano y Juan

José Tablada que abarcan sin tapujos las literaturas del mundo. Para el Modernista innovar significó una ruptura con lo colonizador hispano, con su lengua actual, pero una apertura a las tradiciones del mundo, incluyendo el reconocimiento de la necesidad de entender el pasado americano. La creación artística no estará sujeta a la dialéctica de los estilos y movimientos artísticos europeos, sino a las necesidades prácticas del americano, reconociendo que la novedad es una falacia de los tiempos modernos y del mercado artístico. Pero, como diría Martí “un arte nuevo para una sociedad nueva” o que el plano de la innovación para el modernista no se configura en el eje temporal, sino en el eje cultural. Por tanto, pudo conciliar categorías estéticas innovadoras como lo levitante, la descriptividad de los géneros temporales a través de alterar la funcionalidad de los géneros discretos y continuos gracias a las equivalencias entre los campos artísticos que se consolidó con la teoría analógica martiana, además de su ya reconocido cromatismo y musicalidad, que se traducen en armonía e impresión para cifrar un nuevo espacio simbólico.

Conclusiones

Estética del modernismo latinoamericano en el periodismo cultural transatlántico (1865–1895), se propuso inducir un pensamiento estético a partir del periodismo cultural, pensamiento que apareció no de la manera monológica como acostumbra la tradición estética europea la cual se ampara en autores que reúnen el pensamiento de una época en un sistema filosófico; al contrario, el resultado de esta investigación fue la descripción de una estética dialógica la cual, además de mostrar los aportes estéticos del Modernismo latinoamericano, se configuró desde la matriz de un pensamiento abierto a los debates del mundo a partir de una perspectiva cultural americanista.

Asimismo, es una investigación abierta por la dificultad de acceder a la totalidad de los materiales originales o una edición compilatoria fiable. Esto limitó la investigación pues su metodología exigió del análisis del lugar y la fecha de publicación. No se pudo considerar un grupo estimable de textos periodísticos que se encontraron en compilaciones por carecer de datos hemerográficos. Tan sólo José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Juan Montalvo e Ignacio Manuel Altamirano se estudiaron desde sus obras completas que están respaldadas en un sólido trabajo hemerográfico y archivístico. Otro grupo, como Eugenio María de Hostos o Felipe Santiago Gutiérrez se pudieron considerar parcialmente pues estos autores carecen de obras completas con edición crítica y no cuentan con la información del lugar original en donde se toman las fuentes o sólo tienen algunos trabajos con datos. Casi ningún escritor modernista tiene “obras completas”. Tan sólo la Edición Crítica de las *Obras completas* de José Martí que cuenta con 29 volúmenes publicados y se estima que llegue a los 60, superando con creces las ediciones anteriores de 27 volúmenes. Aunque las obras de Gutiérrez Nájera, Altamirano y Sierra tengan un alto nivel de compilación y desarrollo aún aparecen textos que no habían sido rastreados. El siguiente grupo con autores como Rafael Pombo, Baldomero Sanín Cano, Rafael María Merchán, Alberto Urdaneta, Lázaro María Girón, Antenor Lescano, Calixto Oyuela, Maximiliano Grillo, García Merou, Salomón Ponce Aguilera, entre otros, fue preciso buscarlos directamente en sus publicaciones. Ante dichos factores esta investigación logró revisar alrededor de 15.000 textos de los cuales tan sólo 5000 cumplieron con los datos de publicación en prensa. De estos, 1500 aportaron criterios teóricos de los cuales se estudiaron exegéticamente más de 700, que son los que aparecen referenciados en el Anexo 1. La exégesis, mediante el análisis teórico del discurso crítico arrojó un manuscrito de 6000 páginas que después de varias síntesis y priorizar los nodos teóricos dan como resultado las 600 cuartillas presentadas.

Esta investigación cuenta con varios aportes previos al ingreso del objeto de estudio: partió de la suposición de que la crítica artística presente en el periodismo cultural modernista latinoamericano es una posible fuente para la estética modernista. Esta hipótesis es ahora tesis pues el volumen de textos periodísticos que se estudiaron contienen diseminados los criterios estéticos del Modernismo. Algo no divisado en el proyecto y que sale a la luz luego del ejercicio exegético es que la estética que se induce a partir del periodismo cultural modernista es diferente a la estética filosófica y a la estética que se deriva del estudio descriptivo y argumentativo de un cuerpo de obras artísticas. Esta hereda la concreción espacio-temporal propia del ejercicio crítico periodístico y en consecuencia un significado cultural, no sólo desde su enunciador, como modernista latinoamericano, sino de un modo de argumentación que no corresponde a un discurso filosófico en sentido estricto, pero sí desde un orden teórico-descriptivo. En principio se consideró un error la cualidad descriptiva de la teoría pues se temía que esto impidiera su comparación con los dos tipos de escritura estética más convencionales. Ahora se considera esta cualidad como un valor pues no sólo responde a la tesis del relativismo cultural con que se plantea el problema de investigación, sino que postula que el periodismo cultural del Modernismo engendra una estética teórico-discursiva situada desde un lugar de enunciación cultural y, asimismo, en una gnoseología decimonónica finisecular que se debatía entre la información y el conocimiento. Se trata de una argumentación estética casuística, relacional que no busca la generalización universalista filosófica, sino la concreción de un pensamiento en un territorio con urgencias prácticas.

La metodología propuesta aporta dos herramientas al campo de la metodología de la investigación: la cartografía de los conceptos teóricos que se encuentran difuminados y diseminados en centenares de textos sin caer en homologaciones. Esta cartografía fue probada en *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica* (2015), en la cual se pudo constatar que se debía dinamitar los textos críticos con el fin de que los criterios afloren y estos se agrupen en conjuntos comunes. El ejercicio de esta investigación añadió niveles de complejidad y escala al estudiar un conjunto autoral de nacionalidades diversas que se publicaron en prensa tanto en sus países, como en otros a lo largo del continente y/o desde Nueva York, París, Madrid, etc. Creció en escala pues en la anterior investigación se hizo exégesis del centenar de textos y en esta fueron casi 1000, haciendo que el proceso de criba y selección fuese arduo. La cartografía generó una agrupación responsable de los argumentos teóricos que se reunieron en las divisiones que tiene el trabajo. A su vez, no impuso temas, teorías o indagaciones a los textos, sino que escuchó las fuentes para generar con ellas un diálogo.

El siguiente aporte metodológico es el análisis teórico del discurso crítico que es un método innovador del análisis discursivo. Este método fue diseñado para esta investigación y en general para indagar la teoría subyacente en discursos diversos. El análisis fragmenta el discurso crítico en sus diferentes componentes: descriptivo, valorativo, argumentativo, entre otros. Busca en la valoración, que es el ejercicio del criterio ante un objeto, fenómeno artístico o cultural, develar el criterio y su relación con el objeto de estudio y con el contexto. Al identificar el criterio y caracterizarlo este pasa al plano de los argumentos estéticos que comparados con los emitidos por los demás modernistas permitieron construir una argumentación estética y develar distintos niveles de interconceptualidad e intertextualidad estética. El ejercicio identificó no sólo lo estético en las críticas, sino lo político, antropológico, sociológico e histórico, pues al valorar un objeto de la cultura se realizó un proceso de dilucidación interdisciplinar. Como producto del análisis teórico del discurso crítico se develan la relaciones de la estética con las demás áreas del conocimiento para el último tercio del siglo XIX latinoamericano.

La investigación, al tomar como objeto de estudio el periodismo cultural, identificó una serie de textos que con características conjuntas de los géneros informativos y de los discursos artísticos: la crónica, la conversación, el diálogo, la velada, la revista, el boletín, la epístola pública y la polémica. Estos géneros no fueron estables, ganaron terreno con la llegada de distintas tendencias periodísticas. La de los cronistas franceses y la de los reporteros norteamericanos son los polos en los que se movió la actualidad periodística modernista. Como el modernista vivió en el imperio de la actualidad, necesitó ganarle espacios a la prensa doctrinal que fue el modelo afincado en el siglo XIX latinoamericano. La conquista del periodismo cultural que vino acompañada de la inclusión en el boletín o en la revista de comentarios artístico-culturales ganó autonomía al punto de que los modernistas fundan proyectos periodísticos que tuvieron puntos consagratorios en las revistas: esta investigación estudia *El Cosmopolita* de Juan Montalvo, primer ejemplo de emancipación periodística modernista, pasa por *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano, *Revista de Guatemala*, *Revista Venezolana* y *Patria* de José Martí, *Revista de América* de Rubén Darío y Ricardo Jaimés Freire, *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, *Revista Gris* de Maximiliano Grillo, entre otras. Cada revista enunció en sus propósitos los tópicos que muestran autoconciencia en el plano periodístico así como en sus ideas estéticas, políticas y gnoseológicas que le adjudican a la prensa una misiva emancipatoria frente al colonialismo europeo y las amenazas imperialistas norteamericanas; una función gnoseológica que se resume en crear un conocimiento desde América y sobre América, pues el que circula peca de universalista, colonizador y desconoce, exotiza y estigmatiza

a Nuestra América; y, un proyecto estético, que al final del periodo estudiado se denominará Modernismo, en un ejercicio de autoconciencia, pero que buscó una expresión nueva para unas nuevas ideas, gestadas en un nuevo proyecto humano o las repúblicas democráticas latinoamericanas en el último tercio del siglo XIX. La estética modernista latinoamericana seguirá estas directrices teóricas enunciadas por las funciones del periodismo modernista.

Antes de evaluar el contenido de la estética modernista latinoamericana es clave apuntar su aporte a la teoría de la crítica. Ejercer la crítica en el continente requirió cambiar la idea de la obra como producto del genio, a observarla como creación, pero también como un proceso perfeccionable y mejorable: la crítica cumplió la función correctiva la cual buscó señalar los aciertos y desaciertos de una obra con el ánimo de que el autor la pudiese mejorar. Rápidamente la crítica sintió la necesidad de formar los públicos que estaban en procesos de conformación y no tenían las suficientes herramientas gnoseológicas para discernir una obra de otra en cuanto a la calidad o para identificar elementos difíciles de entrever como la concepción cultural o las intenciones y lecturas de la obra para con la sociedad.

Las críticas se convirtieron en piezas para la explicación de las obras con el fin de formar al público. La función gnoseológica de la crítica se convierte en prioritaria: promulga la idea de que en el arte está cifrado un conocimiento de orden simbólico que se trasmite por los dispositivos estéticos. La labor de la crítica es gregaria de la función gnoseológica del arte que le ayuda a convertirse en conocimiento asimilable a un público más amplio. Pero ese conocimiento de parte del modernista se conjugó con un americanismo crítico. Allí aflora de un lado de la función emancipatoria de la crítica que se hermana con la función cultural. A partir de géneros como el drama social, la comedia realista y la novela naturalista se crean distancias ya que cuando estos dramas o las novelas se presentan en Latinoamérica no cumplen con funciones sociales, pues éstas se dirigen a criticar los valores aristocráticos de una creciente burguesía como la frivolidad y la ética del dinero que no tienen lugar en el continente. Estos géneros cumplen funciones político-sociales en Francia, España e Inglaterra, pero en América se convierte en géneros de entretenimiento. El crítico modernista reconoce que se necesita un arte nuevo para una sociedad nueva; que la reproducción acrítica de estos géneros recrea frivolidades inexistentes en los países americanos para luego ejercer las curas a dichos problemas emulados. La crítica modernista reconoció la distancia entre los dos mundos. Fue una de sus banderas promover un arte latinoamericano creado para las necesidades continentales que son distintas a las europeas: la crítica sigue el programa nuestroamericanista o valorar el arte propio, luchar por una inclusión y valoración de la tradición indígena, propender por

la fundación institucional, entre otros. En el terreno internacional cumplió con la función emancipatoria que buscó combatir la exotización, la estigmatización y el desconocimiento del arte latinoamericano de parte de la cultura europea. Esta se convirtió en una estrategia de guerra y fue la justificación de los europeos para invadir o para permanecer en las Antillas. Sostuvieron que las naciones eran ignorantes y no tenía la capacidad de autodeterminarse y autogobernarse porque aún vivían en estado de barbarie. Probar que el arte americano poseía calidad y era competitivo en Europa fue una punta de lanza gnoseológico-simbólica que rebatió la tesis de la barbarie y demostró las capacidades intelectuales del americano. Se observa en Martí, Nájera, Casal y Darío la inclusión del símbolo como criterio de valoración, como una forma de nominar lo inasible pero sensible, lo inefable. Los modernistas son pioneros de la crítica simbólica a nivel internacional.

Los tópicos estéticos deducidos del periodismo cultural modernista se reunieron en tres conjuntos: las bases culturales del Modernismo; la relación del arte con la sociedad; y, el proceso de creación artística modernista.

Su elemento sustancial más significativo fue el concepto de naturaleza. La naturaleza americana se diferencia de la europea porque aún no está colonizada ni explotada y, por lo mismo, su referencia es latente. No como en el Romanticismo alemán que se idealiza una naturaleza perdida. La nostalgia romántica se encuentra en reconocer al ser humano alejado de los valores naturales y al buscar una reconexión con ella le resulta imposible pues su paisaje se encuentra explotado. La naturaleza americana es fuerza potente pues sus procesos de recreación están activos y los territorios en los que aún el humano no habita son amplios. De hecho, para finales del siglo XIX se realizaron misiones exploratorias hacia la Amazonía, la Pampa, Misiones, el Chaco, Chiapas, el Magdalena, entre otros, protagonizadas por algunos modernistas. El proceso de conocimiento territorial del continente fue incipiente pues sólo la Comisión Corográfica en Colombia y el mapa de Venezuela fueron ejemplos geográficos modernos para mediados del siglo XIX americano. De la mano de la geografía moderna, la botánica y la zoología se reconoció a América como una cantera de nuevas especies naturales que se habían clasificado, ofreciendo avances contundentes para cada disciplina como el caso de José Jerónimo Triana en botánica o del ictólogo Felipe Poey. La teoría de la naturaleza en el Modernismo latinoamericano tiene dos puntos de vista que pueden llegar a ser opuestos. El primer concepto se relaciona con la riqueza material y diversidad biológica. El modernista no deja de señalar los recursos naturales, los productos, la capacidad del suelo para recibir especies exógenas para el cultivo y mejorar la calidad. Se vio a la naturaleza americana como proveedora de materias primas que ofrecían ventajas comparativas a las naciones americanas

en el contexto comercial internacional para el desarrollo civil e industrial del continente. El segundo concepto de la naturaleza americana es el de sacralidad. Para el americano la naturaleza es providente o como una gran madre que todo lo brinda de una manera abundante y la cual tiene capacidad auto-genitiva o de crearse y regenerarse. Contrario a la naturaleza europea desacralizada y cosificada, el conocimiento de la naturaleza americana es de orden sagrado y este conocimiento debe constituir una alianza con la humanidad: esta alianza sería el camino a recorrer por la cultura americana. Las obras artísticas deben reconocer a la naturaleza como su más grande mentora: los métodos de observación comunes a la ciencia, al Positivismo y al Impresionismo jugarán un papel central en reconocer las enseñanzas de la naturaleza. La finalidad del Modernismo será reencontrar la armonía perdida entre el humano y la naturaleza a través de la construcción de un nuevo pacto simbólico.

La naturaleza americana será el pilar fundamental del americanismo que, desde «Nuestra América» se definirá con un programa claro con el nombre de nuestroamericanismo. Allí se reconoce el continente como una singularidad natural desde Alaska hasta la Patagonia, providente, sagrada y auto-genitiva y más especialmente a Nuestra América, como producto de procesos históricos culturales de conformación que hermana a sus repúblicas a pesar de su división político-territorial: estos procesos son, haber pertenecido a una colonia hispánica y, por lo mismo, estar unidas por una lengua común y por un proceso de mestizaje que reunió tres corrientes culturales, africana, hispana y amerindia, con su diversidad cultural previa; casi todas comparten un proceso de emancipación al unísono, con excepción de las Antillas y las Guyanas, en donde no sólo se liberaron del lastre colonial hispano, sino que propusieron un proyecto vital mestizo, libre de castas, de casas monárquicas, de Reyes y súbditos, es decir el sueño democrático y ciudadano moderno. Este reconocimiento cultural y común de Nuestra América tuvo teóricos previos como Simón Bolívar, Andrés Bello, Simón Rodríguez, pero en el Modernismo y por la necesidad de completar el sueño de una América libre resurgió el pensamiento americanista teniendo como teóricos agudos a Eugenio María de Hostos y a José Martí. Ambos pensadores proponen un antillanismo para liberar Cuba y Puerto Rico, pero rápidamente advierten que los poderes coloniales amenazan a Nuestra América. El programa nuestroamericano incluye además de la emancipación política, la emancipación gnoseológica la cual divide en varios puntos: el rescate del conocimiento antiguo americano; la escritura de la historia por mano propia; la distancia con las costumbres coloniales; la secularización del estado y la sacralización de la naturaleza; y, la defensa contra del panamericanismo y el poder colonial ahora en forma de filibustería. Este programa es la radiografía de los tópicos principales

que abordó el Modernismo en su discusión teórico cultural.

Durante el Modernismo los momentos de claridad teórica americanista coinciden en el tiempo con fenómenos que afectaron la circunstancia continental: los ataques de corsarios y piratas a Chile, Ecuador y Perú por almirantes hispanos son denunciados en *El Cosmopolita* en 1866. En 1867 Benito Juárez, y luego Altamirano y Sierra, teorizaron sobre el americanismo luego de luchar contra el imperio de Maximiliano: para este grupo de intelectuales fue clave enviar un mensaje a las naciones colonialistas europeas de que México y las Américas se pueden autogobernar y que la estigmatización como bárbaros, justificación que dieron de la invasión en las cortes europeas, fue una falsedad, teniendo ahora la necesidad de exhibir y demostrar la inteligencia americana. Juárez denuncia con los intentos de Maximiliano, los de Johnny Walker, filibustero instalado en Centroamérica en colaboración de Ulysses Grant. Hostos, en 1867, desde Barcelona y su grupo de krau-sistas republicanos trabajará en convencer a sus copartidarios para dejar de tratar a Cuba y a las Antillas como colonias. Luego de fracasar ante Práxedes Sagasta retorna a la lucha a favor de la emancipación antillana reconociendo como sus próceres a Luperón y los combatientes de los levantamientos de Yara. Martí escribió sobre cada uno de estos fenómenos y adjuntó la advertencia en contra del imperialismo norteamericano sobre el continente: los alcances de la doctrina Monroe ante la llegada de un presidente que apoyó la filibustería como Ulysses Grant. Se enfrenta al pan-americanismo que es una imposición unilateral de los Estados Unidos que declaró una zona de beneficios comerciales a cambio de su *pax*. Martí escribe «Madre América» y «Nuestra América» en el contexto del panamericanismo que por estos años celebró su primera conferencia.

Para el Modernismo una de sus cumbres teóricas fue propender por una gnoseología americana que se enmarca en la emancipación del conocimiento europeo implantado durante la colonia y que prohibió la continuidad de los saberes, métodos y formas de conocimiento preexistentes en el continente. No se trató solamente de aplicar un conocimiento antiguo a la actualidad americana que es otra, sino de construir un conocimiento para la circunstancia cultural actual. La gnoseología buscará la creación, organización y construcción de un conocimiento asentado en los principios de relativismo cultural: éste no afirma que el conocimiento de cada cultura sea radicalmente diferente, sino más bien que los métodos, medios, funciones, estructuras, así como sus significados son distintos. De una emancipación gnoseológica que incluye la emancipación estética, depende la duradera emancipación política de Nuestra América pues ésta tomará la batuta de un proyecto propio de habitación humana, industrialización y progreso y, de otro lado se combatirá el problema de la

estigmatización gnoseológica Europa–América sustentado en el mito de la barbarie o la imposibilidad de que el americano pueda auto–legislarse.

Este conocimiento toma como ayuda de algunos métodos como el inductivo y a veces de la mano del Positivismo spenceriano buscará plantear su problema de conocimiento de la siguiente manera: el conocimiento de la naturaleza que incluye la geografía moderna, la botánica, la biología, la zoología; el conocimiento de las sociedades o grupos humanos en donde se combina la emergente sociología americana y la antropología continental; el conocimiento de la historia moderna y de la historia antigua americana de la mano de la arqueología; el conocimiento y desarrollo de la técnica con el ánimo de construir las maquinarias y deducir los procesos industriales para el continente; la pedagogía, que debe cambiar los métodos de absorción de conocimiento a los de formar investigadores y productores de conocimiento.

El modernista buscó crear un nuevo modelo de sociedad humana sobre principios democráticos de igualdad de derechos civiles. Para ello debió, y de allí la relevancia de los métodos inductivos, reconocer y levantar la información de los grupos sociales y de las cualidades físicas de los territorios que a ellos se asociaban con el fin de construir un organigrama de funcionamiento y mejoría social. A esta intención respondió la sociología que tuvo como protagonistas a los modernistas Justo Sierra y Eugenio María de Hostos que leyeron las propuestas sociológicas de Luis Vicente Varela, Victorino Lastarria, José María Samper, entre otras.

Hostos construye un modelo pedagógico para que el americano produzca su propio conocimiento que se centra en el problema de la inducción. Hostos, Martí y Adolf Bastian valoran los métodos inductivos, estos que se quitan las preconcepciones de los objetos de estudio y a partir de la inducción construyen un conocimiento que luego puede ser comparado con el de otras tradiciones científico–culturales. Este método es promisorio y Martí resalta el uso que le da Darwin quien gracias a sus observaciones latinoamericanas propuso un nuevo paradigma científico. El Modernista sabe que gracias a su paisaje puede inducir un conocimiento no sólo útil para el continente, sino de calidad para la humanidad. Esta tesis expone que la concreción del sueño proyectivo modernista debía redituarse con el conocimiento americano. El Modernismo participó activamente del desarrollo de las ciencias humanas en el continente y promovió las disciplinas científicas con el ánimo de garantizar la autonomía de sus proyectos emancipatorios.

La escritura de la historia no puede ser en América Latina teleológica y perseguir la fatalidad del progreso, al contrario, debe propender por una historia homeopática, mestiza y plural. El Modernismo exaltó la arqueología que dio los primeros pasos para la reconstrucción de la prehistoria

y la historia antigua americana. La prehistoria en Europa fue un campo en desarrollo, pues sólo hasta Charles Lyell se aceptó la existencia del humano antedeluviano que después el darwinismo teorizó. Sin embargo, la teoría del poblamiento americano fue la teoría tardía o que el humano llegó a América del norte por el estrecho de Bering después de la última glaciación en el milenio 11 a. C. Ahora se reconoce la existencia de una prehistoria, comprobada con la datación del carbono 14 y rastros de pinturas rupestres parietales dan un espectro de la presencia humana en América desde por lo menos 50.000 años teóricos y 30.000 años comprobados. El hallazgo del arte rupestre paleolítico americano quebrantó otros paradigmas introyectados por el europeo: que el arte, y en general el conocimiento, la técnica, la tecnología que se resumía en la concepción de civilización, vinieron de Europa después de 1492. El reconocimiento del americano paleolítico con piezas artísticas diferentes y de calidad dan cuenta de procesos de inteligencia, técnica, arte que demuestran que el arte fue endógeno del continente. Sierra, Martí y Merchán escribieron sobre el periodo civilizatorio americano. Es preciso resaltar los estudios de Antonio Bachiller y Morales y Liborio Zerda, comentados por Merchán y ambos publicados en el periodismo cultural modernista en la modalidad de entregas. Aquí se demuestra que el americano no sólo tuvo un periodo paleolítico, sino uno civilizatorio que comprende diferentes momentos de desarrollo: construcción de las grandes ciudades en Centroamérica y los Andes desde el 3500 años a. C.; sistema de escritura; periodos marcados por el dominio de metales y aleaciones dándole usos industriales a los mismos; sistema de numeración; sistemas religiosos. La conclusión de este aparte es que uno de los elementos para el proceso de emancipación estética y gnoseológica fue reconocer un pasado glorioso, pues esto combate que el conocimiento y el arte eran foráneos y le devuelven la fe al americano que lo reconecten con buscar un arte y conocimientos auténticos en una tradición milenaria. Se concluye que la arqueología es incipiente y que es una línea de desarrollo que el americano debe perseguir pues será un saber no solamente útil para el conocimiento continental sino para el conocimiento general.

La historia colonial no fue ampliamente tratada por el Modernismo, pues en ella no reconoció un modelo a seguir ni un lugar al cual se desee volver. Son varias las disputas de los modernistas con quienes mostraron a este periodo con nostalgia, como la vehemente crítica que le dirige Hostos a Ricardo Palma por la apología a los valores coloniales que hace en las *Tradiciones peruanas*. Para los modernistas este periodo debe ser leído de manera crítica pues es allí en donde se originan gran parte de los problemas que las repúblicas intentan solucionar. La otra aproximación al periodo consiste en la exaltación de mestizos y criollos que a pesar de vivir en un estado colonial trabajan en pos del arte, el conocimiento o alzarán su voz en contra del imperio hispano. Sin embargo, el

modernista no devino en hispanofobia pues, aunque la colonia fue una época difícil para el indígena y el africano, también fue el origen de una sociedad mestiza la cual le permitió en la repúblicas redituvar su valor como territorio transculturado y libre de racismo estructural.

La historia mestiza moderna americana reviste una serie de problemas y posibilidades. Son tres los factores que interfieren en la construcción historiográfica: la naturaleza, el mestizaje y la condición colonial. Estas tres condiciones hacen que la historia americana deba constituirse no en una línea cronológica sucesional, bajo los criterios de los procesos históricos, sino ya que se constituye de por lo menos tres orígenes y vigencias culturales en juego, tiene la ventaja de constituirse como membrana transculturada y polifónica. La historia cuenta con los inconvenientes de las disciplinas en el continente, como no tener archivos propios, fuentes a la mano y una tradición reciente que está en España bajo la custodia del Archivo General de Indias. Tiene la ventaja de poder discutir con los modelos historiográficos contemporáneos, incluir los métodos de las disciplinas científicas y proponer una historia que cumpla con una función prospectiva y no sólo muestre los hechos sino las posibilidades continentales ya que por su condición novedosa como continente emancipado carece de una tradición unívoca a la cual pueda apelar. El ejercicio de la historia para el americano además de ser creativo debería ser transculturado y prospectivo.

El Modernismo teorizó el imperio de lo actual como la teoría del tiempo moderno en la época del capitalismo industrializado. Este tiempo se percibió no en las urbes latinoamericanas de una manera total sino con pequeños gestos, pero si en las ciudades europeas o norteamericanas. El imperio de lo actual es el dogma del progreso llevado a perpetuidad práctica en la vida cotidiana. El progreso se convierte en divinidad, dogma de la modernidad y exige la continua renovación de los objetos y del saber del mundo, de los hábitos y de las costumbres, asentado en los valores del capitalismo. Como metáfora del progreso se observa la velocidad que no sólo es la de las vías férreas, los trasatlánticos sino una velocidad informativa a través del telégrafo y de los medios impresos que construyen una forma de divulgación de la información en la prensa escrita. Martí y Hostos reconocieron que este no fue el siglo del libro, o la reflexión reposada, sino del artículo, la crónica, la prensa, de pensar en caliente. En el imperio de lo actual se le da un sentido positivo a lo nuevo y negativo a lo viejo. La historia, desde esta perspectiva temporal se escribe como una serie de estados sucesivos e inferiores los cuales fueron necesarios para llegar al presente. El presente es el mejor tiempo en el que se puede vivir y su goce consiste en presenciar el cambio, disfrutar las novedades y encontrarse en perpetua innovación y actualización. Este tiempo, auspiciado por la ciencia y los avances técnicos le devuelven la fe a la humanidad al reconocerla como creadora. Los

científicos se convierten en los guías del nuevo dogma del progreso. Esta filosofía tiene dos pilares fundamentales: el Positivismo filosófico y el Evolucionismo. Sin embargo, los modernistas leyeron de manera crítica este dogma y encontraron peligros: la sociedad implantada, avara y nihilista que Martí observa en New York y que replica los problemas del antiguo régimen inglés como la xenofobia y la segregación. La lectura que hace de urbes como Madrid, París, en donde el modernista no encuentra la *ciudad lux*, sino lugares con problemas modernos como la prostitución y la indigencia urbana. El modernista advirtió los efectos residuales del progreso o eso que se venía denunciando en el Realismo, Naturalismo, Nihilismo y Decadentismo tenían una base social empobrecida y ahora proletarizada en Europa. El modernista observó que el progreso continental no debía conducir a las sociedades latinoamericanas a las urbes proletarias que le sirvieran de base económica a las vigentes aristocracia del primer mundo. Para evitar los males del progreso debe ir de la mano de la sociedad y en relación con la naturaleza, por lo que no se hace conveniente aspirar a la dinámica capitalista internacional en la cual se verá rápidamente en desventaja.

Frente a la caída de los metarrelatos europeos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se observan varios cambios en la conciencia de la propuesta modernista. Occidente vivió un proceso de secularización de los estados nacionales que viene desde la Europa revolucionaria en Francia pero que fue adquiriendo fuerza con la teorización del derecho moderno que recomendó mantener separados el poder de la Iglesia. El Modernismo estuvo de acuerdo con los postulados de dicha reforma: allí se observan los elogios de Martí hacia José María Vigil quien, como clérigo peruano realizó un ataque frontal contra la curia romana. Su tesis sostuvo que para que la Iglesia sea saneada de los escándalos en los que se encontraba envuelta debía atacar el poder político-económico y dedicarse a lo netamente religioso. Benito Juárez, promotor de las Leyes de Reforma recupera la República luego de la intervención francesa y junto a la generación de *El Renacimiento* promulgará los principios liberales. Sólo en Colombia se dio un caso paradójico con La Regeneración de Rafael Núñez quien cambió el modelo federado por el centralista y le devolvió el poder a la Iglesia Católica.

Ya no en términos legales sino teológicos se dio otro fenómeno en Europa que tuvo dos orígenes principales: un mundo que cambió y al cual no respondía la religión renovando los dogmas y su interpretación, sino un avance de las ciencias que sustituyeron la religión ofreciendo explicaciones a fenómenos naturales y sociales. El mundo moderno exigió nuevas concepciones religiosas y por tanto el intelectual de la época realizó una apertura para reconocer en otras culturas alternativas

espirituales: allí emergió una corriente esotérica que no le fue indiferente a los intelectuales latinoamericanos. Tanto Justo Sierra como los periodistas de la *Revista Literaria* de Buenos Aires comentaron la obra de Edgar Quinet, *El espíritu nuevo*, quien buscó construir una nueva filosofía que llenara los vacíos de la religión y erigiera a la ciencia y sus indagaciones como una forma de indicar la sacralidad de la naturaleza. Estas voces resonaron no sólo porque el modernista reconoció en la naturaleza y el conocimiento deducido de ella como lo sagrado, sino que, con el pitagorismo, el espiritismo y el acercamiento hacia las religiones del mundo les dio un sendero para valorar las religiones naturales propias del continente americano que estuvieron relegadas por el dominio católico colonial. El Modernismo vio en el artista al sacerdote de los tiempos modernos quien con su capacidad creativa aspiró a dotar al humano de una atmósfera simbólica que explique su existencia, que muestre estéticamente y a través del pensamiento analógico su lugar en el mundo, su conexión armónica con el macro y microcosmos. El artista no logró cumplir su misión pues el capitalismo lo relegó y le dio un lugar suntuario en la cultura por lo que sólo una pequeña élite logró acceder de manera liminal a sus conocimientos.

Uno de los puntos del nuestroamericanismo modernista fue el cosmopolitismo. El cosmopolitismo nuestroamericano y el cosmopolitismo europeo tiene diferencias radicales de conformación, aunque en ambos se resalten la idea de una ciudadanía mundial transnacional. El cosmopolitismo europeo es producto de sus empresas coloniales y expansionistas en el orbe entero. Las distintas regiones africanas que fueron colonizadas por portugueses, franceses, italianos, germanos; India y China colonizadas por Inglaterra, entre otros ejemplos. Los habitantes de estos territorios que aprendieron la lengua de los colonos migraron hacia las metrópolis aportando su riqueza cultural y también económica. Sin embargo, como en las colonias no se promovió mestizaje estas poblaciones fueron segregadas en las cosmópolis europeas acentuando la estructura racial y la jerarquía política en las ciudades tanto europeas como norteamericanas. En Nueva York llegaron migrantes europeos de las colonias inglesas intra-europeas como Irlanda, Gales, Escocia, entre otras. Nueva York vivió la segregación, por lo cual se conformaron los barrios italianos, irlandeses, judíos, es decir, fue una sociedad trasplantada que heredó la segregación racial inglesa. El latinoamericano es un sujeto transculturado por los procesos de mestizaje: se encuentra de nacimiento criado en un ambiente mestizo con costumbres de los tres troncos culturales. Esa diversidad permitió que los migrantes en América Latina hicieran parte del mestizaje y no se segregarán en las ciudades. Dicho potencial fue observado por Montalvo en *El Cosmopolita*: allí, como sujeto emancipado, concibe las ciudades americanas como cosmópolis y se otorga el derecho de opinar sobre las cosas del mundo que

para él son propiedad de la humanidad entera. Con Martí, Sierra y Hostos se reconoce el cosmopolitismo americano como una poderosa arma en contra de la pseudo-universalidad europea. Si bien allí se reunieron intelectuales del orbe entero, lo que se pensaba no era válido, homologable y universalizable. Al contrario, el modernista buscó darle relevancia al continente en las cosmópolis europeas y defender su autonomía gnoseológica y estética. Sanín Cano da un salto para no quedarse en Francia sino ir a Escandinavia, Rusia, China, India, es decir abrir el diálogo con la literatura y las culturas del mundo entero, deslegitimando las ideas xenófobas de la literatura nacionalista. Este concepto fue reformulado en la década de los 20 del siglo XX por José Vasconcelos en *La raza cósmica* en donde plantea que el ideal humano para el futuro es el mestizaje.

El modernista teorizó la relación del arte para con su sociedad desde un punto de vista funcional. Para el modernista el arte incluye la función creadora la cual constituye la función prospectiva del arte. La funcionalidad del arte permite compararla con la estética del Realismo y del Naturalismo, en la cual, en un principio se apoya, pero luego se desliga. Tanto para Altamirano, Sierra y los primeros textos de Martí se ve en la condena y exposición de los vicios de la naturaleza humana una guía en cuanto allí se encontraba una función directa del arte para con su sociedad. Rápidamente se desligaron de esta idea, no porque no fuese adecuada para la sociedad europea en la que emergía, la cual necesitaba corregir los vicios aristocráticos y educar o advertir a los nuevos burgueses de los peligros de la ética del dinero. El modernista se dio cuenta de que estos problemas no tenía lugar en América Latina y por tanto divulgar el drama y la novela realista podía no sólo envilecer el gusto sino crear problemas inexistentes. Los modernistas consideraron que era necesario un arte propio para la sociedad latinoamericana. Pero también, y al leer la juventud del proyecto humano nuestroamericano, indicaron que no era adecuado un arte que mostrara las cosas como son (Realismo), peor de lo que son (Naturalismo) sino que las pudiera mostrar mejor de lo que son, que sería la función prospectiva del arte. En el Modernismo prevalecerá la función prospectiva del arte sobre la función crítica; también existirá una función fundacional pues se tratará de encontrar una expresión a la medida del paisaje que funde un nuevo proyecto humano, emancipado, mestizo e intercultural.

Las funciones sociales del arte abrirán dos frentes de batalla: uno en contra del materialismo y otro en contra del colonialismo. La América Latina finisecular se encuentra en una situación política inédita: su emancipación no fue total pues las invasiones y actos de filibustería continuaron, como en el periodo de Maximiliano; el dominio colonial permaneció en Cuba, las Antillas, en las Guyanas por lo cual se vivió una parcial y frágil emancipación. Las sociedades latinoamericana

libertas estaban en proceso de fundación y las aún subyugadas necesitaban proseguir sus luchas. La función emancipatoria fue clave, pero esta necesidad de autonomía política le trajo nuevas tribulaciones de parte de los tiempos modernos: el capitalismo industrializado. Tanto para fundar como para emanciparse se necesitaron recursos y la manera de encontrarlos y participar en el concierto moderno de las naciones fue la de ser proveedores de materias primas a Estados Unidos y Europa.

El Modernismo deseó el progreso, pero a su vez fue crítico de las prácticas despiadadas del capitalismo industrializado. Condenó la explotación de la naturaleza y la del ser humano. El utilitarismo del arte para vender un estilo de vida frívolo y burgués. Gutiérrez Nájera condenó el materialismo. Martí vio el horror del individualismo estadounidense. El Modernismo deseó el progreso continental en tópicos como la educación de la población, el ejercicio del derecho moderno para ciudadanos libres, emancipados, la participación de la mujer en la sociedad, la creación de industria para que su desarrollo hiciera más fácil la vida en los nuevos conglomerados humanos. Quería progresar de mano de la naturaleza, aprovechando sus recursos sin destruirla. Se muestra crítico frente a la ética del dinero, al capitalismo, al industrialismo proletarizante, a la muerte de la comunión humana con la naturaleza y a la pérdida de los valores comunales. Para lograr un progreso direccionado a las necesidades continentales idearon varios proyectos en distintas áreas del conocimiento como la historia, la antropología, la sociología, la geografía y pusieron sus esperanzas formativas en las escuelas, pero también en las artes para que condujeran el proyecto humano a buen término.

Sin embargo, y he aquí una de las aporías modernistas señaladas por Rafael Gutiérrez Girardot y Ángel Rama, se le dio la responsabilidad al poeta de crear una nueva sacralidad, una región de los tiempos modernos en su versión latinoamericana; aunque la producción poética y escrituraria en general hicieran frente a tal responsabilidad, la empresa excedió sus posibilidades no por la calidad y el contenido de la misma, sino por el lugar liminar y residual que se le dio al artista en la nueva sociedad. El artista vivió desprotegido, por varias razones: el tránsito del sistema de mecenazgos al del mercado del arte no se dio de inmediato dejando en el limbo a generaciones de artistas y escritores que se dedicaron a labores extra-artísticas para sobrevivir; la urgencia de letrados en trabajos políticos, civiles y en las labores propias de la fundación nacional e institucional hicieron que la poesía y las artes ocuparan un lugar periférico. Ante dicho panorama el Modernismo buscó promover, fundar y estimular, según sea el caso nacional, un mercado del arte. Para Martí, Santiago Gutiérrez, Pombo, Altamirano, el artista lejos de la mirada romántica del genio es un trabajador,

un oficiante a quien se le debe reconocer su labor, su derecho a agremiarse, asociarse y a solicitar de parte del gobierno apoyo y remuneración económica. La constitución de un mercado del arte produce dos fenómenos diferentes: de un lado el artista se emancipa del encargo, propio de la época del mecenazgo y puede crear un arte de acuerdo con sus ideales filosóficos, su proyecto poético, su concepción de mundo en lo que denominarían los románticos la libertad creadora y espontánea de las facultades humanas. Pero este nuevo sistema produce desigualdad en cuanto no serán la mayoría de los artistas los que logren vender lo suficiente de sus obras creativas para poder sobrevivir y seguir produciendo con dignidad. En la mayoría de los casos el autor se verá subsumido a producir lo que está de moda o lo que vende y su proceso pasará de ser productivo a reproductivo sacrificando las funciones artísticas. A este conglomerado de situaciones se le debe sumar un tercer actante o quién es el encargado de la parte monetaria y transaccional de las obras de arte: el marchante. El marchante de arte trabaja en un sistema especulativo en donde no se tienen criterios de valoración económica frente a las obras artísticas que se encuentran en relación con la calidad artística o su valor patrimonial, pero en la mayoría de los casos se valoran por elementos acrícos como la fama o la moda que son fáciles de promover y falsear en el sistema informativo periodístico. Charles Bigot y José Martí advierten que los marchantes pagan críticos y publicistas para encumbrar a un autor y poder especular con el precio de sus obras. Aunque no es un elemento común en América Latina si se advierte el riesgo de tener una crítica que altere el gusto artístico y unos marchantes que manipulen los criterios. El otro elemento que el modernista no ve con buenos ojos en el mercado artístico estadounidense es el de la monopolización de los patrimonios artísticos de la humanidad en colecciones privadas con nulo acceso al público. El fenómeno anula cualquier función artística a nivel social porque los efectos estéticos se encuentran secuestrados. Esto sólo se compensa garantizando las existencias de copiosas colecciones públicas, es decir, con la fundación de museos y colecciones abiertas al público de manera continua como el proyecto del Museo Metropolitano de Nueva York, documentado por Martí y Pombo.

La otra faceta de lucha es el reconocimiento de los derechos de autor de los escritores latinoamericanos. El modernista vivió la proletarización de su pluma. Los modernistas lucharon para que se les reconociera como trabajadores y se les dieran regalías por su trabajo, así como la exigencia de una legislación transnacional para la protección de sus derechos autorales. El modernista fue uno de los primeros escritores en el continente que luchó por el reconocimiento del escritor y el artista en el campo profesional y laboral, algo que sólo pudo ser redituado por los escritores del Boom latinoamericano casi un siglo después.

La existencia del mercado del arte y sus efectos asociados a la producción artística está en relación con la conformación de un campo artístico-cultural que tuvo como campo preponderante las instituciones artísticas tanto gubernamentales como asociativas de carácter civil. La institucionalidad artística para el inicio del período de estudio era desigual en los distintos países del continente. Las antiguas capitales virreinales tuvieron academia de pintura desde finales del siglo XVIII, pero en ciudades como Bogotá son los intelectuales del periodo modernista los fundadores: Pombo con la ayuda de Felipe Santiago Gutiérrez en 1874 fundan la Academia Vásquez y luego Alberto Urdaneta en 1884 oficializa la Escuela de Bellas Artes. Colombia fue un caso atípico en cuanto a la Academia de la Lengua siendo el primer país del continente en fundarla y convertirse en corresponsal de la Academia Española. En Bogotá lo común fue la disparidad, la incompletud institucional, elemento por el cual el modernista fue un promotor de la institucionalidad tanto gubernamental como civil.

El hecho contrasta de manera significativa con el anti-academicismo que emergió con fuerza en Europa pues la academia se convirtió en bastión de las ideas monárquicas, imperiales, católicas y estableció cánones y reglas fijas que variaron poco desde el Neoclasicismo, teniendo vertientes en la literatura como los parnasianos y en la pintura como los nazarenos, algunos de los cuales enseñaron en las academias americanas. Esto se debe al momento fundacional de la repúblicas latinoamericanas las cuales crearon instituciones y asociaciones libres que respondieron no sólo a las novedades del desarrollo del arte, sino a las necesidades continentales, es decir un arte que promulgara la emancipación humana del yugo colonial, que formara artistas y escritores que traten los temas latinoamericanos y que estuviese en contacto con las tradiciones e innovaciones del mundo. Es loable la cantidad de tertulias, asociaciones y agrupaciones que fundaron periódicos como *El Renacimiento* en México, *La Gruta* en Bogotá, la *Revista Literaria* en Buenos Aires, etc. De otro lado se fundaron instituciones con fines intelectuales y científicas como el Ateneo de Bogotá, la Asociación Gorostiza, entre otras. Estas buscaron ampliar los conocimientos y fueron de vocación, en su mayoría, americanista.

Entre el conjunto de funciones sociales del arte una de las más preponderantes del Modernismo fue la función emancipatoria. Esta emergió en contra de un pasado colonial y para terminar el proceso emancipatorio de América de los poderes europeos; para garantizar un diálogo comercial y cultural más justo en el concierto de las naciones; para evitar el intervencionismo norteamericano suscrito desde la doctrina Monroe, afianzado con el panamericanismo; pero en términos menos

prácticos señaló el camino de la emancipación gnoseológica latinoamericana; su derecho a la autodeterminación creativa o que el arte debía emanciparse del cartabón de los estilos europeos y de las ideas de evolucionismo artístico; y así, poder construir un camino artístico propio, teniendo como norte la función creativa del arte que responde a un nuevo proyecto humano.

El proyecto de emancipación humana abanderado por el Modernismo se sentó en un pilar fundamental: la formación humana. Si no se garantiza que el conjunto de la población americana se eduque sus derechos civiles quedarán en un limbo pues su ejercicio dependerá de su conocimiento. Emanciparse significa tomar las riendas de un destino individual, adquirir conciencia colectiva y vital. Fue imperativo construir un nuevo sistema educativo para las Américas: su norte consistió en que se dejara la idea de que el estudiante debe ser un receptor de conocimientos para aplicarlos en su ejercicio vital, para pasar a ser un investigador y constructor de sus propios conocimientos. Estas ideas pedagógicas promocionadas por Martí, Altamirano y Sierra con sus elogios a la enseñanza objetiva serán desarrolladas por Hostos. La propuesta educativa de Hostos es *sui generis* y tiene una relación central con la estética: la estética para la educación hostiana es principio y fin del proceso pedagógico. El maestro debe desarrollar en el infante la intuición que es una facultad estética que se obtiene al expandir el espectro sensible para que las experiencias de mundo lo afecten; el método desemboca en dos funciones científicas, la inducción de las intuiciones a través de la correlación; pasa a la deducción de los principios inducidos; desemboca en la comparación con el conocimiento tradicionalmente constituido; y, finaliza en la formación humana que para Hostos es la combinación de los conocimientos generales con el conocimiento y dominio de las pasiones humanas, que es el fin de la estética aristotélica y epicúrea. El aprendizaje debe ir desde el conocimiento objetivo, físico, al conocimiento orgánico, de allí al social–humano. La propuesta pedagógica hostiana retoma la enseñanza objetiva de Froebel que consiste en desarrollar la intuición del infante por medio de objetos que le permitieran crear relaciones en un contexto lúdico. Este método conjuga la sinestesia y la gnoseología buscando analogías entre colores y formas, elemento cumbre en la poética modernista. Asimismo, construye sobre la idea de una educación infantil y la importancia del kinder para el desarrollo humano, proyecto inspirado en Pestalozzi. Reconoce la importancia del método concéntrico, pero propone un organigrama de conocimiento y aprendizaje que esté en función de las habilidades investigativas para que el estudiante no sólo aprenda a aprender sino para que construya su propio conocimiento, es decir el conocimiento americano. El método pedagógico cumple el doble objetivo de formar investigadores para con ello obtener una emancipación gnoseológica continental.

El Modernismo no sólo sentó las bases para este proyecto pedagógico, sino siguiendo al Idealismo Alemán y a los krausistas propuso una educación estética para la sociedad: ésta consistió en formar el gusto o la oportunidad de valorar una obra artística o producto cultural y se trazó como finalidad la formación y educación de las emociones en una sociedad. Se propuso educar la ira, la gula, la codicia y las enfermedades sociales de la fase capitalista industrializada que arriba con fuerza al continente americano. Buscó un sistema de sensibilidad de acuerdo con el paisaje americano, con la posibilidad emancipatoria, con la riqueza, variedad humana y cultural del territorio.

La estética modernista no se limitó a señalar la relación entre recepción artística y formación humana, es decir la educación del gusto, de las pasiones y los sentimientos que lo conducirán a reflexiones en el campo de la moral, sino a funcionalizar los géneros artísticos con la formación humana. El modernista encontró un sistema de equivalencias entre la función crítica y el drama realista; entre la función piadosa y la pintura religiosa; entre el paisaje y la transparencia. Al tipificar los géneros artísticos según sus funciones formativas pudo tener certeza de cuáles eran los más aptos para los americanos finiseculares. Ante la urgencia de conocer la historia se promovieron géneros como la novela o el drama histórico americano que, además de divulgar, le permitieran tanto el sentimiento estético de arraigo como el de proyección.

Para Hostos, Altamirano y Martí se debe reconocer cómo opera cada género: si es descriptivo o lírico; si llega primero a los sentidos como la música, o al pensamiento para a partir de allí producir un efecto estético. En ciertos géneros se promueve su función sensitiva, por ejemplo, en la sinfonía lírica se propende por una música, la cual se desenvuelve en el tiempo, que logre una detención que pueda describir con el ánimo de transmitir sensaciones que lleven al receptor a ampliar el rango sensible y provocarle un estado sinestésico.

El modernista responsabilizó al drama de constituir un lugar de experimentación y exposición de las pasiones humanas las cuales lo deben conducir a través de la especularidad a una conciencia de su accionar en sociedad. No se trata de encontrar una purga de las pasiones sino de observar cómo ellas se desencadenan en la vida moderna con el ánimo de buscar una habitación conjunta del mundo o una sociedad justa y equitativa. En esa búsqueda se condenó al Realismo y al Naturalismo y se llegaron a loar propuestas como la de Peón Contreras en donde si bien se realizó una crítica, se pasó a la experimentación y simulación de las sensaciones por parte del espectador. En ese juego de especularidad se requirió de un teatro cercano a su sociedad, a sus problemas: géneros como la tragedia perdieron territorio frente al drama social.

A la poesía se le asignó la función de construir una nueva religión o sacralidad que no sólo

explique los avatares del mundo moderno que no logra abarcar la razón cristiana, ni el sistema monárquico imperial, sino que le hablara a los humanos con un lenguaje nuevo y emancipado; que buscara la musicalidad y la imagen de las palabras; que de la mano de Spencer y Quinet fuese el sacerdote del *Espíritu Nuevo* que no es otra cosa que depositar la fe más que en un ente, en la capacidad humana para revelar un conocimiento de la naturaleza, la cual le mostrará los caminos al ser humano para avanzar. La poesía debe cumplir con una función analógica o mostrar la proporción, la correspondencia entre los ámbitos que parecen separados por la división del conocimiento disciplinar pero que están contenidos en la naturaleza. El poeta debe trazar dichos puentes en busca de una nueva alianza de la humanidad con la naturaleza.

El Modernismo avanza hacia una poética de la indiferenciación y una estética de lo indistinto que superen las dicotomías arte/vida contenidas en la poética de la representación, y cuerpo/alma, razón/pasión, imaginación/razón, distinciones tradicionales en la estética europea para avanzar hacia una poética relacional indistinta entre la naturaleza y el humano. Un primer paso lo traza Hostos al entender la obra de arte como experiencia, como vivencia ya no centrada en la distinción autor/público sino en donde el público sea partícipe de la obra y logre una experiencia como las de la vida. El arte se convierte en una simulación y su valor se encuentra en poner en situación al espectador, una situación que podía vivir haciendo sentir una serie de experiencias estéticas que lo lleven momentáneamente a participar activamente o a completar la obra. Esta teoría propone la indiferenciación entre la obra y el mito. En el contexto latinoamericano el emparentamiento no apela a una base fenomenológica sino numenológica y tiene como objeto hacer vivir o simular. Así se concibe el humano quien vive en un mundo numérico, aunque sólo pueda comprender lo que se le presenta a los sentidos, o la porción fenoménica. Cuando la obra pasa de concebirse de la mimesis a la vivencia simulada el receptor amplía la gama gnoseológica de su barrera fenoménica y participa de la experiencia nouménica de la obra al ser parte de la creación. Al ser el receptor generador del mundo virtual en el que se sitúa el acontecimiento artístico, la obra no sólo es criatura sino creador; no es contemplativa sino vivencial y el receptor no puede entender por vía racional la experiencia artística, pero si la puede experimentar como la vida misma. Esta teoría se asemeja a una filosofía de la indistinción; un pensamiento cercano al mítico y a procedimientos vitales de las esferas simbólicas de las comunidades latinoamericanas, a través de los cuales significan la existencia por medio de las prácticas. El concepto de participación es nodal pues garantiza la metonimia cósmica, el analogón o el sentimiento estético de que el sujeto se siente parte del mundo. Estas cualidades emergen con mayor fuerza en las artes sintéticas que por medio de la sinestesia pueden garantizar

la sensación de participación. La participación, como la versión del diálogo entre la imaginación y la razón, que Hostos hace de Kant al escuchar una ópera en los Campos Elíseos, busca en el fondo la indistinción que sólo se logra cuando se adquiere una sintonía entre la experiencia estética producida por la obra artística y la armonía de la naturaleza. El ideal de sintonización armónica o la necesidad de encontrar la conexión perdida se da en el contexto del capitalismo industrializado.

Martí reconoce que el arte en América Latina debe dar la batalla de la mano de la imaginación, con proyecciones hacia regiones que el Positivismo radical niega, para recobrar el balance entre el entendimiento y la imaginación, y evitar que la cultura caiga en un estado de fría racionalidad como la que sufre el Nihilismo y el Decadentismo en Europa en donde el capitalismo cosificó y explotó la naturaleza, proletarizó al ser humano y fracturó su relación desbordando el orden simbólico pre-existente y dejando desnudo al humano ante el frío horizonte cósmico que no entiende, le parece lejano y ahora resiente su indiferencia. Para lograr ese fin supremo, un nuevo pacto humano, una esfera simbólica cifrada por una poesía que escuche la ciencia deducida de la naturaleza ya no será suficiente el paradigma de lo bello que se sostuvo en un mundo heliocéntrico, antropocéntrico y colonialista.

Aunque la relación bueno–bello–verdadero encubierta por Víctor Cousin estuviese presente al principio del Modernismo, rápidamente se urgió avanzar no sólo hacia nuevos efectos estéticos como lo levitante, lo transparente, lo armónico, etc., sino a concebir el proceso de producción artística como una orquestación de efectos estéticos que conlleven al receptor no a un efecto único, sino a una experiencia entendida como una retórica y organización de sensaciones frente a un tema propuesto. Con el fin de propender por una adecuada retórica de la sensación le fue pertinente la creación de un sistema de clasificación entre las finalidades sensibles, géneros artísticos y técnicas de ejecución. El Modernismo pensó de manera funcional en la concatenación de efectos estéticos en directa relación con las funciones del arte. Para el modernista la obra artística fue concebida como la sucesión de efectos estéticos. Por ello, una forma de entender su proceso creativo consistió en construir una retórica de las sensaciones que buscó de manera orquestada producir en el espectador. La relación de los efectos estéticos producidos luego de una orquestación sensible no sólo sirve para realizar una obra sino para llevar a cabo un análisis de la valoración ético–política que tiene un autor sobre un tema.

Para el momento fue clave la discusión que se dio sobre los personajes de la Revolución Francesa, pues se asentó en la legitimidad revolucionaria y de los proyectos políticos democráticos. Esta reflexión cala hondo, pues no sólo revela que el arte de la época goza de una gama apreciable

de herramientas para tratar un tema, sino que demuestra la polifonía de las obras de su momento. La relación bueno–bello–verdadero se puso en cuestión, porque el artista pudo mostrar algo bueno y falso como verdadero o algo falso y malo como bello. En el siglo XX la publicidad mostró de manera verdadera y bella cosas que eran falsas, permitiendo así construir un sistema de manipulación mediática gracias a la instrumentalización de los efectos estéticos. La taxonomía le ayuda al Modernismo a identificar lo no dicho en las obras artísticas gracias a la retórica de sensaciones; también, le ayudó a realizar lecturas críticas y asimilaciones del pensamiento foráneo más claras y conscientes, pero al mismo tiempo a usar las distintas combinaciones entre efectos estéticos a través de una retórica para provocar valoraciones sobre temas tratados en las obras artísticas.

Al combinar los efectos estéticos, los temas tratados y la retórica sensibles a las cuales apelaron se vio una intención por comunicar sensiblemente algo más que el contenido propio de las obras. Esta necesidad fue también literaria, por ello este tópico ha sido tratado por la crítica literaria sobre el Modernismo, y ahora se afianza como uno de los puntos nodales de la estética modernista que buscó una ampliación de las fronteras comunicativas del lenguaje. Se ha insistido que lo característico del Modernismo, en especial en la poesía y en la prosa artística fue una revolución léxico–gramatical de la lengua hispana liderada por los escritores americanos. Allí coinciden Iván Schulman, Max Henríquez Ureña, Roberto Fernández Retamar, Susana Rotker, François Perus, Belén Clark de Lara, etc. Los modernistas tuvieron plena conciencia no sólo del cambio sino de la necesidad de apropiarse de una nueva lengua. Es preciso sostener, luego de leer sus textos sobre el tópico y la revolución y liderazgo de los estudios lingüísticos en el continente, que dicha revolución fue el punto culminante de varios procesos que en su momento se sumaron. El primero es el reconocimiento de parte de la lingüística latinoamericana de que el español ibérico es una lengua recipientaria o suma de otras lenguas que responden a sus procesos culturales antes de la llegada a las Américas, es decir, discuten la idea de su pureza. El español es una síntesis de la lengua árabe omeya, el godo y visigodo, conjugado con el latín y el conjunto de lenguas romances que se dieron en la península como el aragonés, gallego, catalán, portugués y que recibió herencias del francés, italiano, provenzal y hebreo durante la Edad Media. Para 1492 la lengua hispana se encontraba en proceso de construcción y amalgamamiento, momento, y a esto ayuda la lectura que hace Rafael María Merchán, en el cual la literatura tiene una abundancia propia de los procesos de experimentación formal que ofrece el germen de la construcción; pero el lenguaje de los Siglos de Oro hispánicos se alimentó de la conquista de las Américas. De un lado le brindó recursos que vinieron de la expansión imperial y con ella la de las letras y su producción; segundo, el cronista de Indias llegó

a un mundo para él nuevo y debió estirar los límites de la lengua para dar cuenta de una naturaleza que le era extraña a su lenguaje: esto obligó a la expansión e inclusión de americanismos en el español peninsular. Pero el español ultramarino tuvo mayores posibilidades de expansión no sólo por la necesidad de nombrar una nueva realidad sino por los procesos lingüísticos que produjo el mestizaje. El español ultramarino se engrandeció con las miles de lenguas del territorio americano, el cual no había podido conseguir su expresión libre en la era colonial por la normatividad peninsular, pero cuando se dieron las independencias continentales el latinoamericano se liberó parcialmente del corsé académico hispánico y aceptó los mestizaje lingüísticos que a poco fueron emergiendo. Son dos las explicaciones que se tiene de por qué fue en el Modernismo que se dio dicha revolución léxico-gramatical y no en la época independentista. El momento independentista ocupó a los intelectuales en los fragores de la lucha, en la fundación de un nuevo proyecto político-gubernamental que implicó la creación de casi todas las instituciones. Este proceso para finales del siglo XIX americano no estaba del todo terminado. La prensa que luego de los avances científicos del capitalismo industrializado en la década del 70 y del 80 permitió una mayor producción escrituraria y literaria que circuló en los periódicos. De otra parte, y esta fue la explicación más tradicional del lenguaje modernista, es la llegada de formas poéticas y narrativas experimentales de la lengua francesa como los impresionistas, parnasianos, simbolistas y de la lengua alemana como el lied, etc. Esta investigación concluye que si bien en la década del 70 y 80 del siglo XIX se dio una publicación abundante de las literaturas internacionales en la prensa latinoamericana, el Modernismo no fue una copia de las mismas sino que se alimentó de la libertad creativa que le proponía la innovación en las distintas literaturas para, con los procesos inter-lingüísticos propios escribir una literatura que transformó la lengua hispana, aprovechando no sólo los americanismos, sino las posibilidades léxico-gramaticales que produjo el dinamismo lingüístico intercultural en la América hispánica. Si bien el Simbolismo, el Parnasianismo y el Impresionismo lo inspiraron a buscar caminos creativos esta creación fue superlativa porque la lengua hispánica ultramarina de base gozaba de mayores procesos de enriquecimiento cultural que cualquiera de las lenguas europeas del momento. El Modernismo fue el momento en el que la lengua americana se reveló ante el mundo con un lenguaje y forma renovados, concretados en las obras literarias. Esta idea la refuerza los trabajos lingüísticos de José Rufino Cuervo, quien con sus reglas de uso puede incluir una variedad lexicográfica al español peninsular, valor que reditúa con la escritura del *Diccionario de constitución y régimen*, pieza fundamental del diccionario y la lingüística hispánica contemporánea. El

Modernismo con la conciencia de esta nueva lengua no sólo buscará la enunciación de lo innominado de su realidad o de las regiones nouméricas del mundo, sino el nacimiento de una lengua emancipada, recipiendaria y mestiza.

Emancipar las herramientas gnoseológicas como la lengua implicó la experimentación con distintos campos artísticos. El Modernismo se caracterizó por su interartisticidad, por un lenguaje cromático y musical. En la obra periodística no faltaron las menciones a la música y su teoría que permitió establecer ciertas relaciones en cuanto a su propósito general: buscar la armonía. Tanto para Hostos, Martí y Emerson el universo contenía una clave en la cual el humano podía sincronizarse con el mundo. Esta armonía se fue perdiendo con las dinámicas del tiempo moderno que reemplazó al tiempo natural y sustituyó sus ciclos. El humano urbano del capitalismo industrializado vive en un estado de orfandad que según esta teoría se encuentra desconectado de la armonía natural y por tanto padece de desarraigo y soledad. En la música, arte que por su relación directa con las sensaciones del espectador produce un efecto estético inmediato, es posible, así sea por un instante, recuperar la armonía perdida entre el humano y la naturaleza. La poesía, la cual tenía metros fijos en la tradición europea y un amplio repertorio en la lengua hispánica buscó una nueva musicalidad, ahora no establecida en el metro, sino en la combinatoria de las propias palabras. Para Martí lo ideal sería encontrar una armonía para una imagen, en relación con un tema propuesto. La música configuró una forma de percepción diferente de la realidad al logos y a la imagen. Tiene la capacidad de dirigirse a regiones inefables que no pueden ser captadas por la imaginación o por las palabras. Estas regiones se encuentran en la realidad exterior como en la realidad interior. La música puede lograr una comunicación con lo interior inefable que son las regiones emocionales del ser humano. En la teoría musical modernista se consigue el fin romántico de Schlegel que sostiene que la diferencia entre lo exterior objetivo y lo interior subjetivo es aparente y que la experiencia estética permite reconocer por instantes ese momento de máxima sensación, que lo interno y lo externo pertenecen a la naturaleza. La música aspira a que con la armonización se llegue al reconocimiento de lo indistinto humano/naturaleza.

La teoría de la imagen del Modernismo buscó expandir la percepción de un lenguaje agotado en las márgenes del logos occidental. El Modernismo acudió a la imagen para expandir la capacidad nominativa de la lengua. Aunque el modernista reconoció la incapacidad de pintar los sentimientos con palabras, los pintó. Trazó analogías entre campos artísticos porque deseó describir una realidad que supera el lenguaje. Este fue un imperativo en América Latina. El Modernismo, ya no con la

intención de pintar el Nuevo Mundo para los reyes peninsulares, sino como método de conocimiento para el americano, requirió de la creación verbal para aspirar al deseo descriptivo. Son dos las razones por las cuales el Modernismo usó la imagen para la descripción de la realidad: aún no se agotan los territorios por explorar en América Latina; y, por el carácter genitivo de la naturaleza americana que construye realidades de forma continua. Es preciso anotar las lecturas que hicieron los modernistas de su contexto pictórico: se habla de la influencia del Impresionismo literario en Martí desde 1877, pero para la fecha era incipiente en la misma Francia. Sin embargo, las críticas artísticas de Martí desde 1875 advierten el conocimiento de pintores que se anticiparon a lo que tradicionalmente se conoció como el grupo impresionista, como Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Ernest Meissonier, Raimundo Madrazo, etc., que mostraron pinceladas gruesas y la variación colorística de los objetos según su radiación lumínica. En dichos pintores se observa una pintura como sistema lumínico. Es preciso desligar a Martí de que su influencia provino de los hermanos Goncourt. Martí no imita el impresionismo literario, sino que deduce sus principios del estudio de las obras de Mariano Fortuny, Raymundo Madrazo, Felipe Santiago Gutiérrez, entre otros y gracias a su teoría analógica lo traduce en valores literarios.

Tanto la musicalidad como la pictorialidad de la literatura se condensan en una formulación mayor: la teoría de las analogías martianas, cumbre de la poética modernista. Esta teoría se anuncia desde que Hostos ve potencialidad estética en la capacidad descriptiva de géneros tradicionalmente narrativos o en la capacidad narrativa de los géneros descriptivos. Se da un replanteamiento de la teoría de Lessing para buscar equivalencias entre las artes que se desenvuelven en el tiempo y las que se superponen el espacio. Hostos ve potencial para lograr un estado sinestésico de reconexión armónica con la naturaleza. La aparición de la teoría de los hechos análogos emerge en un contexto social y sistémico que las invisibiliza. Los niveles de conexión analógica en la naturaleza y la capacidad para percibirlos se encuentran amenazados por el progreso humano, la devastación de la naturaleza, el crecimiento de la vida en las ciudades. Esta teoría emerge cuando el humano, imbuido en el mundo construido y desconectado de la naturaleza, pierde la capacidad de percibir las analogías. Así es posible entender por qué la teoría de las correspondencias formulada por Charles de Baudelaire se enclava en un pensamiento nostálgico sobre una vida que diletta y sólo se reconoce en los anticuarios, las viejas calles, las antiguas maneras, las ruinas. Martí formula no la nostalgia de Baudelaire, sino las analogías que sostiene la equivalencia de colores a las imágenes, sonidos y sentimientos, en una conexión que la naturaleza ha trazado durante milenios con la sensibilidad humana. Martí produce una particular variante de la teoría de las analogías que se muestra como

posibilidad cultural y se concibe como uno de los criterios directrices para la producción artística continental. A través de las analogías será posible recuperar el diálogo extraviado entre el humano y la naturaleza, solucionar la ecuación de la cultura y con ella recuperar la funcionalidad simbólico-colectiva. La función de una obra consiste en generar tal o cual efecto estético en el espectador; su forma debe, a través de una analogía, encontrar una retórica sensible que dote de elementos de comunicación estética a la obra que se puede traducir en imágenes, sonidos, palabras, etc. La analogía cumplirá la tarea de la modulación entre efectos estéticos y medios retóricos de la sensación, convirtiéndose en piedra angular en el proceso de creación artística. José Asunción Silva anunció, aunque no desarrolló, una teoría similar, las trasposiciones, que buscó la comunicación entre los campos artísticos teniendo como traductor a la sensibilidad humana.

La estética modernista se centró en cambiar la concepción de la obra de arte como representación, modelo central del arte moderno occidental, al del arte como creación. El ser humano partícipe de la naturaleza hereda las virtudes de ella como la de generar vida, objetos y estructuras nuevas. La capacidad de creación es lo que permite al arte realizar su función prospectiva, es decir la de avizorar posibles futuros para el proyecto humano. En la creación artística se describen varios procesos: despertar los sentimientos que abren las puertas de la sensibilidad; una apertura hacia lo sutil que permite al ser humano habitar en un modo poético, creador y sensible; la apertura hacia los fenómenos que ocasiona transformaciones en el artista que lo ennoblecen y sensibilizan. El artista despierta a otra vida que lo impulsa a movilizar sus fuerzas para acariciar una vida potencial diferente. En esta naturalización descubre el paisaje interior, la imaginación y la proyección. Lo creativo se considera como una fe que se activa en situaciones límite que producen los grandes sentimientos: el amor, la compasión, la piedad, etc. El artista aprende a vivir en esa modalidad apoderado de las fuerzas que lo vencen y lo sacan de sí mismo, pero que lo obligan a ensanchar el espectro de lo sensible para nominar una experiencia que lo desborda. El ser humano posee el eros creador en su interior, sólo que está dormido, en un estado de inmanencia hasta que la experiencia límite la haga latente. La teoría de la creación artística modernista se erige sobre un principio ontológico: la experiencia vital como insumo fenoménico para la creación. La obra no se debe sostener en una imaginación sin sustrato, sino que debe emparentarse con la experiencia para que la imagen retorne a partir de lo que la vida ofrece. La teoría de la creación artística modernista concibe al artista como un armonizador que reconoce el orden cosmológico que va de los planetas a los átomos, pasa por las estructuras orgánicas y tiene la capacidad de sincronizar con dicho orden las

emociones y ofrecer un producto material que las comunique. El objetivo máximo es poder comunicar un orden invisible a partir de un dispositivo sensible. Busca una reconexión con la armonía cosmológica que en diferentes campos le ayude al humano a reconocer lo potente desde una estructura formal. El humano, en las experiencias con la naturaleza que son de orden liminal tiene momentáneamente la capacidad de percibir sensiblemente este orden. El artista crea otro puente con la obra y lograr una conexión entre la esfera humana y la esfera cósmica. Esta conexión es una creación. El artista puede no sólo crear una representación ideal, igual o peor a la realidad, sino que puede conformar otro estatus ontológico con propias reglas epistémicas y resultantes gnoseológicos. El artista crea otras condiciones de realidad para que el espectador cuando las recree vivencie una sacralidad simulada, que le haga, por analogía, comparar su realidad y allí lograr la reflexión, pero la creación para el modernista es posible porque el humano participa de la naturaleza que su mayor potencia creadora.

El modernista es el artista de la época moderna no entendida desde el Renacimiento hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, sino en su lapso más corto que es el del capitalismo industrializado que llega a las Américas en el tercer tercio del siglo XIX. Para el momento histórico la novedad y la originalidad tenían diferentes significados: fue uno de los motores de la edad moderna; su capacidad de innovar como si fuese un motor perpetuo que necesita constantemente actualizaciones en la forma de obrar, producir y en general de vivir. El arte en esta época, marcada por el Positivismo y el Evolucionismo, que en su raíz viven de una dialéctica teleológica que cree en que el humano mejora y evoluciona en el tiempo, entiende el pasado como los pasos sucesivos para llegar a un presente glorioso. Esto obliga al arte y al artista a una continua innovación y al historiador del arte a construir una dialéctica de los estilos como modelo historiográfico de organización meta-discursiva. Lo nuevo desde la perspectiva del Modernismo latinoamericano no fue el tránsito de los estilos artísticos a las vanguardias. El capitalismo superó el orden simbólico y dejó sin sostén sus dogmas: se experimentó en el plano filosófico el Nihilismo, en el artístico el Decadentismo y en la cultura la sintomatología de la caída de occidente teorizada por Oswald Spengler. Sumado a los radicales teleológicos, Positivistas y Evolucionistas contra los escépticos Nihilistas y Decadentistas, el concepto de novedad adquirió un matiz diferente al cruzar el Atlántico. El americano siempre fue visto como novedad para el europeo desde la época del descubrimiento que ingresó bajo las jerarquías estéticas de lo exótico, lo pintoresco y lo primitivo. En la época de las independencias el americano sintió la necesidad, al reconocerse como un Nuevo Continente emancipado, de fundar un nuevo y experimental sistema político: la democracia ya sin base colonial con

otros pueblos y sin esclavismo. El Modernismo fue el primer movimiento continental en izar las banderas de la novedad frente a la tradición hispánica, no la de los Siglos de Oro sino la del Romanticismo y Academicismo peninsular. Elementos que para Europa se reconocieron cansados como el afán de innovar o el esnobismo, la innovación por la innovación, en América no eran síntomas de la caída de la cultura sino de su nacimiento. El choque temporal entre los dos continentes hizo que ciertos géneros nacieran con buen signo en América Latina: el Simbolismo, el Impresionismo y el Parnasianismo no influyeron en el Modernismo como amaneramiento sino en profusión acorde a la interculturalidad y al mestizaje continental.

La originalidad reviste una serie de problemas y a su vez posibilidades para el americano. Debido al encuentro de las culturas y al mestizaje que inició modernamente en la Colonia española, pero se sigue prolongando la época republicana con los diferentes contingentes migratorios, América, contrario de Europa, no construyó una tradición lineal y teleológica. Aunque filialmente las universidades concibieron los estudios clásicos como el estudio de Grecia y Roma y a la tradición como la tradición europea, el modernista inició una crítica por reconocer la actualidad internacional como modelo legítimo para crear; también integró un movimiento en principio nacionalista, impulsado por la arqueología americana que buscó el origen de las culturas indígenas. Martí sostuvo en 1881 que América fue una mezcla de diversas tradiciones y que encontrar un origen único no era procedente, sino buscar las tradiciones que mejor le convinieran para su proyecto cultural, teniendo como prioridad el rescate de la cultura antigua indoamericana. Sanín Cano criticó las ideas nacionalistas de las cuales el conservadurismo se apropió no sólo para promover un acercamiento colonizado de las literaturas del mundo. El Modernismo al no tener que ser fiel a un concepto racista mono-originario observó que podía tener diálogos con las tradiciones del mundo como mayor libertad que el europeo del momento, aún guiado por principios xenófobos y coloniales. El latinoamericano rápidamente se libró del yugo, por lo menos en su arista creativa, de seguir los presupuestos castizos de la España peninsular, elemento que los escritores revolucionarios como Miguel de Unamuno y Leopoldo Alas Clarín resaltaron en las obras latinoamericanas modernistas al entregarles una lengua con mayores posibilidades expresivas y mejores contactos culturales. Un planteamiento similar fue propuesto por Gutiérrez Nájera en la exposición del concepto de cruzamiento como método de mestizaje literario con valoración positiva para el Modernismo latinoamericano que cuestionó la idea de pureza, pilar del racismo de los estudios literarios europeos.

Bibliografía

—Abbad y Lasiera, Fray Iñigo: *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto-Rico*. Anotada por José Julián de Acosta y Calbo. Puerto Rico: Imprenta y librería de Acosta, 1866.

—Acha, Juan: *Crítica de arte: teoría y práctica*. México: Editorial Trillas, 1992.

—Acha, Juan: *Las culturas estéticas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

—Acha Juan & Escobar, Ticio & Colombres, Adolfo: *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: El Sol, 1991.

—Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Título original: *Asthetische theorie*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.

—Altamirano, Carlos: *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

—Altamirano, Carlos: *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós 2002.

—Baudelaire, Charles: *Salones y otros escritos sobre el arte*. Introducción de Guillermo Solana. Madrid: Visor, 1999.

—Baudelaire, Charles: *Escritos sobre literatura*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Bru-guera, 1984.

—Bedia Pulido, José Antonio: *Hostos y Martí: antillanismo libertador*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2013.

—Bello, Andrés: «Alocución a la poesía: fragmentos a un poema titulado “América”». *Biblioteca Americana*. Londres. Tomo: I. p.: 3–16. 1823. Tomado de *Poesías. Obras Completas*, de Andrés Bello. Caracas: Fundación de la Casa Bello, 1981.

—Bello, Andrés: «Memoria leída por el Rector de la Universidad de Chile en el Aniversario Solemne de 29 de octubre de 1848», en los *Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1848*. Santiago: Imprenta los Tribunales, 1850.

—Bergman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI editores, 2004.

—Bozal, Valeriano (Ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 2000.

—Bozal, Valeriano: «Orígenes de la estética moderna» en “A.A.V.V.”: *Historia de las ideas*

estéticas y las teorías artísticas contemporáneas. Bozal, Valeriano (Editor). Volumen I. Madrid: Visor, 2000.

—Bozal, Valeriano: «Immanuel Kant» en “A.A.V.V.”: *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Bozal, Valeriano (Editor). Volumen I. Madrid: Visor, 2000.

—Brihuega, Jaime: «Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental», en Bozal Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: Visor, 1999.

—Byron, Lord: *Mazzeppa*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.

—Calvo Serraller: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Madrid: Alianza, 1990.

—Cámara, Madeline: «Apuntes para un estudio del realismo en la estética de José Martí a través de su crítica literaria». Publicado en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos*. La Habana: Número 4, 1981.

—Caro, Miguel Antonio: *Del uso y sus relaciones con el lenguaje*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

—Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

—Carpentier, Alejo: «Prólogo». En *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

—Carpentier, Alejo: *Guerra de tiempo: tres relatos y una novela*. México: Compañía General de Ediciones, 1958.

—Castera, Pedro: *Ensueños y Armonías*. México: Imprenta de la República mexicana, 1882.

—Clark de Lara, Belém: *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México: UNAM, 1998.

—Conway, Christopher: «Próspero y el teatro nacional: encuentros transatlánticos en las revistas teatrales de Ignacio Manuel Altamirano, 1867–1876» *Iberoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, n. 9, año III, 2003, p.: 147–159.

—Cortés, José Domingo: *Diccionario biográfico americano*. París: Tipografía Lahure, 1875.

—Cotrina, José A.: «Prefacio» de *La Revista de Cuba*. La Habana: 15 de enero de 1877. Tomo I, número 1, p.: 5–8.

—Díaz–Marcos, Ana María: «Esclavos del figurín: visiones del lujo y la moda en el teatro decimonónico», en “A.A.V.V.”: *Estrenado con gran aplauso. Teatro español 1844–1936*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.

—Escobar, José: «Anti-Romanticismo en García Gutiérrez», en *Atti —II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Aspetti e problema del teatro romántico*. Gerona: Università di Gerona, 1882.

—Emerson, R.W.: *Obras completas*. Edición del centenario. Boston: Houghton Mifflin Company, Volumen I, 1903–1904.

—Fernández, Justino: «La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, actualmente desaparecidas». UNAM: *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año 1945, volumen IV, n. 13, p.: 61–84.

—Fernández, Justino: *Estética del arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

—Fernández Retamar, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: I. Caro y Cuervo, 1995.

—Frazer, James George: *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

—Giner del Río, Francisco: *Estudios literarios*. Madrid: Imprenta de R. Labajos, 1866.

—Giraldo Jaramillo, G.: *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1954.

—Goenaga, Ángel & Magua, Juan: *Teatro español del siglo XIX*. Nueva York: Las Américas, 1971.

—González, Manuel Pedro: «Shelley y Martí: un prodigioso caso de afinidad espiritual y literaria» en “A.A.V.V.”, *José Martí: Valoración múltiple*. Tomo II. La Habana: Casa de las Américas, 2007, p.: 227–241.

—González, José Emilio: «Introducción» a *La peregrinación de Bayoán*. Hostos, Eugenio María de. San Juan: Universidad de Puerto Rico; Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988.

—González Echevarría, Roberto: *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

—Gutiérrez Girardot, Rafael: *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1987.

—Hegel, Friedrich: *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Friedrich Bassenge. Título original: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Madrid: Akal, 1989.

—Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

- Henríquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: F.C.E., 1978.
- Horta, Aurelio: «De ciertas identificaciones de la crítica en la arquitectura y las artes». En *Textos: crítica, arquitectura y ciudad [24]*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- Hostos, Eugenio María de: *Moral social. Sociología*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Hugo, Victor: *Manifiesto romántico*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: NeXos, 1989.
- Hugo, Victor: *La leyenda de los siglos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Iser, Wolfgang: «El proceso de lectura» en “A.A.V.V.”: *Estética de la recepción*. Madrid: Editorial Visor, 1989.
- de Juan, Adelaida: *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*. la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Kant, Immanuel: *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*. Bogotá: UNAL, 1980.
- Kant, Immanuel: *La crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- Karam, Tanius: «Representaciones de la Ciudad de México en la crónica». *Andamios*. Número 1, 2004.
- Krause, Karl: *Compendio de estética*. Traducción de Francisco Giner. Madrid: Verbum, 1999.
- Krause, Karl: *Ideal de la humanidad para la vida*. Barcelona: Folio, 1999.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Lezama Lima, José: *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Madrid: Verbum, 2000.
- Lezama Lima, José: *Antología de la poesía cubana*. Tomo II. Madrid: Verbum, 2002.
- Lezama Lima, José: *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Llorente, Jesús Pedro: *Historia de la crítica de arte*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.
- Lotman, Iuri: *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lukács, Georg: *La novela histórica*. México: Biblioteca Era, 1977.
- Martínez, José Luis: «Prólogo» en Altamirano, Ignacio Manuel: *Obras completas*. Volumen XII. Escritos de literatura y arte. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 8–10.

— Martínez de Codes, Rosa María: «Juárez, su obra, su tiempo y su mundo jurídico: las leyes de Reforma». Publicado en el *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*. México: 2008. Volumen XX, p: 129–174.

—Marín, G.: *El Modernismo argentino en La Ondina de Plata y Revista Ilustrada*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993.

—Medina, Álvaro: *Procesos del arte en Colombia*. Segunda edición. Bogotá: Ediciones Unian-des & Laguna Libros, 2014.

—Medina, Álvaro: *Procesos del arte en Colombia*. Primera edición. Bogotá: Instituto Colom-biano de Cultura, 1978.

—Méndez, José Luis: «Las ideas estéticas de Eugenio María de Hostos» en “A.A.V.V.”: *Visio-nes sobre Hostos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

—Mercado Noyola, F.: «El barón de Gostkowski, un juarista del viejo mundo». México: *Nexos*, 1° de julio de 2012.

—Milinowsky, Marta: *Teresa Carreño*. Traducción de Luisa Elena Monteverde. Caracas: Edi-ciones Edime, 1953.

—Mitchell, W.T.: *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

—Monsiváis, Carlos: «Ignacio Manuel Altamirano, cronista». En *Obras Completas* de Ignacio Manuel Altamirano. Volumen VII. *Crónicas*. Tomo 1. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p.: 9–25.

—Montoya López, Armando & Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia: *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.

—Nombela, Julio: «Revista de Teatros». Madrid: *La Época*, año XIX, número 5985, 8 de junio de 1867, p.: 1.

—Ojeda, Enrique: «Montalvo y el Modernismo Hispanoamericano» en *Kipus: Revista Andina de Letras*, número 18. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, segundo semestre de 2004.

—Orjuela, Héctor: «Estudio preliminar» en *Índice del Papel Periódico Ilustrado y de Colombia Ilustrada*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961.

—Panofsky, Erwin: *El significado en las artes visuales*. Título original *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*. 1921. Traducción de Ancochea Millet, Nicanor. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

— Pater, Walter: *El Renacimiento: estudios sobre arte y poesía*. Barcelona: Alba, 1999.

- Poyán Díaz, Daniel: *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*. Madrid: Gredos, 1957.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 305 p.
- Perán, Martí & Ocampo, Estela: *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria, 1991.
- Pérez-Amador, A.: *De legitimatione imperii Indiae Occidentalis*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vuervet, 2011.
- Pérez Carreño, Francisca: «La estética empirista». en “A.A.V.V.”: *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid: Visor, 2000, p.: 32–47.
- Pérez de Zambrana, Luisa: «La vuelta al bosque» en *Antología de la poesía cubana*. Tomo II. Madrid: Verbum, 2002.
- Perrone-Moisés, Leyla: «La intertextualidad crítica» en *Intertextualité*. UNEAC y Casa de las Américas, 1997.
- de la Portilla, Anselmo. *La Iberia*, México: 4 de enero de 1868, tomo III, número 244, p.: 3.
- Pérus, Françoise: *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- Rama, Ángel: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Rama, Ángel: *La ciudad letrada*. Chile: Ediciones del norte, 1984.
- Ramírez Rodríguez, Rodolfo: «Fanny Calderón de la Barca y su percepción romántica de México». *Históricas: Boletín de información del Instituto de Investigaciones Históricas*. México: UNAM, número 88, 2010, p.:3–21.
- Restrepo Uribe: «La prensa ilustrada en Colombia a finales del siglo XIX» en *Colombia Ilustrada*. Bogotá: 1978.
- Reyes, Alfonso: *Obras completas*. Tomo XV. *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México: FCE, 1997.
- Rodríguez, Pedro Pablo: *De las dos américas*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2010.
- Romero, Cira: «La voz del siglo: un periódico cubano circuló en Madrid apenas iniciada la Guerra de los Diez Años», publicado en *La jiribilla*. Año XI, número 582, 30 de junio de 2012.
- Rosas, José en García, Cubas: *Escritos diversos*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1874.
- Rojas Osorio, Carlos. *Estética filosófica en Latinoamérica*. San Juan: Penélope Academic Press, 2013.

—Rosales Pulido, Gerardo: «El método para piano de Manuel Antonio Carreño: Su importancia histórica y pedagógica», en la *Revista de la sociedad venezolana de musicología*. Número 10b, año VI, enero–junio, 2006, p.: 25–62.

—Rotker, Susana: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.

—Rotker, Susana: *La invención de la crónica*. México: FCE, 2005.

—Ruiz Aguilera, Ventura: *Armonías y cantares*. Madrid: Imprenta de M. Guijarro, 1865.

—Sáenz de Santa María, Carmelo: «Los viajes de Gage en el siglo XVII hispanoamericano», IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en la Universidad de Salamanca, 31 de agosto de 1971. *Actas*. Asociación Internacional de Hispanistas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1971.

—Said, Edward: *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Bogotá: Debate, 2009.

—Samper, José María: *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (Hispano–americanas)*. París: Imprenta de E. Thunot, 1861.

—Sánchez Arteché, Alfonso: «Felipe Sánchez Solís (1816-1882): promotor de cultura y amigo de José Martí». Publicado en *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. México: 1996. Número 10, p.: 15–23.

—Sánchez, Efraín: *Gobierno y geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República & El Ancora, 1999.

—Sanmiguel Raimúndez, M.: en Darío, Rubén: *Obras completas*. Volumen II. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.

—Santamaría García, Antonio: «La Historia de Puerto Rico en la tradición del siglo XVIII al XIX. La mirada de Iñigo Abbad y Lasierra y los orígenes de la historiografía insular. A propósito de la edición de Gervasio Luis García», en *Revista de Indias*. Número 230, Volumen LXIV, 2004.

—Santos y Vargas, Leónides: «El pensamiento filosófico–educativo de Eugenio María de Hostos». En *Obras completas*, de Eugenio María de Hostos. Volumen VI. Educación. Tomo I. Rio Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.

—Sanz del Río, Julián: «Krause, Karl: *Ideal de la humanidad para la vida*. Barcelona: Folio, 1999.

—Schulman, Iván & González, Manuel Pedro: *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos, 1974.

- Schulman, Iván: *Génesis del Modernismo*. México: Colegio de México, 1968.
- Schulman, Iván: «Modernismo/modernidad: metamorfosis de un concepto» en *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.
- Schiller, Friedrich: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1990.
- Schlickers, Sabine: *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana–Vervuert, 2003.
- Sierra, Justo: «Memorias de un fariseo». Publicado en *El Federalista*. México: 25 de marzo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo II. *Prosa literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.
- Solana, Guillermo: «El Romanticismo francés. El monólogo absoluto». Publicado en Bozal Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid: Visor, 1999.
- Sol, Manuel: «Ignacio Manuel Altamirano: intención e imagen de un crítico», publicado en *Literatura Mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, volumen IX, número 1, 1998, p.: 45–65.
- Taine, H.: *Filosofía del arte*. Buenos Aires: Librería y Editorial “El Ateneo”, 1951.
- Thatcher Gies, David: *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Thiberghien, G.: *La enseñanza obligatoria*. Madrid: Librería de Anllo y Rodríguez, 1874.
- Tornel, José María: «México, o las *Memorias de un viajero*: por Isidoro Lowenstern, autor de: *Los Estados Unidos* y *La Habana*. Un tomo en 4º, en francés, impreso en París por Arturo Bertrand». *El museo mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas*. Tomo II. México: Ignacio Cumplido, 1843.
- Vasconcelos, José: *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del Sur*. Barcelona: Agencia Mundial Librería, 1926.
- Versteeg, Margot: *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor–periodista en la revista Madrid Cómic*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2011.
- Venturi, Lionello: *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Villaurrutia, Xavier: *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Vigil, Francisco de Paula: *Defensa de la autoridad de los gobiernos y de los obispos contra las pretensiones de la Curia romana*. Tomo: I. Lima: Imprenta de José Huidobro Molina, 1848.

—Vitier, Cintio: «Prólogo» a *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*. La Habana: B. N. José Martí, 1970.

—Vitier, Cintio: «Música y razón». Publicado en el *Anuario Martiano*. La Habana: 1972. Número 4, p.: 372–376. Tomado de *José Martí y la música*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2014.

—Wellek, René: *Historia de la crítica moderna. (1750–1850)*. Volumen III. Madrid: Gredos, 1991.

—Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista: el Modernismo de mar a mar (1898–1907)*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1988.

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: <i>Valle de México desde el cerro de Santa Isabel</i> . J. M. Velasco. México: 1875. 137*226 cm.	125
Ilustración 2: <i>La muerte de Marat</i> . Santiago Rebull. Óleo sobre tela. 58.7 x 66.3 cm. México: 1875. Imagen en B/N tomada del <i>Boletín de Monumentos Históricos</i> . México: Número 1. 1978, p.: 51.....	460
Ilustración 3: Fortuny, Mariano: <i>Batalla de Wad-Ras</i> . 54*184 cm., 1860. Museo del Prado. N. catálogo: P004331.	506
Ilustración 4: Fortuny, Mariano: <i>La playa de Portici</i> . Óleo sobre lienzo, 1874. Museum Dallas. N°: MM.2017.03.	508

Anexo 1: Corpus

[1865▲1] Hostos, Eugenio María de: «La estatua de Colón». Publicado en *La Soberanía Nacional*. Madrid, 12 de octubre de 1865. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 618–627.

[1865▲2] Hostos, Eugenio María de: «Armonías». Publicado en *La Democracia*. Madrid, 30 de junio de 1865. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 575–586.

[1865▲3] Hostos, Eugenio María de: «¡Sitio! Monólogo de un sediento». Publicado en *El Museo Universal*. Madrid, 4 de junio de 1865. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 509–515.

[1865▲4] Hostos, Eugenio María de: «Diálogo entre la imaginación y la razón». Publicado en *El Progreso*. Madrid, 1865. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 515–523.

[1865▲5] Hostos, Eugenio María de: «La ambición». Publicado en *La América*. Madrid, 12 de agosto de 1865. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 524–558.

[1865▲6] Hostos, Eugenio María de: «Las lágrimas». Publicado en *La Soberanía Nacional*. Madrid, 2 de septiembre de 1865. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 558–560.

[1865▲7] Hostos, Eugenio María de: «El calabozo». Publicado en *El Museo Universal*. Madrid, 13 de agosto de 1865. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 564–569.

[1866▲1] Hostos, Eugenio María de: «La *Historia de Puerto Rico*, anotada por Don José Julián Acosta y Calbo». Publicado en *Las Antillas*. Barcelona, 10 de diciembre de 1866. Año I, Tomo I, p.: 23–25. Tomado de *España y América*. Obras Completas. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 586–593.

[1866▲2] Hostos, Eugenio María de: «Un crítico». Publicado en *El Museo Universal*. Madrid, 11 de mayo de 1866. Año X, Número 45, p.: 355–356.

[1866▲3] Montalvo, Juan: «Prospecto». Publicado en *El Cosmopolita*. Quito: Año I, Número I, 3 de enero de 1866, p.: 1–26. Tomado de *El Cosmopolita*. Tomo I. París: Garnier Hermanos, 1927, p.: 1–27.

[1866▲4] Montalvo, Juan: «De la libertad de prensa». Publicado en *El Cosmopolita*. Quito: Año I, Número I, 3 de enero de 1866, p.: 27–43. Tomado de *El Cosmopolita*. Tomo I. París: Garnier Hermanos, 1927, p.: 28–46.

[1866▲5] Montalvo, Juan: «España y Chile». Publicado en *El Cosmopolita*. Quito: Año I, Número I, 3 de enero de 1866, p.: 44–53. Tomado de *El Cosmopolita*. Tomo I. París: Garnier Hermanos, 1927, p.: 47–57.

[1866▲6] Montalvo, Juan: «El Luxemburgo: bosquejos de Francia». Publicado en *El Cosmopolita*. Quito: Año I, Número I, 3 de enero de 1866, p.: 44–53. Tomado de *El Cosmopolita*. Tomo I. París: Garnier Hermanos, 1927, p.: 74–81.

[1867▲1] Hostos, Eugenio María de: «Los conciertos–Barbieri». Publicado en *Las Antillas: revista hispano–americana*. Barcelona: Año I, Número 12, 25 de mayo de 1867. p: 370–374. Tomado de *Crítica, O.C.*, Volumen XI. La Habana: Edición Comercial, 1939, p.: 40–50.

[1867▲2] Hostos, Eugenio María de: «Romeo y Julieta». Publicado en *Las Antillas: revista hispano–americana*. Barcelona: Año I, Número 18, 25 de agosto de 1867. p: 546–550. Tomado de *Crítica, O.C.*, Volumen XI. La Habana: Edición Comercial, 1939, p.: 111–122.

[1867▲3] Hostos, Eugenio María de: «José María Samper: Publicistas americanos». Publicado en *Las Antillas: revista hispano–americana*. Barcelona: Año I, Número 7, 10 de marzo de 1867. p: 202–205. Tomado de *Crítica, O.C.*, Volumen XI. La Habana: Edición Comercial, 1939, p.: 233–240.

[1867▲4] Hostos, Eugenio María de: «El patriotismo». Publicado en *La voz del siglo*. Madrid: 24 de septiembre de 1868. Redactado originalmente para el *Álbum*, en noviembre de 1867, el cual fue censurado por el Fiscal. Tomado de *Obras Completas*. Volumen I, *Literatura*, Tomo II. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992. p.: 220–232.

[1867▲5] Hostos, Eugenio María de: «La cuarentona». Publicado en *Las Antillas: revista hispano–americana*. Barcelona: Año I, Número 11, 10 de mayo de 1867. p: 336. Tomado de *Hombres e ideas, O.C.*, Volumen XIV. La Habana: Edición Comercial, 1939, p.: 75–76.

[1867▲6] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revista de la quincena: El otoño—El paseo de la Alameda—La política—La oposición—Cómputo de votos para la presidencia de la república—Presidencia de la Corte—El congreso—Elección de gobernadores—Banquetes al general Escobedo y al general Canto—El Tívoli—La convivialidad—El cadáver de Maximiliano—El almirante Theghetoff—El gobierno austriaco—Lección a la Europa». Publicado en *El Correo de México: periódico republicano e independiente*. México: 13 de noviembre de 1867. Tomo I, número 63. Tomado

de *Obras completas*. Volumen VII. *Crónicas*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1987. p.: 27–32.

[1867▲7] Altamirano, Ignacio Manuel: «Teatro Principal: *Un inglés y un vizcaíno*». Publicado en *El Correo de México: periódico republicano e independiente*. México: 13 de noviembre de 1867. Tomo I, número 63. Tomado de *Obras completas*. Volumen VII. *Crónicas*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1987. p.: 27–32.

[1867▲8] Juárez, Benito: *Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro*. Publicado en México: Imprenta de Díaz León, 1867. Tomado de: Juárez, Benito: *Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2017. P.: 11–47.

[1867▲9] Hostos, Eugenio María de: «Teresita Carreño». Publicado en *Las Antillas: revista hispano–americana*. Barcelona: Año I, Número 3, 10 de enero de 1867. p: 89–91.

[1867▲10] Nombela, Julio: «Revista de teatros». Publicado en *La Época*. Madrid: 8 de junio de 1867, p.: 1.

[1868▲1] Hostos, Eugenio María de: «Crítica dramática», publicado en *La voz del Siglo: diario de la tarde*. Madrid: 17 de septiembre de 1868. Tomado de *Obras Completas: España y América*. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 599–601.

[1868▲2] Hostos, Eugenio María de: «Rossini y la ópera», publicado en *La voz del Siglo: diario de la tarde*. Madrid: 17 de septiembre de 1868. Tomado de *Obras Completas: España y América*. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 601–609.

[1868▲3] Hostos, Eugenio María de: «El Barbero de Sevilla», publicado en *La voz del Siglo: diario de la tarde*. Madrid: 8 de diciembre de 1868. Tomado de *Obras Completas: España y América*. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 609–610.

[1868▲4] Hostos, Eugenio María de: «Ni ayer ni hoy; preparémonos para mañana», publicado en *La voz del Siglo: diario de la tarde*. Madrid: 16 de noviembre de 1868. Tomado de *Obras Completas: España y América*. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 610–615.

[1868▲5] Hostos, Eugenio María de: «España y América» publicado en *La voz del Siglo: diario de la tarde*. Madrid: 4 de diciembre de 1868. Tomado de *Obras Completas: España y América*. Volumen XXI. París: Ediciones literarias y artísticas, 1954, p.: 266–273.

[1868▲6] López López, Felipe: *Juicio crítico sobre las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, dirigidas por don Pelegrín Clavé y ejecutadas en su mayor parte por los alumnos de la*

Academia de Bellas Artes de San Carlos. México: Imprenta de la Constitución Social, 1868. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Volumen II. México: UNAM, 1997, p.: 119–131.

[1868 ▲7] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revista teatral: Las “Revistas” de Luis G. Ortiz— Su importancia literaria e histórica— La función de beneficio de Morales— Algunas palabras sobre este actor mexicano— *Oros, copas, espadas y bastos* de don Mariano Luis de Larra— Su ejecución— El baile nuevo— El teatro Iturbide— La ópera», publicado en *El Siglo XIX*. México: 31 de enero de 1868. Tomo VI, número 201, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 30–45.

[1868 ▲8] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: El beneficio de Padilla—*La última moda*, juguete cómico de don Enrique Zumel— Conclusión de la ópera— Beneficio de la Cañete— *Palco modista y coche*, de don José Picón— *Canción andaluza* por Concha Méndez— Debut de Enrique de Olavarría— Estreno de la compañía González en el Teatro Iturbide— *Bienaventurados los que lloran*, comedia de don Mariano Luis de Larra— *No siempre lo bueno es bueno*— El actor Sánchez— Ovación a la nueva compañía», publicado en *El Siglo XIX*. México: 10 de febrero de 1868. Tomo VI, número 212, p.: 3–4. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 46–62.

[1868 ▲9] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: Asunto de *Bienaventurados los que lloran*— El beneficio de la señorita Méndez en el Teatro Nacional— *El patriarca de Turia* de don Luis de Eguilaz— *La florera* canción por la señorita Méndez— *Como pez en el agua*— *La gallegada*, baile jocoso por las señoritas Méndez y Cejudo— *Una nube de verano*, por don Mariano Luis de Larra y *Un músico viejo* en el Teatro Iturbide», publicado en *El Siglo XIX*. México: 10 de febrero de 1868. Tomo VI, número 218, p.: 2. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 63–75.

[1868 ▲10] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: La semana pasada— Las funciones del domingo en la tarde— *El hombre de mundo* por don Ventura de la Vega, y *El sutil tramposo* en Iturbide— El beneficio de la señora Cejudo en el Nacional— *De París a Sariñena*, por don José María Aparici y Valparado. —*La jembra de rumbo*, canción andaluza por Concha Méndez— *La niña mimada*, por don Emilio Mozo— Un minué escocés— *Las riendas del gobierno*, por don José Picón en el Principal— Tres piezas en un acto en el Iturbide función dedicada a la señora del Presidente— Beneficio del señor Mata en el Nacional— *Un banquero*, comedia arreglada al teatro español por don Juan del Peral— Presentación del actor español Miranda— La señorita Ibarzábal—

Tribulaciones, canción por Concha— Danza Habanera— Propiedad literaria introducida en nuestro teatro por el actor Eduardo González y aceptada hoy por la empresa Iturbide— Vísperas de Carnaval— Anuncios de bailes de máscaras», publicado en *El Siglo XIX*. México: 24 de febrero de 1868. Tomo VI, número 225, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 76–90.

[1868▲11] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: El domingo y el martes de carnaval— El baile de piñata— El beneficio de la señora García en el teatro Principal— *El argumento de un drama* de don Enrique Zumel — *Un drama nuevo* por don Manuel Tamayo y Bausa en Iturbide— Su argumento— Observaciones sobre su originalidad— *El Othelo* de Shakespeare— *La parisina* de Byron— Tragedia contada por Gibbon— Yorick— Lo que contiene algunas escenas de *Hamlet*— El teatro inglés en tiempo de Shakespeare y de Ben Johnson— Ejecución del *Drama nuevo*— El señor Ossorio— La señora Mazo— El señor Sánchez— El señor González— El señor Rodríguez— El apuntador— El público de domingo en la tarde», publicado en *El Siglo XIX*. México: 10 de marzo de 1868. Tomo VI, número 240, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 91–113.

[1868▲12] Domínguez de Gironella, Máximo: «De la propiedad literaria en Europa— I», publicado en *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 21 de febrero de 1868. Tomo III, número 285, p.: 2.

[1868▲13] Domínguez de Gironella, Máximo: «De la propiedad literaria en Europa— II», publicado en *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 22 de febrero de 1868. Tomo III, número 286, p.: 2.

[1868▲14] Domínguez de Gironella, Máximo: «De la propiedad literaria en Europa— III», publicado en *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 23 de febrero de 1868. Tomo III, número 287, p.: 2–3.

[1868▲15] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: En el Principal:— El beneficio del señor Márquez— *La carcajada*— El beneficio de la señora Muñoz— *Palos y perdidas*, por Pastorfido— *Lobo y cordero*— En Iturbide:— *Sullivan*— *El caballero pobre*— *A un pícaro otro mayor*— *No matéis al alcalde*— Próxima llegada de la Belaval, y contrata de Amelia Estrella— *Los espectros*», publicado en *El Siglo XIX*. México: 16 de marzo de 1868. Año XXV, tomo VI, número 246, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 114–120.

[1868▲16] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: Influencia de la cuaresma. —

Iturbide. —*Un viaje a América*. —*Don Francisco de Quevedo*. —Presentación de Amelia Estrella. —Carácter de esta actriz. —Su figura. Su educación escénica. —*El pelo de la dehesa*. —En el Principal. —Beneficio de la señorita Ibarzábal. —Carácter de esta actriz. —*Los misioneros del amor*, por Don Enrique de Olavarría». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 23 de marzo de 1868. Año XXV, tomo VI, número 253, p.: 1–2. Tomado de *Obras completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 121–133.

[1868▲17] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: En Iturbide: *Un novio a pedir de boca*— *¡Un crimen tenebroso!* pieza en dos actos, arreglada al teatro español por don Luis Portu— *El tirano doméstico*, en un acto, por don Vicente Riva Palacio— *Mujer gazmoña y marido infiel*— Una idea feliz...— El actor Castillo— El actor francés Lepauvre— En el Principal: *La mujer adúltera*, pieza arreglada al teatro en cinco actos y un prólogo— El beneficio del señor Morales, hijo— *Un drama nuevo*— La crítica— El patriotismo— Llegada de la Belaval y de Irigoyen» publicado en *El Siglo XIX*. México: 30 y 31 de marzo de 1868. Tomo VI, número 260–261, p.: 3 y 1–2. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 134–150.

[1868▲18] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: Iturbide— *Lo positivo*— *Un drama en familia*, comedia nueva del señor Movellán— *El drama nuevo*— *El amor y el interés*, comedia de Larra— La señorita Servín— El gran Teatro Nacional— El célebre actor don José Valero— Su carácter— Expectativa del público— *El patriarca de Turia*, por don Luis de Eguilaz— Obras dramáticas de Eguilaz— Juan de Timoneda» publicado en *El Siglo XIX*. México: 21 de mayo de 1868. Tomo VI, número 312, p.: 4–5. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 168–194.

[1868▲19] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: Gran concierto de la sociedad filarmónica— Ofeón popular— *Obertura* del maestro Contreras — Jacinto Osorno— Ofeón del Águila Nacional— La señora Contreras y las señoritas Anaya y Carrión —La niña Adelaida Lozano —La señorita Carrión— La marcha potosina — Últimas representaciones en el teatro Iturbide— Disolución de la compañía —Gran teatro Nacional —Beneficio de Valero— *La carcajada*— El actor mexicano don Antonio Castro— Valero— El dolor físico y lo horrible en el teatro— *Las Euménides* de Esquilo— *La Andrómeda* de Eurípides— *El Filoctetes* de Sófocles— *La Zelmira* de Dubelloy— Sekain — Prévile— Talma— Garrick— Maiquez, Latorre, Romeo, Arjona— Un párrafo de las memorias de Vaublanc — *El Luis XIX*, de Casimiro Delavigne— *Don Gasparito*— Decoración— Impropiiedad de los trajes, etcétera— La compañía del Nacional» publicado

en *El Siglo XIX*. México: 25 de junio de 1868. Tomo VI, número 347, p.: 1–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 195–221.

[1868▲20] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: Una introducción puramente personal y que puede suprimirse— El público de la noche— Los poetas lisonjeros— *La flor de un día* de Camprodón— Teatro Nacional— *Del dicho al hecho*, por don Manuel Tamayo y Baus— *El loco en la guardilla*, zarzuela en un acto— Emoción del público— *Los tres huéspedes burlados*— Teatro Iturbide— La compañía de zarzuela— Concurrencia del público» publicado en *El Siglo XIX*. México: 29 de julio de 1868. Tomo VI, número 381, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 247–260.

[1868▲21] Altamirano, Ignacio Manuel: «El Teatro: Gran Teatro Nacional —*Del dicho al hecho*—Cien leguas de mal camino —El loco de la guardilla en Iturbide —El último mono —Marina —Las seguidillas del viejo marinero —[...] del calvo —El beneficio del actor Frins en el Principal —El beneficio del actor García —*El Edipo* —El monumento a la memoria de Castro —Las cenizas del gran poeta Heredia». Publicado en *El Monitor Republicano*. México: 9 de agosto de 1868. Tomo VI, número 381, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 210–275.

[1868▲22] Altamirano, Ignacio Manuel: «El teatro: historia de la bella rubia vestida de azul y del abanico de nácar— El Teatro Nacional— *Del dicho al hecho*, por don Fulano de Tal— Retascón, Barbero y Comadrón— Los dos sordos— El Teatro Iturbide— La chinaca y la zarzuela— *Las hija de Eva*— *Entre mi mujer y el negro*— *Un caballero particular*— *El tesoro escondido*— *El juramento*— *Jugar con fuego*— El beneficio de Carolina Fernández» publicado en *El Monitor Republicano: diario de política, artes, industria, comercio, modas, literatura, teatros, variedades y anuncios*. México: 26 de julio de 1868. Año VXII, número 5012, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 238–246.

[1868▲23] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: Babilonia— *Baltazar*, drama oriental por la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda— Argumento —Examen bajo el punto de vista bíblico— Los libros de Daniel— *Baltazar*— El rey Joaquín o Jeconías— El profeta Daniel— El sitio de Babilonia— Examen bajo el punto de vista histórico— Narraciones de Herodoto— Narraciones de Xenofonte— Narración de Beros y de Josefo— Los canales de Éufrates y

la toma de Babilonia por Ciro— *La cena de Baltazar* de Carpio— Pensamiento del drama— *El Sardanápalus* de Lord Byron— Comparación con los que refiere Diódoro de Sicilia» publicado en *El Siglo XIX*. México: 13 de julio de 1868. Tomo VI, número 365, p.: 1–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 294–332.

[1868▲24] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revista de la semana». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 7 de enero de 1868. Tomado de *Obras Completas*. Volumen VII. *Crónicas*, Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p.: 33–48.

[1868▲25] Altamirano, Ignacio Manuel: «Recuerdos de la semana: Nuestras revistas— Últimas funciones del Teatro Nacional— Ovaciones a Valero— Inauguración del Conservatorio Dramático— Fraternidad con la Sociedad Filarmónica— Los banquetes ofrecidos al gran actor español y a su señora— El té ofrecido por Valero— Salvador de la Fuente— Fraternidad con los españoles— Adiós a los artistas— Su partida para Puebla— Los teatros— Llegada del Otoño— El cielo azul, el frío y la caída de las primeras hojas» publicado en *El Monitor Republicano*. México: 13 de octubre de 1868. Año XVIII, número 5079, p.: 1–2. Tomado de *Obras Completas*. Volumen VII. *Crónicas*, Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p.: 83–96.

[1868▲26] Altamirano, Ignacio Manuel: «Recuerdos de la semana: El mes de noviembre — Todos Santos — El día de Muertos — Los cementerios — Honras de Rodríguez Puebla — La estatua de Guerrero— El panteón de los grandes hombres». Publicado en *La vida en México*. México: 14 de noviembre de 1868. Tomado de *Obras Completas*. Volumen VII. *Crónicas*, Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p.: 145–157.

[1868▲27] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: *Don dieguito*, por Gorostiza— *Guzmán el bueno*, por Gil y Zárate— *Ricardo Darlington*, por Dumas— *La chismosa*, por Gaspar— El Teatro Nacional— El Conservatorio— El Teatro Iturbide— Tristeza del público— *Edipo*» publicado en *El Siglo XIX*. México: 15 de septiembre de 1868. Tomo VI, número 429, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XI. *Crónicas teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 29–47.

[1868▲28] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: Clausura del Teatro Nacional— Inauguración del Conservatorio Dramático— Improvisaciones de Sierra, Olavarría, Peredo y Esteban González— Partida de Valera para Puebla— Concierto de la Sociedad Filarmónica el sábado 3 de octubre— Algunos filisteos— La zarzuela— Organización de la nueva compañía del Principal— Valero en Puebla» publicado en *El Siglo XIX*. México: 14 de octubre de 1868. Tomo VI,

número 458, p.: 2–3. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XI. *Crónicas teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 55–71.

[1868▲29] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revistas literarias de México I: I. Renacimiento de la literatura mexicana. Ojeada histórica» Publicado en *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 30 de junio de 1868 al 4 de agosto de 1868. Tomo III, número 377–412. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 29–33.

[1868▲30] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revistas literarias de México II: II. Elementos para una literatura nacional». Publicado en el «Folletín» de *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 30 de junio de 1868 al 4 de agosto de 1868. Tomo III, número 377–412. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 33–39.

[1868▲31] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revistas literarias de México: III. III. Novelas: *El Cerro de las Campanas*, por Mateos. *Una rosa y un harapo*, por José María Ramírez. *Calvario y tabor*, por el general Riva Palacio. *Flores del destierro*, colección de poesías por Rivera y Río. *Álbum fotográfico*, colección de artículos por Hilarión Frías y Soto. *Conversaciones de domingo*, Folletín del Monitor por Justo Sierra. *Las glorias nacionales*, publicación histórica, ilustrada por Escalante. *El Semanario Ilustrado*. *Cuentos del vivac*, por José T. de Cuellar. *Revistas de Michoacán*, por el “Dómine”. Publicado en el «Folletín» de *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 30 de junio de 1868 al 4 de agosto de 1868. Tomo III, número 377–412. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 29–70.

[1868▲32] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revistas literarias de México: IV. IV. *Veladas literarias*. *En casa de Riva Palacio*. *En casa de Martínez de la Torre*. *En casa de Chavero*. *En el número 2 de la calle Gante*. *En la casa de Schiafino*. *La velada por la Sociedad Georgiana*» publicado en el «Folletín» de *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 30 de junio de 1868 al 4 de agosto de 1868. Tomo III, número 377–412. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 70–111.

[1868▲33] Altamirano, Ignacio Manuel: «Revistas literarias de México V». Publicado en el «Folletín» de *La Iberia: periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*. México: 30 de junio de 1868 al 4 de agosto de 1868. Tomo III,

número 377–412. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 111–174.

[1868 ▲34] Altamirano, Ignacio Manuel: «El teatro: quince días de silencio— Gran Teatro Nacional— *Edipo*— Función a beneficio del Hospital de Dementes— *El delirio*— *La vieja*, zarzuela— *De gustos no hay nada escrito*— Nuevo [...]— El beneficio del apuntador— Iturbide— Varias zarzuelas— El calvo en el baile de la Lonja y en la Universidad, en la chinampa de la Plaza Mayor y en la Alameda» publicado en *El Monitor Republicano: diario de política, artes, industria, comercio, modas, literatura, teatros, variedades y anuncios*. México: 30 de agosto de 1868. Año VXIII, número 5042, p.: 1–2. Tomado de *Obras Completas*. Volumen X. *Crónicas teatrales*. Tomo I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 284–293.

[1868 ▲35] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de teatros: La estación —El teatro del Iturbide — Piezas representadas en la última quincena de abril —*La famille Benoiton*, de Victoriano Sardou arreglada al teatro español con el título de *En casa de gaitero* —*Los soldados de plomo*, comedia de Eguilaz —*Lo positivo* —La llegada de don José Valero». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 10 de mayo de 1868. Tomado de *Obras completas*. Tomo X. *Crónicas teatrales*. Volumen I. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p.: 151–167.

[1868 ▲36] Sierra, Justo: «Conversación del domingo» publicado en *El Monitor Republicano*. México: 5 de abril de 1868. Año XVIII, número 4916, p.: 1–4. Tomado de *Obras Completas*. Volumen II. *Prosa literaria: Piedad— Conversaciones del domingo— El ángel del porvenir— Cuentos románticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, p.: 69–73.

[1868 ▲37] Ramírez, Ignacio: «El Semanario Ilustrado: Introducción» publicado en *El Semanario Ilustrado*. México: 1 de mayo de 1868. Tomo I, número 1, p.: 9.

[1869 ▲1] Altamirano, Ignacio Manuel: «Introducción a *El Renacimiento*: Las reuniones literarias. Diez años de silencio. Obras históricas de la última época. *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México* por Orozco y Berra. *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México*, por Pimentel. *Noticias para formar la historia y estadística de Michoacán*, por Romero. *Historia del Padre Durán* publicada por Ramírez. Las publicaciones de García Icazbalceta. Colección de poesías por Roa Bárcena. Las odas de Prieto. Los cantos de Valle. Las poesías patrióticas de Isabel Prieto y Esther Tapia. Movimiento literario en el año de 1968. El libro de Santacilia. *Martín Garatuza*, por Riva Palacio. Colección de leyendas y poesías por Gonzalo Esteva. *Los idilios de Bios de Esmirna* por el Padre Montes de Oca. *El tálamo y la horca* por E. de

Olavarría. Las poesías de Collado. Traducción del *Mazzeppa* de Byron por Roa Bárcena. *La desposada de Abydos*. Las poesías de Isabel Prieto. La *Historia de Orizaba* por Joaquín Arróniz (hijo). *Manual de geografía e historia* del Padre Carrillo. De García Cubas. Nuestro periódico. Lecciones de literatura por Ignacio Ramírez. La crítica. Llamamiento a todos los literatos». Publicado en *El Renacimiento*. México: 2 de enero de 1869. Año I, tomo I, número 1, p.: 1–2. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo 2. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 9–15.

[1869▲2] Altamirano, Ignacio Manuel: «Introducción a el segundo volumen de *El Renacimiento*». Publicado en *El Renacimiento*. México: 4 de septiembre de 1869. Año I, tomo II. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo 2. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 16–17.

[1869▲3] Altamirano, Ignacio Manuel: «Despedida de *El Renacimiento*: Nuestra despedida. —El Renacimiento. —Publicaciones literarias. —El señor Zarco. —Clemencia. —Nuestros trabajos en 1870. —A nuestros lectores». Publicado en *El Renacimiento*. México: 18 de diciembre de 1869. Año I, tomo II. Tomado de *Obras Completas*. Volumen XII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo 2. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 18–21.

[1869▲4] Altamirano, Ignacio Manuel: «Crónica de la Semana». Publicado en *El Renacimiento*. México: 12 de marzo de 1869. Año I, tomo I. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 146–147.

[1869▲5] Alcaraz, Ramon Isaac: «Exposición de Bellas Artes». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 15 de noviembre de 1869. Año I, tomo I. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 147–148.

[1869▲6] Anónimo: «Honor al genio mexicano». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 21 de noviembre de 1869. Año I, tomo I. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 157–158.

[1870▲1] Wilde, Eduardo: «Sobre poesía. Poesías de Estanislao del Campo». Buenos Aires: 20 de mayo de 1870. Compilado en *Tiempo perdido*. Buenos Aires: Sociedad Anónima, 1878, p.: 30–44.

[1870▲2] Anónimo: «Reliquias de un imperio». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 28 de enero de 1870. Año I, tomo I. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 159.

[1871▲1] Martí, José: *El presidio político en Cuba*. Madrid: Imprenta de Ramón Ramírez,

1871, p.: 63–93. Tomado de *Obras completas*. Edición Crítica. Tomo I. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 63–93.

[1872▲1] Pombo, Rafael: «La vida ejemplar del poeta José Soares da Silva». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 20 de diciembre de 1872. Año I, n.: 20, p.: 229–231.

[1873▲1] Martí, José: «Carta a Néstor Ponce de León». Madrid: 15 de abril de 1873. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica: Tomo I. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2009, p.: 111–112.

[1873▲2] “A.A.V.V.”, el último firmante es Rafael Pombo: «Memorial sobre la Academia Vásquez». Publicado en *La América*. Bogotá: 20 de noviembre de 1873. Año II, trimestre II, n.: 137, p.: 1.

[1873▲3] Anónimo, posiblemente Pombo, Rafael o Briceño, Manuel: «Academia de pintura». Publicado en *La América*. Bogotá: 20 de noviembre de 1873. Año II, trimestre II, n.: 137, p.: 2.

[1873▲4] Anónimo, posiblemente Pombo, Rafael o Briceño, Manuel: «Museo de Bellas Artes en Nueva York». Artículo. *La América*. Bogotá: 20 de noviembre de 1873. Año II, trimestre II, n.: 137, p.: 2.

[1873▲5] Pombo, Rafael: «La llegada de Gutiérrez». *La América*. Bogotá: 21 de septiembre de 1873. Año II, trimestre II, n.: 121, p.: 2.

[1873▲6] Pombo, Rafael: «Exposición Gutiérrez». *La América*. Bogotá: 11 de mayo de 1873. Año II, trimestre IV, n.: 187, p.: 2.

[1873▲7] Arboleda, Sergio: «Informe sobre Bellas Artes». *La Escuela Normal: periódico oficial de instrucción pública*. Bogotá: 7 de junio de 1873, n.: 127, p.: 183–184.

[1873▲8] Arboleda, Sergio: «Presentación de la Ley para fundar la Academia Vásquez». *La Escuela Normal: periódico oficial de instrucción pública*. Bogotá: 7 de junio de 1873, n.: 127, p.: 184–185.

[1874▲1] Pombo, Rafael: «Exposición de Bellas Artes». Publicado en *La América*. Bogotá: 4, 7 y 13 de agosto de 1874. Año III, trimestre I, n.: 206, 207 y 209. p.: 1, 1, 1–2.

[1874▲2] A.A.V.V.: «Jurado calificador de la Exposición de Bellas Artes». Publicado en *La América*. Bogotá: 11 de agosto de 1874. Año III, trimestre I, n.: 208, p.: 2.

[1874▲3] Anónimo, posiblemente Rafael Pombo: «Junta de fomento de las artes». Publicado en *La América*. Bogotá: 23 de marzo de 1874. Año II, trimestre III, n.: 172, p.: 1.

[1874▲4] Anónimo, posiblemente Pombo, Rafael: «Suelos». Publicado en *La América*. Bogotá: 20 de abril de 1874. Año II, trimestre IV, n.: 178, p.: 1–2.

[1874▲5] Círculo electoral de Bogotá: «Candidatos del Partido Conservador para Diputados de la Asamblea Legislativa del Estado». Publicado en *La América*. Bogotá: 27 de abril de 1874. Año II, trimestre IV, n.: 180, p.: 1.

[1874▲6] Gutiérrez, Felipe Santiago: «Exhibición y rifa de cuadros». Publicado en *La América*. Bogotá: 27 de abril de 1874. Año II, trimestre IV, n.: 180, p.: 2.

[1874▲7] Pombo, Rafael, “Florencio”: «Exhibición y rifa de obras de Gutiérrez». Publicado en *La América*. Bogotá: 11 de mayo de 1874. Año II, trimestre IV, n.: 184, p.: 3.

[1874▲8] Pombo, Rafael, «Florencio»: «Exposición Gutiérrez». Publicado en *La América*. Bogotá: 21 de mayo de 1874. Año II, trimestre IV, n.: 187, p.: 2.

[1874▲9] Pombo, Rafael, «Florencio»: «Tres cuadros de Gutiérrez». Publicado en *La América*. Bogotá: 8 de junio de 1874. Año II, trimestre IV, n.: 192, p.: 3.

[1874▲10] Anónimo, posiblemente Pombo, Rafael: «Suelto». Publicado en *La América*. Bogotá: 3 de julio de 1874. Año III, trimestre I, n.: 199, p.: 1.

[1874▲11] Pombo, Rafael, «Florencio»: «La primera ópera colombiana». Publicado en *La América*. Bogotá: 7 de julio de 1874. Año III, trimestre I, n.: 200, p.: 2.

[1874▲12] Caicedo Rojas, José: «Obsequio a un artista». Publicado en *La América*. Bogotá: 7 de julio de 1874. Año III, trimestre I, n.: 204, p.: 1.

[1874▲13] Gutiérrez, Felipe Santiago: «Manifestación: al respetable público de esta ciudad». Publicado en *La América*. Bogotá: 28 de julio de 1874. Año III, trimestre I, n.: 205, p.: 2.

[1874▲14] Pombo, Rafael, «Florencio»: «Exposición de Bellas Artes». Publicado en *La América*. Bogotá: agosto 4, 7 y 15 de 1874. Año III, trimestre I, n.: 206, 207, 209, p.: 1;1;1–2.

[1874▲15] Pombo, Rafael: «La educación es la fuerza de la mujer». Publicado en *La Escuela Normal: diario oficial de instrucción pública*. Bogotá: 28 de febrero de 1874, n.: 165, p.: 64–68.

[1874▲16] Pombo, Rafael: «La ópera, drama real». Publicado en *La América*. Bogotá: 2 de marzo de 1874. Año II, trimestre I, n.: 165, p.: 659.

[1874▲17] Pombo, Rafael: «Segunda ópera—El Trovador». Publicado en *La América*. Bogotá: 11 de enero de 1874. Año II, trimestre III, n.: 151, p.: 603.

[1874▲18] Pombo, Rafael: «Quinta ópera—Lucía». Publicado en *La América*. Bogotá: 7 de julio de 1874. Año II, trimestre III, n.: 157, p.: 626.

[1874▲19] Pombo, Rafael: «Sexta ópera—Lucrecia Borgia». Publicado en *La América*. Bogotá: 19 de febrero de 1874. Año II, trimestre III, n.: 162, p.: 646.

[1874▲20] Pombo, Rafael: «Bellini y la Norma». Publicado en *La América*. Bogotá: 22 de

enero de 1874. Año II, trimestre III, n.: 154, p.: 613–614.

[1874▲21] Pombo, Rafael: «*Atlia*». Publicado en *La América*. Bogotá: 29 de enero de 1874. Año II, trimestre III, n.: 156, p.: 622.

[1874▲22] Pombo, Rafael: «El congreso y la ópera». Publicado en *La América*. Bogotá: 12 de febrero de 1874. Año II, trimestre III, n.: 160, p.: 638.

[1874▲23] Pombo, Rafael: «La ópera–Hernani». Publicado en *La América*. Bogotá: 11 de enero de 1874. Año II, trimestre III, n.: 151, p.: 603.

[1874▲24] Pombo, Rafael: «Ópera–*La Traviata*». Publicado en *La América*. Bogotá: 11 de enero de 1874. Año II, trimestre III, n.: 167, p.: 667–668.

[1875▼1] Martí, José: «Cuba». Publicado en la *Revista Universal*. México: 22 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo I. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2009, p.: 255–257.

[1875▼2] Martí, José: «Editorial». Publicado en la *Revista Universal*. México: 15 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 19–21.

[1875▼3] Martí, José: «Boletín: Cinco de mayo. —Estudiantes. —Memoria rara. —Fiestas de Tlalpan». Publicado en la *Revista Universal*. México: 7 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 28–30.

[1875▼4] Martí, José: «Fiesta en Tultepec». Publicado en la *Revista Universal*. México: 7 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 31–35.

[1875▼5]. Martí, José: «Boletín: El Liceo Hidalgo. —Monumento. —Vuelta a las escuelas. —Empresa patriótica. —Teatro mexicano». Publicado en la *Revista Universal*. México: 11 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 36–39.

[1875▼6] Martí, José: «Boletín: Monumento a Hidalgo. —El c. Francisco Rodríguez. —Colegio de las Vizcaínas. —El Congreso y la Corte». Publicado en la *Revista Universal*. México: 13 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 40–42.

[1875▼7] Martí, José: «Boletín: Colegio de Abogados. —Sesión inaugural. —El señor Lerdo. —El señor Martínez de la Torre. —El señor Méndez. —Justo Sierra. —Delgado. —Ituarte». Pu-

blicado en la *Revista Universal*. México: 25 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 50–54.

[1875 ▼ 8] Martí, José: «Boletín: Cosas de teatro. —Consideraciones generales. —La patria viva sucede a la doctrina muerta. —Teatro mexicano. —Literatura propia». Publicado en la *Revista Universal*. México: 8 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 62–65.

[1875 ▼ 9] Martí, José: «Boletín: Beneficio de los sombreros en huelga. —Función en el Teatro Nacional. —Ausencia de los obreros. —La huelga inaugura el ejercicio de un derecho. —Ayuda y protección». Publicado en la *Revista Universal*. México: 10 de junio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición Crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 66–68.

[1875 ▼ 10] Martí, José: «Boletín: Nada nuevo —Rumor falso— Camino de la oposición— Administración actual— Junta en la casa del señor Sánchez Solís— Artes nacionales». México: *Revista Universal*. 12 de junio de 1875. Tomado de *Obras Completas. Edición crítica*. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 69–72.

[1875 ▼ 11] Martí, José: «Melchor Ocampo». Publicado en la *Revista Universal*. México: 12 de junio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 73–75.

[1875 ▼ 12] Martí, José: «Boletín: Clases orales. —Ciencia y derecho. —Lecturas. —Discursos hablados. —La forma accidentada excita la atención». Publicado en la *Revista Universal*. México: 18 de junio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 76–79.

[1875 ▼ 13] Martí, José: «Boletín: Las elecciones de domingo —La oposición no fue a votar— Casillas tristes y Alameda animada— Crítico novel— Honrado artículo». México: *Revista Universal*. 29 de junio de 1875. Tomado de *Obras Completas. Edición crítica*. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 91–95.

[1875 ▼ 14] Martí, José: «Boletín: Rumores falsos. —Intereses de los conservadores. —Movimiento en Chiapas. —El general Díaz. —El opúsculo del señor Bárcena. —Ciencia prehistórica». Publicado en la *Revista Universal*. México: 2 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 96–100.

[1875 ▼ 15] Martí, José: «Boletín: Elecciones. —Jalisco y Monterrey. —Deberes de la Prensa. —Conflicto grave en Nuevo León». Publicado en la *Revista Universal*. México: 8 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos,

2000, p.: 110–113.

[1875 ▼16] Martí, José: «Boletín: Función de los meseros. —Transformación de los artesanos. —Población indígena». Publicado en la *Revista Universal*. México: 10 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 116–118.

[1875 ▼17] Martí, José: «Boletín: Escasez de noticias electorales. —Diputados noveles. —Comercio e industria. —Inteligencia de creación y de aplicación. —Teófilo Gautier». Publicado en la *Revista Universal*. México: 14 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 122–125.

[1875 ▼18] Martí, José: «Boletín: Familias y pueblos. —Cuestiones graves. —Justicia y li-sonja». Publicado en la *Revista Universal*. México: 21 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 131–133.

[1875 ▼19] Martí, José: «Boletín: Escasez de trabajo. —Raza indígena. —Hay accidental y esencial. —La prisión de Cortina. —Porvenir de México». Publicado en la *Revista Universal*. México: 29 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 139–141.

[1875 ▼20] Martí, José: «Boletín: La Sociedad de Historia Natural. —Fiesta solemne. —La Memoria de Bárcena. —El señor Jiménez. —La planta de quina». Publicado en la *Revista Universal*. México: 31 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 142–146.

[1875 ▼21] Martí, José: «Boletín: El proyecto de Guaps. —Teatro y literatura. —Medio de aplicación. —Teatro mexicano». Publicado en la *Revista Universal*. México: 4 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 147–150.

[1875 ▼22] Martí, José: «Boletín: El proyecto de Guaps. —Literatura dramática. —Filosofía y literatura. —Derechos de los traductores». Publicado en la *Revista Universal*. México: 10 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 175–178.

[1875 ▼23] Martí, José: «Boletín: Los indios. —La Lonja. — Los dos franceses. — Los traductores. —Boletín del *Eco*. —Juan de Dios Rodríguez». Publicado en la *Revista Universal*. México: 14 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 179–182.

[1875 ▼24] Martí, José: «Boletín: El artículo de Gostkowski. —La juventud buena y la torpe. —Páginas de filosofía». Publicado en la *Revista Universal*. México: 21 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 183–186.

[1875 ▼25] Martí, José: «Boletín: La polémica económica. —A conflictos propios, soluciones propias. —La cuestión de los rebozos. —Cuestiones que encierra». Publicado en la *Revista Universal*. México: 23 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 187–189.

[1875 ▼26] Martí, José: «Boletín: Un artículo indigno. —Donaire y desvergüenza. —Artículos con firma». Publicado en la *Revista Universal*. México: 21 de octubre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 208–209.

[1875 ▼27] Martí, José: «Boletín: El proyecto de instrucción pública. —Los artículos de la fe. —La enseñanza obligatoria». Publicado en la *Revista Universal*. México: 26 de octubre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 210–212.

[1875 ▼28] Martí, José: «Una ojeada a la Exposición I». Publicado en la *Revista Universal*. México: 5 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 218–225.

[1875 ▼29] Martí, José: «Una ojeada a la Exposición IV». Publicado en la *Revista Universal*. México: 15 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 237–240.

[1875 ▼30] Sierra, Justo: «Rene Masson». Publicado en *El Federalista*. México: 13 de enero de 1875. Tomado de *Obras completas*. III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 214–216.

[1875 ▼31] Sierra, Justo: «La representación de *María Antonieta*». Publicado en *El Federalista*. México: 30 de enero de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 221–223.

[1875 ▼32] Sierra, Justo: «La guillotina y *María Antonieta*». Publicado en *El Federalista*. México: 2 de febrero de 1875. Tomado de *Obras completas*. III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 224–227.

[1875 ▼33] Sierra, Justo: «El centenario de Miguel Ángel». Publicado en *El Artista*. México:

Tomo III, p.: 153–155. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 228–230.

[1875 ▼ 34] Sierra, Justo: «Juan Bautista Corot». Publicado en *El Federalista*. México: 23 de marzo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 231–232.

[1875 ▼ 35] Sierra, Justo: «La tumba de Manuel Acuña». Publicado en *El Federalista*. México: 1 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 236–237.

[1875 ▼ 36] Sierra, Justo: «Edgar Quinet». Publicado en *El Federalista*. México: 3 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 238–241.

[1875 ▼ 37] Sierra, Justo: «Los teatros». Publicado en *El Federalista*. México: 9 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 242–243.

[1875 ▼ 38] Sierra, Justo: «La Exposición de Campeche». Publicado en *El Federalista*. Edición literaria. México: 1875. Número VIII, p.: 43–44. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 25–26.

[1875 ▼ 39] Sierra, Justo: «Victor Hugo: filial ofrenda de admiración». Publicado en *El Federalista*. México: Edición literaria de los domingos. Entrega VIII, p.: 2, 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 249–256.

[1875 ▼ 40] Sierra, Justo: «La Exposición. Jacal–Palace». Publicado en *El Federalista*. México: 7 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 257.

[1875 ▼ 41] Sierra, Justo: «Concordia». Publicado en *El Federalista*. México: 20 de enero de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 62–64.

[1875 ▼ 42] Sierra, Justo: «La Voz de México». México: *El Federalista*, 25 de enero de 1875. Tomado de *Obras completas*. IV. *Periodismo político*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 64–66.

[1875 ▼ 43] Sierra, Justo: «En resumen». Publicado en *El Federalista*. México: 5 de febrero de

1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 66–67.

[1875 ▼44] Sierra, Justo: «Arma de partido». Publicado en *El Federalista*. México: 24 de febrero de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 67–69.

[1875 ▼45] Sierra, Justo: «Cada cual en su puesto». Publicado en *El Federalista*. México: 17 de marzo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 71–73.

[1875 ▼46] Sierra, Justo: «Cristianos». Publicado en *El Federalista*. México: 7 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 74–75.

[1875 ▼47] Sierra, Justo: «Las Gavillas». Publicado en *El Federalista*. México: 24 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 75–76.

[1875 ▼48] Sierra, Justo: «La cuestión del papel». Publicado en *El Federalista*. México: 13, 28 de septiembre y 5 de octubre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 328–342.

[1875 ▼49] Martí, José: «Variedades. De París». Publicado en la *Revista Universal*. México: 9 de marzo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 19–23.

[1875 ▼50] Martí, José: «Revista extranjera II». Publicado en la *Revista Universal*. México: 4 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 33–37.

[1875 ▼51] Martí, José: «Bella literatura. Madrid: Echegaray. —Zapata. —Blasco. —Herranz. —Dramas nuevos». Publicado en la *Revista Universal*. México: 13 de marzo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 44–55.

[1875 ▼52] Martí, José: «Teatro: El Circo y El Príncipe. —Matilde y Teodora. —Calvo y la Boldún. —Variedades y Luján. —*La muerte de Cisneros*. —*Romero y Julieta*». Publicado en la *Revista Universal*. México: 16 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 56–61.

[1875 ▼53] Martí, José: «White». Publicado en la *Revista Universal*. México: 25 de mayo de

1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 62–64.

[1875 ▼ 54] Martí, José: «El segundo concierto de White». Publicado en la *Revista Universal*. México: 1 de junio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 65–67.

[1875 ▼ 55] Martí, José: «White: Concierto del Conservatorio. —*Ciaconna* de Bach. —*Quinteto* de Mozart. —No se va White hoy. —Concierto próximo». Publicado en la *Revista Universal*. México: 4 de junio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 72–75.

[1875 ▼ 56] Martí, José: «Teatro Principal: *El tío Martín o la honradez*. —El señor Guerra. —La señora Rodríguez. —La señora Muñoz». Publicado en la *Revista Universal*. México: 8 de junio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 80–83.

[1875 ▼ 57] Martí, José: «Teatro Principal». Publicado en la *Revista Universal*. México: 11 de junio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 84–89.

[1875 ▼ 58] Martí, José: «Felipe Gutiérrez». Publicado en la *Revista Universal*. México: 24 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 90–91.

[1875 ▼ 59] Martí, José: «Boletín: Francisco de Paula Vigil. —El cristiano de la curia. —José de la Luz y Caballero». Publicado en la *Revista Universal*. México: 26 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 92–94.

[1875 ▼ 60] Martí, José: «Boletín: Tres libros. —*Poetisas americanas*. —Carolina Freyre. —Luisa Pérez. —La Avellaneda. —Las mexicanas en el libro. —Tarea aplazada». Publicado en la *Revista Universal*. México: 28 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 95–99.

[1875 ▼ 61] Martí, José: «Versos de Pedro Castera». Publicado en la *Revista Universal*. México: 29 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 100–104.

[1875 ▼ 62] Martí, José: «Boletín: El libro de Lescano. —Sentimiento y forma. —Rudezas y

ternuras. —Recuerdos de Horacio. —Romances Buenos». Publicado en la *Revista Universal*. México: 2 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 105–109.

[1875 ▼63] Martí, José: «*El Estómago*. De Enrique Gaspar». Publicado en la *Revista Universal*. México: 15 de octubre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 114—119.

[1875 ▼64] Martí, José: «*El libro talonario*, de José Echegaray». México: *Revista Universal*. 9 de noviembre de 1875. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 120–123.

[1875 ▲65] Martí, José: «*La Esposa del Vengador*». Publicado en *La Revista Universal*. México: 13 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 124–131.

[1875 ▼66] Martí, José: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes I». Publicada en *La Revista Universal*. México: 28 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000. p.: 132–137.

[1875 ▼67] Martí, José: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes II». México: *Revista Universal*. 29 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 138–141.

[1875 ▼68] Martí, José: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes III». México: *Revista Universal*. 31 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 142–145.

[1875 ▼69] Martí, José: «Correo de los teatros». Publicado en la *Revista Universal*. México: 20 de julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 24.

[1875 ▼70] Martí, José: «Correo de los teatros». Publicado en la *Revista Universal*. México: 8 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 25–26.

[1875 ▼71] Martí, José: «Correo de los teatros». Publicado en la *Revista Universal*. México: 11 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 29–31.

[1875 ▼72] Martí, José: «Correo de los teatros». Publicado en la *Revista Universal*. México: 28 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro

de Estudios Martianos, 2008, p.: 33–37.

[1875 ▼73] Martí, José: «Longfellow». Publicada en *La Revista Universal*. México: 14 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008. p.: 134.

[1875 ▼74] Martí, José: «Honra a los que honran». Publicado en la *Revista Universal*. México: 17 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 137.

[1875 ▼75] Martí, José: «Álbum de Hidalgo». Publicado en la *Revista Universal*. México: 20 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 139.

[1875 ▼76] Martí, José: «Manuel Ocaranza». Publicado en la *Revista Universal*. México: 20 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 140.

[1875 ▼77] Martí, José: «Escritos diversos». Publicado en la *Revista Universal*. México: 29 de abril de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 143.

[1875 ▼78] Martí, José: «La Ilustración». Publicado en la *Revista Universal*. México: 5 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 149.

[1875 ▼79] Martí, José: «La Iberia». Publicada en *La Revista Universal*. México: 16 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008. p.: 159.

[1875 ▼80] Martí, José: «Heredia». Publicada en *La Revista Universal*. México: 27 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008. p.: 167.

[1875 ▼81] Martí, José: «El Sr. Felipe S. Gutiérrez». Publicada en *La Revista Universal*. México: 30 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008. p.: 171.

[1875 ▼82] Martí, José: «El primer vagón mexicano». Publicado en la *Revista Universal*. México: 24 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 185–186.

[1875 ▼83] Martí, José: «Mármol mexicano». Publicada en *La Revista Universal*. México: 29

de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008. p.: 190.

[1875 ▼ 84] Martí, José: «Longfellow». Publicada en *La Revista Universal*. México: 29 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008. p.: 191.

[1875 ▼ 85] Martí, José: «Aniversario». Publicado en la *Revista Universal*. México: 10 de octubre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 193.

[1875 ▼ 86] Martí, José: «El Ecuador». Publicado en la *Revista Universal*. México: 14 de octubre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo: IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 197.

[1875 ▼ 87] Martí, José: «Preciosas descripciones». Publicado en la *Revista Universal*. México: 19 de noviembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 215.

[1875 ▼ 88]. Martí, José: «Carta a Nicolás Azcárate». México: 22 de diciembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 400.

[1875 ▼ 89] Azcárate, Nicolás: «Amor con amor se paga. Proverbio en un acto por José Martí». México: *El Eco de Ambos Mundos*. 22 de diciembre de 1875. Año VI, n.: 907, p.: 1–2.

[1875 ▼ 90] Anónimo: «La Academia de San Carlos». Publicado en *La Iberia*. México: 10 de enero de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 274.

[1875 ▼ 91] Anónimo: «Pinturas». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 9 de enero de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 273–274.

[1875 ▼ 92] Anónimo: «La estatua de Colón». Publicado en la *Revista Universal*. México: 5 de junio de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 279.

[1875 ▼ 93] Anónimo: «El monumento». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 12 de enero de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 274.

[1875 ▼ 94] Pombo, Rafael: «Pombo y Gutiérrez». Publicado en la *Revista Universal*. México:

3 de junio de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 277–278.

[1875 ▼95] Lescano, Antenor: «Boletín: Reunión artística. —Museo de antigüedades. —Breve ojeada sobre ellas». Publicado en la *Revista Universal*. México: 17 de junio de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 279–282.

[1875 ▼96] Ocaranza, Manuel: «Cartas de París». Publicado en la *Revista Universal*. México: 6 de julio de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 282–285.

[1875 ▼97] Anónimo: «Boletín: La Academia de San Carlos. —Su sistema de enseñanza». Publicado en la *Revista Universal*. México: 20 de julio de 1875. Tomo X, número 163. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 285–286.

[1875 ▼98] Bigot, Charles: «Variedades de la pintura francesa en 1875. I». México: *El Eco de Ambos Mundos*, 27 y 28 de agosto de 1875. Año VI, número 810, 811. Tomado de *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 288–300.

[1875 ▼99] Bigot, Charles: «Variedades de la pintura francesa en 1875. II». México: *El Eco de Ambos Mundos*, 7, 8 y 9 de septiembre de 1875. Año VI, números 819, 820 y 821. Tomado de *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 300–311.

[1875 ▼100] Bigot, Charles: «Variedades de la escultura francesa en 1875. III». México: *El Eco de Ambos Mundos*, 12, 13, 14 y 15 de octubre de 1875. Año VI, número 848, 849 y 850. Tomado de *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 312–325.

[1875 ▼101] González de la Torre, Jesús: «La Academia de San Carlos». Publicado en *El Eco de Ambos Mundos*. México: 20 de octubre de 1875. Año VI, número 855. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 326–327.

[1875 ▼102] Anónimo: «La Escuela de Bellas Artes y sus enemigos». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 18 de noviembre de 1875. Año XXXV, tomo 68, número 11196, p.: 1–2. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma

de México, 1997, p.: 328–329.

[1875 ▼103] Baz, Gustavo: «Boletín: La estatua de Colón». Publicado en *El Eco de Ambos Mundos*. México: 23 de diciembre de 1875. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 331–332.

[1875 ▼104] Altamirano, Ignacio Manuel: «El libro del señor Cortés y la Lira mexicana. Contestación a Francisco Sosa». Publicado en *La República*. México: 9 de octubre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Volumen XIII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo 2. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 70–74.

[1875 ▼105] Altamirano, Ignacio Manuel: «Prólogo a los *Versos* de Ramón Rodríguez Rivera». Publicado en *Versos*, de Rodríguez Rivera, Ramón. Córdoba: El Porvenir, 1875. Tomado de *Obras completas*. Volumen XIII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo 2. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 174–177.

[1875 ▼106] Altamirano, Ignacio Manuel: «Chapultepec». Publicado en la *Revista Universal Ilustrada*. México: 2 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Volumen IX. *Crónicas*. Tomo III. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p.: 159–161.

[1875 ▼107] Altamirano, Ignacio Manuel: «Emociones de viaje». Publicado en *El Federalista*. México: 13, 16 de octubre y 13 de noviembre de 1875. Tomado de *Obras completas*. Volumen IX. *Crónicas*. Tomo III. México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p.: 162–171.

[1875 ▼108] Altamirano, Ignacio Manuel: «La Ristori». Publicado en *El Federalista*. México: 5 y 8 de enero de 1875. Tomado de *Obras completas*. Volumen I. *Crónicas Teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 136–147.

[1875 ▼109] Altamirano, Ignacio Manuel: «Medea». Publicado en *El Federalista*. México: 29 y 30 de enero de 1875. Tomado de *Obras completas*. Volumen I. *Crónicas Teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 148–173.

[1875 ▼110] Altamirano, Ignacio Manuel: «Homenaje a Adelaida Ristori». Publicado en *El Artista*. México: enero–julio de 1875. Tomado de *Obras completas*. Volumen I. *Crónicas Teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 174–176.

[1875 ▼111] Sierra, Justo: «Las fiestas de la República». Publicado en *El Federalista*. México: 21 y 28 de septiembre de 1875. Tomado de *Obras Completas*. Tomo VIII. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1949, p.: 36–37.

[1885 ▼112] Hostos, Eugenio María de: «Florentino González». Publicado en *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*. Nueva York: 1° de abril de 1875. Vol.: VI, n.: 103. Tomado de *Obras*

completas. Hombres e ideas. Tomo XIV. La Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 24–27.

[1885 ▼ 113] Hostos, Eugenio María de: «Edgar Quinet. John Mitchel». Publicado en *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*. Nueva York: 15 de abril de 1875. Vol.: VI, n.: 104. Tomado de *Obras completas. Hombres e ideas*. Tomo XIV. La Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 28–32.

[1875 ▼ 114] Hostos, Eugenio María de: «Unión centroamericana». Publicado en *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*. Nueva York: 1° de mayo de 1875. Volumen VI, n.: 105. Tomado de *Obras completas. Hombres e ideas*. Volumen XIV. La Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 312–314.

[1875 ▼ 115] Hostos, Eugenio María de: «Variaciones sobre un tema universal». Publicado en *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*. Nueva York: 15 de marzo de 1875. Volumen VI, n.: 102. Tomado de *Obras completas. Hombres e ideas*. Volumen XIV. La Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 315–317.

[1875 ▼ 116] Hostos, Eugenio María de: «La obra de Lastarria». Publicado en *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*. Nueva York: 1°, 15 de abril y 1° de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Tomo XI. La Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 277–293.

[1875 ▼ 117] Hostos, Eugenio María de: «Lo real y lo ideal». Publicado en *El Mundo Nuevo–La América Ilustrada*. Nueva York: 10 de marzo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Volumen I. *Literatura*. Tomo II. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992, p.: 271–274.

[1875 ▼ 118] Martí, José: «Fidel», publicado en *La Revista Universal*. México: 9 de noviembre de 1875. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 209.

[1875 ▼ 119] Martí, José: «Boletín: La ley de veneración. —La juventud descuidada. —El Liceo Hidalgo. —Prieto y Ramírez». Publicado en la *Revista Universal*. México: 12 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 163–167.

[1875 ▼ 120] Martí, José: «Jeremías de Docaransa». Publicado en la *Revista Universal*. México: 8 de agosto de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 181.

[1875 ▼ 121] Martí, José: «Dolores Veintemilla de Galindo». Publicado en la *Revista Universal*. México: 8 de mayo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 152.

[1876▼1] Martí, José: «La Exposición Nacional». Publicado en la *Revista Universal*. México: 10 de septiembre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 245–260.

[1876▼2] Martí, José: «La enseñanza objetiva y la *Biblioteca didáctica mexicana*». Publicado en *La Revista Universal*. México: 12 de enero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 63–265.

[1876▼3] Martí, José: «La civilización de los indígenas». Publicado en *La Revista Universal*. México: 14 de enero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 266–267.

[1876▼4] Martí, José: «Al *Federalista*». Publicado en la *Revista Universal*. México: 4 de abril de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 270–273.

[1876▼5] Martí, José: «México y los Estado Unidos». Publicado en la *Revista Universal*. México: 27 de abril de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 276–280.

[1876▼6] Martí, José: «*El Federalista*». Publicado en *El Federalista*. México: 8 de diciembre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 293–294.

[1876▼7] Martí, José: «Extranjero». México: *El Federalista*. 16 de diciembre de 1876. Tomado de *Obras Completas. Edición crítica*. Tomo II. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 298–300.

[1876▼8] Martí, José: «Una visita a la Exposición de Bellas Artes IV». Publicado en *La Revista Universal*. México: 7 de enero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición Crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martiano, 2000, p.: 146–152.

[1876▼9] Martí, José: «*Los Maurel*». México: *Revista Universal*, 4 de enero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 153–157.

[1876▼10] Martí, José: «*Hasta el cielo*. Por José Peón Contreras». Publicado en *La Revista Universal*. 15 de enero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 158–162.

[1876▼11] Martí, José: «Pilar Belaval». Publicado en *El Federalista*. México: 5 de marzo de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios

Martianos, 2000, p.: 163–165.

[1876▼12] Martí, José: «*La democracia práctica*. Libro nuevo del publicista americano Luis Varela». Publicado en la *Revista Universal*. México: 7 de marzo de 1875. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 166–168.

[1876▼13] Martí, José: «*La hija del Rey*. Por José Peón Contreras». Publicado en la *Revista Universal*. México: 29 de abril de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 169–174.

[1876▼14] Martí, José: México: «*Luchas de honra y amor*. De José Peón Contreras». Publicado en la *Revista Universal*. México: 9 de julio de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 175–179.

[1876▼15] Martí, José: «Francisco Dumaine». Publicado en la *Revista Universal*. México: 16 de julio de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 180–182.

[1876▼16] Martí, José: «*Juan de Villalpando*. Drama en tres actos de José Peón Contreras». Publicado en *La Revista Universal*. México: 23 de agosto de 1876. Tomo XI, número 194, p.: 2. Tomado de *Obras completas*. Edición Crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martiano, 2000, p.: 185–191.

[1876▼17] Martí, José: «*La Cadena de Hierro*. Drama de Agustín Cuenca». Publicado en la *Revista Universal*. México: 27 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 192–196.

[1876▼18] Martí, José: «El libro de García Cubas». Publicado en la *Revista Universal*. México: 16 de septiembre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 197–199.

[1876▼19] Martí, José: «*Impulsos del corazón*. Drama de Peón Contreras». Publicado en la *Revista Universal*. México: 12 de octubre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 200–203.

[1876▼20] Martí, José: «La Academia de San Carlos». Publicado en la *Revista Universal*. México: 24 de octubre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 204–205.

[1876▼21] Martí, José: «Manuel Acuña». Publicado en la *Revista Universal*. México: 6 de diciembre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo III. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2000, p.: 206–208.

[1876▼22] Martí, José: «Correo de los teatros». Publicado en la *Revista Universal*. México: 26 de febrero de 1876. Tomado de *Obras Completas*. Edición Crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 50–52.

[1876▼23] Martí, José: «Correo de los teatros: *El Mono*». Publicado en la *Revista Universal*. México: 23 de abril de 1876. Tomado de *Obras Completas*. Edición Crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 59.

[1876▼24] Martí, José: «Correo de los teatros: *Luchas de Honra y Amor*». México: *Revista Universal*, 8 de julio de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 66–68.

[1876▼25] Martí, José: «Correo de los teatros». Publicado en la *Revista Universal*. México: 25 de agosto de 1876. Tomado de *Obras Completas*. Edición Crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 80–81.

[1876▼26] Martí, José: «Sociedad Alarcón». Publicado en la *Revista Universal*. México: 29 de enero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 231–232.

[1876▼27] Martí, José: «Venta de cuadros». Publicado en la *Revista Universal*. México: 27 de febrero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 249–250.

[1876▼29] Martí, José: «*La Voz de la Patria*». Publicado en la *Revista Universal*. México: 13 de abril de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 275.

[1876▼30] Martí, José: «Los periódicos americanos». Publicado en la *Revista Universal*. México: 26 de abril de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 277.

[1876▼31] Martí, José: «Manuel Ocaranza». Publicado en la *Revista Universal*. México: 25 de mayo de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 282.

[1876▼32] Martí, José: «*La Hija del Rey*». Publicado en la *Revista Universal*. México: 14 de junio de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 285.

[1876▼33] Martí, José: «Muy notable cuadro». Publicado en la *Revista Universal*. México: 1° de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de

Estudios Martianos, 2008, p.: 295.

[1876 ▼ 34] Martí, José: «Otra matiné». Publicado en la *Revista Universal*. México: 1° de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 296.

[1876 ▼ 35] Martí, José: «Diccionario Biográfico Americano». Publicado en la *Revista Universal*. México: 2 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 298.

[1876 ▼ 36] Martí, José: «Árbol gigante». Publicada en *La Revista Universal*. México: 15 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 306.

[1876 ▼ 37] Martí, José: «Sociedad José Peón Contreras». Publicado en la *Revista Universal*. México: 24 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 311.

[1876 ▼ 38] Martí, José: «El Educador Popular». Publicado en la *Revista Universal*. México: 30 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 314.

[1876 ▼ 39] Martí, José: «Un buen libro». Publicado en la *Revista Universal*. México: 3 de septiembre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 319.

[1876 ▼ 40] Martí, José: «¡Oh! Pepe Franco». Publicada en *La Revista Universal*. México: 21 de octubre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 338.

[1876 ▼ 41] Martí, José: «Nuestros productos». Publicada en *La Revista Universal*. México: 24 de octubre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 346.

[1876 ▼ 42] Martí, José: «Casimires». Publicada en *La Revista Universal*. México: 25 de octubre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 349.

[1876 ▼ 43] Martí, José: «Sociedad arqueológica». Publicado en la *Revista Universal*. México: 26 de octubre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 354.

[1876 ▼44] Martí, José: «*La Iberia*». Publicada en *La Revista Universal*. México: 10 de noviembre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008. p.: 362.

[1876 ▼45] Martí, José: «Un libro recomendable». Publicado en *La Revista Universal*. México: 14 de noviembre de 1876. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo IV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 364.

[1876 ▼46] Gutiérrez Nájera, Manuel: «El Santo Gremio. El hidalgo Gabriel Téllez. Las obras dramáticas de los autores mexicanos. Los teatros Nacional y Principal. Un cuento de cuentos». Publicado en *El Correo Germánico*. México: 10 de agosto de 1876. Tomo I, número 5, p.: 2–3. Tomado de *Obras*. Volumen III. *Crónicas y artículos sobre teatro*. Tomo I (1876–1880). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 3–8.

[1876 ▼47] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Un sol que nace y un sol que muere*, de don José de Echegaray. *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, de Bretón de los Herreros. *Desde el balcón*» publicado en *El Correo Germánico*. México: 19 de agosto de 1876. Tomo I, número 9, p.: 2. Tomado de *Obras*. Volumen III. *Crónicas y artículos sobre teatro*. Tomo I (1876–1880). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 9–12.

[1876 ▼48] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Sor Teresa*». Publicado en *El Correo Germánico*. México: 12 de septiembre de 1876. Tomo I, número 9, p.: 2. Tomado de *Obras*. Volumen III. *Crónicas y artículos sobre teatro*. Tomo I (1876–1880). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 13–15.

[1876 ▼49] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*La petite mariée. Después de la boda*». publicado en *El Federalista*. México: 3 de diciembre de 1876. Tomo X, número 20, p.: 230–231. Tomado de *Obras*. Volumen III. *Crónicas y artículos sobre teatro*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 16–19.

[1876 ▼50] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Leyes de honor*, de Leandro Herrero». Publicado en *El Federalista*. México: 7 y 8 de diciembre de 1876. Tomo VII, números 1839 y 1840, p.: 2 y 2. Tomado de *Obras* III. *Crónicas y artículos sobre teatro*, I (1876–1880). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 20–25.

[1876 ▼51] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Páginas sueltas*, de Agapito Silva». Publicado en *La Iberia*. México: 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876. Año X, número 2770, 2771, 2772, 2773 y 2774, p.: 2; 2–3; 2–3; 2–3; 2–3. Tomado de *Obras*. Volumen I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 109–127.

[1876 ▼ 52] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*La cadena de hierro*, de Agustín Cuenca». Publicado en *El Correo Germánico*. México: 31 de agosto; 2 y 5 de septiembre de 1876. Tomo I, número 14, 15 y 16, p.: 2–3; 3; 3. Tomado de *Obras*. Volumen I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 133–142.

[1876 ▼ 53] Nájera, Manuel Gutiérrez: «*Romances*, de Francisco A. Lerdo» México: *El Correo Germánico*, 19 de septiembre de 1876. Tomado de *Obras*. I. *Crítica literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 147–152.

[1876 ▼ 54] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Un certamen literario». Publicado en *El Correo Germánico*. México: 28 de septiembre y 3, 5 y 10 de octubre de 1876. Números, 26, 28, 29 y 31. Tomado de *Obras*. *Crítica literaria* I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 153–164.

[1876 ▼ 55] Gutiérrez Nájera, Manuel: «El arte y el materialismo». Publicado en *El Correo Germánico*. México: 5, 8, 17, 24 y 26 de agosto; y, 5 de septiembre de 1876. Año I, números 2, 4, 8, 11, 12 y 16. Tomado de *Obras*. Volumen I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 49–64.

[1876 ▼ 56] Justo Sierra: «Rafael y la Fornarina». Publicado en *El Federalista*. México: 3 y 4 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 263–271.

[1876 ▼ 57] Altamirano, Ignacio Manuel: «Dramaturgia de México: Un artículo del *Eco de Ambos Mundos*. —Un biógrafo mal informado. —Aseveraciones inexactas. —¿El señor Guaps es iniciador del Teatro Nacional? —El estado del teatro. —Literatura dramática. —Los verdaderos iniciadores. —El Pensador, Moreno, Rodríguez de Galván. —Gorostiza, Fernando Calderón. —Los ayuntamientos. —El señor Arben. —El señor Palacios. —Los empresarios. —Los actores. —Garay. —Prieto. —Avecilla. —Hermosilla. —Valleto. —Viñolas. —La Pelufo. —La Cañete. —La Francesconi. —Las Paviás. —La Suárez. —La García. —Mata. —Cejudo. —Fabre. —Catalina. —Matilde Diez. —Arjona. —Ortiz. —Valero. —La Cairón. —Manuel Osorio. —Eduardo González. —Benetti. —Reig. —Importancia de Eduardo González. —Su generosidad. —Salgado, Castañeda, la Cordero, Santa Cruz, Morales, Castro. —Guaps. —La subvención. —Dramaturgia». Publicado en *El Federalista*. México: 4, 5, 9 y 15 de febrero de 1876. Tomado de *Obras completas*. Volumen XI. *Crónicas teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 177–196.

[1876 ▼ 58] Altamirano, Ignacio Manuel: «*El suplicio de una mujer*. —El ideal de un drama. —

Emilio de Girardin como filósofo. —Lo que debe ser un dramaturgo. —El teatro. —Opinión de Alejandro Dumas (hijo). —El teatro griego. —Las obras de AEschilo. —La Orestia. —Prometheo. —Los persas. —El teatro francés contemporáneo. —La cuestión conyugal. —Escuelas dramáticas. —*El suplicio de una mujer*, en el teatro español. —En México. —Eduardo González. —La compañía de Guaps. —Dificultades de nuestros teatros— Papel del señor Guaps. —Papel de la señora Servín. —La niña. —La señora Navarro. —El público». Publicado en *El Federalista*, 20 de mayo de 1876. Tomado de *Obras Completas*. Tomo XI. *Crónicas teatrales*. Volumen II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 197–210.

[1876▼59] Altamirano, Ignacio Manuel: «Teatro Nacional: Presentación de la actriz española doña María Rodríguez, en el drama de Dumas *Maria Juana*. —La nueva compañía. —La señora Rodríguez. —Su escuela. —Los actores. —Aplausos del público. —Estudio sobre la pieza. —El género cómico». Publicado en *El Federalista*. México: 18 de julio de 1876. Tomado de *Obras completas*. Volumen XI. *Crónicas teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 211–214.

[1876▼60] Altamirano, Ignacio Manuel: «Capítulo dramático: De la competencia teatral. —De la subvención, el tanto por ciento, la trompetería, la protección a la literatura, Mecenas, Juan Diego y otras». Publicado en *El Federalista*. México: 26 de julio de 1876. Tomado de *Obras completas*. Volumen XI. *Crónicas teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 215–219.

[1876▼61] Altamirano, Ignacio Manuel: «Algo de teatro: Literatura dramática. —La subvención. —El Teatro Principal. —Los autores mexicanos. —La compañía del Teatro Nacional». Publicado en *El Federalista*. México: 8 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Volumen XI. *Crónicas teatrales*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 220–226.

[1876▼62] Altamirano, Ignacio Manuel: «Dramaturgia de México: Gran Teatro Nacional. *La cadena de hierro*. Drama en tres actos, por Agustín F. Cuenca: El teatro moderno. —Su misión. —El arte dramático. —La censura previa. —Un género bastardo. —El drama de capa y espada. —El enredo. —Los golpes teatrales. —El lirismo. —Un castillo de títeres. —El público. —La razón de Lope. —Las tres mil piezas. —La comedia moral de Alarcón. —En busca de semejanzas. —La tragedia griega. —La comedia latina. —La comedia bufa italiana. —Shakespeare. —Comedias de Calderón, Tirso y Moreto. —Piezas históricas. —Piezas de fantasía. —El drama de Lessing. —El drama de Schiller. —El Romanticismo francés. —Víctor Hugo, Alejandro Dumas. —Origen del género. —Motivos de su éxito. —Dificultad del drama contemporáneo. —El público mexicano. —

Agustín Cuenca. —*La Cadena de Hierro*. —Su argumento. —Sus bellezas. —Dramas franceses. —Triunfo ruidoso. —Entusiasmo. —La ejecución de los artistas del Teatro Nacional». Publicado en *El Federalista*. México: 24, 25 y 26 de agosto de 1876. Tomado de *Obras completas*. Volumen I. Crónicas Teatrales. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 227–249.

[1876▼63] Altamirano, Ignacio Manuel: «Introducción a *Recuerdos*, de Adolfo Llanos Alcaraz» en Llanos Alcaraz, Adolfo: *Recuerdos*. México: Imprenta de la Colonia Española, 1876, p.: I–VII. Tomado de *Obras completas*. Volumen XIII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo II. México: Secretaría de Educación Pública, 1988, p.: 178–183.

[1876▼64] López López, Felipe: «Exposición de la Academia Nacional de San Carlos». Publicado en *El Federalista*. México: 10 de enero de 1876. Tomo IX, número 2. Tomado de *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo II: México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 347–366.

[1876▼65] Gutiérrez, Rodrigo: «La ovación a Rebull». Publicado en la *Revista Universal*. México: 2 de febrero de 1876. Tomo XI, número 27, p.: 2. Tomado de *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo II: México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 366–371.

[1876▼66] Gutiérrez, Felipe Santiago: «La Exposición de Bellas Artes en 1876». Publicado en *La Revista Universal*. México: 18 de febrero de 1876. Tomo XI, número 40. Tomado de *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo II: México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 380–396.

[1876▼67] Pombo, Rafael: «Bogotá artística». Publicado en *El Tradicionalista*. Bogotá: 16 y 23 de junio de 1876. Año V, n.: 504 y 506, p.: 1433–1434, 1441–1442.

[1877▼1] Martí, José: «Carta a Manuel Mercado». Epístola. Veracruz: 1 de enero de 1877. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 13–16.

[1877▼2] Martí, José: «La poesía». Publicado en *El Federalista*. México: 11 de febrero de 1877. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 27–28.

[1877▼3] Martí, José: «Apuntes de viaje de La Habana a Progreso». Manuscrito: marzo de 1877. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 34–38.

[1877▼4] Martí, José: «Livingstone». Manuscrito. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 47–50.

[1877▼5] Martí, José: «Carta a Joaquín Macal». Publicado en *El Progreso*. Guatemala: 22 de abril de 1877. Tomado de *Obras completas*. Edición Crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 83–84.

[1877▼6] Martí, José: «Carta a Manuel Mercado». Firmada el 19 de abril de 1877. Guatemala. Tomada de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 85–88.

[1877▼7]. Martí, José: «Los códigos nuevos». Publicado en *El Progreso*. Guatemala: 22 de abril de 1877. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 89–93.

[1877▼8] Martí, José: «Reflexiones destinadas a preceder a los informes traídos por los jefes políticos a las conferencias de mayo». Manuscrito. Guatemala: 1877. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 96–104.

[1877▼9] Martí, José: «Valero Pujol». Carta. Guatemala: 27 de noviembre de 1877. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 188–192.

[1877▼10] Martí, José: «Apuntes y fragmentos sobre filosofía». Manuscrito datado en 1877. Guatemala. Tomado de *Obras completas*. Edición Crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martiano, 2001, p.: 202–215.

[1877▼11] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Cosas del mundo: una crónica, una revista». Publicado en *El Federalista*. México: 19 de agosto de 1877. Tomo VII, número 2013, p.: 1–2. Tomado de *Obras*. IX. *Periodismo y literatura. Artículos y ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p.: 3–11.

[1877▼12] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Morir es resucitar». Publicado en *El Federalista*. Edición literaria de los domingos. México: 25 de febrero de 1877. Tomo XI, número 6, p.: 66–67. Tomado de *Obras*. III. *Crónicas y artículos sobre teatro*, I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 31–32.

[1877▼13] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Un beso*, de Carlos Escudero». Publicado en *El Federalista*, 28 febrero 1877. Tomo VII, número 1894. Tomado de *Obras* III. *Crónicas y artículos sobre teatro*. Volumen I. (1876–1880). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 33–39.

[1877▼14] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*A cual más feo*». Publicado en *El Federalista*. México: 10 de abril de 1877. Tomo VII, número 1920. Tomado de *Obras* III. *Crónicas y artículos sobre*

teatro. Volumen I. (1876–1880). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 40–44.

[1877▼15] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Vanitas vanitatum*». Publicado en *El Federalista*. México: 27 julio 1867. Tomo VII, número 1996, p.: 2. Tomado de *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro*, I (1876–1880). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 45–48.

[1877▼16] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*El otro*, de Juan A. Mateos». Publicado en *El Federalista*. México: 7 de octubre de 1877. Tomo VII, números 2054. Tomado de *Obras*. Volumen III. *Crónica y artículos sobre teatro*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 49–54.

[1877▼17] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Los Ensueños*, de Pedro Castera. Réplica a Heriberto Rodríguez» publicado en *El Federalista*. México: 17 y 27 de marzo de 1877. Tomo VII, números 1906 y 1912. Tomado de *Obras*. Volumen I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 165–171.

[1877▼18] Ramírez, Manuel: «Súplica». Publicado en *El Correo de los Estados*. México: 19 de abril de 1877. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 414–415.

[1877▼19] Anónimo: «Arqueología». Publicado en *El Correo de los Estados*. México: abril de 1877. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 415.

[1877▼20] Anónimo: «Bellas Artes». Publicado en *El Centinela Católico*. México: 29 de junio de 1877. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.:416–417.

[1877▼21] Cotrina, José Antonio: «Prefacio». Publicado en *La Revista de Cuba*. La Habana: 15 de enero de 1877. Tomo I, n.: 1, p.:5.

[1878▼1] Martí, José: «Poesía dramática americana». Publicado en *El Porvenir*. Guatemala: 25 de febrero de 1878. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 224–229.

[1878▼2] Uriarte, Juan Ramón: «Prólogo» a *Guatemala*, de Martí, José. México: Imprenta de *El Siglo XIX*, 1878. En *Obras Completas* de Martí, José. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 237–238.

[1878▼3] Martí, José: *Guatemala*. México: Imprenta de *El Siglo XIX*, 1878. Tomado de: *Obras*

Completas. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 239–290.

[1878 ▼4] Martí, José: «*Revista Guatemalteca*». Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 291–293.

[1878 ▼5] Martí, José: «Libros nuevos». Guatemala: 1878. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001. p.: 294–301.

[1878 ▼6] Martí, José: «Guatemala en París». Guatemala: 1878. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001. p.: 302–305.

[1878 ▼7] Martí, José: «A Manuel Mercado». Epístola. Guatemala: 6 de julio de 1878. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 310–314.

[1878 ▼8] Martí, José: «A José Joaquín Palma». Publicado en *Poesías* de José Joaquín Palma. Tegucigalpa: 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo V. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001, p.: 318–321.

[1878 ▼9] Martí, José: «A Manuel Mercado». La Habana: octubre de 1878. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2008, p.: 99–101.

[1878 ▼10] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*O locura o santidad*». Publicado en *El Federalista*. México: 23, 25, 26, 27 y 29 de enero de 1878. Tomo VII, números 2137, 2139, 2140, 2141 y 2142. Tomado de *Obras*. III. *Crónicas y artículos sobre teatro*. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 55–76.

[1878 ▼11] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Medea». Publicado en *La Libertad*. México: 1° de mayo de 1878. Año I, número 95, p.: 2. Tomado de *Obras* III. *Crónicas y artículos sobre teatro* I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 75–82.

[1878 ▼12] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*La posadera*». Publicado en *La Libertad*. México: 11 de junio de 1878. Año I, número 122, p.: 2. Tomado de *Obras* III. *Crónicas y artículos sobre teatro* I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p.: 83–84.

[1878 ▼13] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Ocios poéticos* de Ipanandro Acaico». Publicado en *La Libertad*. México: 6 de octubre de 1878. Año I, número 207, p.: 2. Tomado de *Obras*. Tomo I. *Crítica literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 173–178.

[1878 ▼14] Sierra, Justo: «Literatura extranjera contemporánea». Publicado en *La Libertad*. México: 30 de junio de 1878, p.: 2. Tomado de *Obras completas*. III. *Crítica y artículos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p.: 274–279.

[1878▼15] Agontía, L: «La Academia Nacional de San Carlos en 1877». Publicado en *La Libertad*. México: 12 de enero de 1878. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 418–430.

[1878▼16] Santiago Gutiérrez, Felipe: «Revista de la Exposición de San Carlos». Publicado en *La Libertad*. México: 3 de febrero de 1876. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 430–449.

[1878▼17] Merchán, Rafael María: «Víctor Hugo y su *Leyenda de los siglos*». Publicado en *La Reforma*. Bogotá: julio 1 y 19 de 1878. Publicado en *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1886. p.: 430–449.

[1878▼18] Santiago Gutiérrez, Felipe: «Revista de la Exposición de San Carlos». Publicado en *La Libertad*. México: 5 de febrero de 1876. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 434–439.

[1878▼19] Santiago Gutiérrez, Felipe: «Revista de la Exposición de San Carlos». Publicado en *La Libertad*. México: 15 de febrero de 1876. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 439–443.

[1878▼20] Santiago Gutiérrez, Felipe: «Revista de la Exposición de San Carlos». Publicado en *La Libertad*. México: 15 de febrero de 1876. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 443–446.

[1878▼21] Santiago Gutiérrez, Felipe: «Revista de la Exposición de San Carlos». Publicado en *La Libertad*. México: 20 de febrero de 1876. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 446–449.

[1878▼22] Merchán, Rafael María: «La muerte de Bryant». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 8 de julio de 1878. Tomado de *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1886. P. 195–204.

[1878▼23] Pombo, Rafael: «Gran novedad artística». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 29 de diciembre de 1878. Año II, n.: 20, p.: 304–305.

[1878▼24] Pombo, Rafael: «José Manuel Groot». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 16 de mayo de 1878. Año II, n.: 41, p.: 492–493.

[1878▼25] Pombo, Rafael: «Teatro». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 5 de septiembre de 1878. Año II, n.: 6, p.: 86–89.

[1878▼26] Pombo, Rafael: «Conflicto teatral». Publicado en *La Reforma*. Bogotá: 24 de agosto de 1878, n.: 33, p.: 135.

[1879▼1] Merchán, Rafael María: «Estalagmitas del lenguaje». Publicado en *El Repertorio*

Colombiano. Bogotá: abril de 1879. Tomado de *Estudios Críticos*. Bogotá: La Luz, 1886. p.: 119–150.

[1879▼2] Hostos, Eugenio María de: «La Escuela Normal». Publicado en *La Actualidad*. Santo Domingo: 10 de mayo de 1879. Número 2. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Volumen II. Ciudad Trujillo: Imprenta Viuda García, 1942, p.: 11–15.

[1879▼3] Martí, José: «[Apuntes para los debates acerca del Idealismo y el Realismo en el arte]». Manuscrito: 29 de marzo de 1879. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2002, p.: 26–55.

[1879▼4] Pombo, Rafael: «El Fausto de Gounod». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 17 de abril de 1879. Año II, n.: 36, p.: 567–569.

[1879▼5] Pombo, Rafael: «Ópera». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 13 de marzo de 1879. Año II, n.: 32, p.: 496–497.

[1879▼6] Pombo, Rafael: «Ópera italiana». Publicado en *El Zipa*. Bogotá: 13 de febrero de 1879. Año II, n.: 28, p.: 430–431.

[1879▼7] Merchán, Rafael María: «La cúpula de los inválidos». Publicado en *El Estudio*. Barranquilla: 31 de enero de 1880. Tomado de *Patria y cultura*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1948. P. 100–105.

[1880▼1] Pombo Rafael: «Introducción». En *Florinda o la Eva del Reino Godo Español*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880, p.: 3–4.

[1880▼2] Martí, José: «Asuntos cubanos. Lectura en el Steck Hall, New York, 24 de enero de 1880». Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2002, p.: 133–165.

[1880▼3] Martí, José: Carta. «A Miguel F. Viondi». Nueva York: 24 de abril de 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2002, p.: 204–206.

[1880▼4] Martí, José: Carta. «A Ramón Emeterio Betances». Nueva York: mayo de 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2002, p.: 216–217.

[1880▼5] Martí, José: «[Fragmentos relacionados con los textos para *The Hour*]». Nueva York: 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 17–18.

[1880 ▼6] Martí, José: «Raimundo Madrazo». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 21 de febrero de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 22–25.

[1880 ▼7] Martí, José: «Eduard Detaille». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 28 de febrero de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 34–37.

[1880 ▼8] Martí, José: «Notas de arte [I]» Publicado en *The Hour*. Nueva York: 6 de marzo de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 43–44.

[1880 ▼9] Martí, José: «Notas de arte [II]» Publicado en *The Hour*. Nueva York: 13 de marzo de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 46–47.

[1880 ▼10] Martí, José: «Fortuny». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 20 de marzo de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 50–52.

[1880 ▼11] Martí, José: «El Museo Metropolitano». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 3 de abril de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 55–59.

[1880 ▼12] Martí, José: «Fromentin». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 10 de abril de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 62–65.

[1880 ▼13] Martí, José: «La Galería Stebbins». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 17 de abril de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 69–73.

[1880 ▼14] Martí, José: «La quincuagésimo quinta Exhibición de la Academia Nacional de Dibujo». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 1 de mayo de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 76–78.

[1880 ▼15] Martí, José: «Los viejos maestros de Leavitt». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 5 de junio de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 83–87.

[1880 ▼16] Martí, José: «Los acuarelistas franceses». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 12 de junio de 1880. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de

Estudios Martianos, 2003, p.: 91–94.

[1880 ▼17] Martí, José: «Salón francés». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 26 de junio de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 98–99.

[1880 ▼18] Martí, José: «Una estatua y un escultor». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 3 de julio de 1880. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 119–121.

[1880 ▼19] Martí, José: «La última obra de Flaubert: *Bouvard y Pécuchet*. —La historia de dos ancianos. —Idealismo no realizado». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 8 de julio de 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 126–130.

[1880 ▼20] Martí, José: «Impresiones sobre Estados Unidos de América I. Por un recién llegado». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 10 de julio de 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 135–139.

[1880 ▼21] Martí, José: «Impresiones sobre Estados Unidos de América II. Por un recién llegado». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 21 de agosto de 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 142–145.

[1880 ▼22] Martí, José: «Impresiones sobre Estados Unidos de América III. Por un recién llegado». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 23 de octubre de 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 148–151.

[1880 ▼23] Martí, José: «La fiesta nacional de la Francia republicana». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 23 de octubre de 1880. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 155–159.

[1880 ▼24] Martí, José: «Un pintor polaco». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 17 de julio de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 163–165.

[1880 ▼25] Martí, José: «El desnudo en el Salón». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 31 de julio de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 189–192.

[1880 ▼26] Martí, José: «[Fragmentos relacionados con “Le un au Salón”]». Cuaderno de apuntes número 3. Nueva York: 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 205–207.

[1880 ▼27] Martí, José: «*Garin*: un drama republicano dentro de los portales clásicos del drama francés». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 28 de agosto de 1880. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 224–229.

[1880 ▼28] José Martí: «Modernos novelistas franceses». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 14 de agosto de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 232–235.

[1880 ▼29] José Martí: «Arte. Un notable cuadro mexicano». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 14 de agosto de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 237–238.

[1880 ▼30] José Martí: «La corrida de toros». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 31 de julio de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 215–219.

[1880 ▼31] Martí, José: «Pushkin: un monumento al hombre que abrió camino hacia la libertad rusa». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 28 de agosto de 1880. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 245–253.

[1880 ▼32] Martí, José: «La colección Runkle». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 11 de septiembre de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 285–288.

[1880 ▼33] Martí, José: «El volcán español: la ardiente lava y la escoria dentro del cráter. — Ruidos que presagian una erupción». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 19 de septiembre de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 299–310.

[1880 ▼34] Martí, José: «Poetas españoles contemporáneos: joyas verdaderas y falsas de la poesía española. —La influencia de una época progresista». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 26 de noviembre de 1880. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 340–350.

[1880 ▼35] Hostos, Eugenio María de: «La historia de Quisqueya». Publicado en *El Eco de la Opinión*. Santo Domingo: 7 y 16 de febrero de 1880. Números 39 y 40. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Volumen I. Literatura. Tomo II. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992, p.:426–434.

[1880 ▼36] Portillo, Miguel: «La Exposición de Bellas Artes». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 7 de enero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el Siglo XIX*. Tomo III.

México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 9–14.

[1880 ▼37] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». México: *La Libertad*, 13 de enero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 15–18.

[1880 ▼38] Anónimo: «La charla de los domingos». Publicado en *El Monitor Republicano*. México: 1 de febrero de 1880. Año XXX, n.: 28. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 74–75.

[1880 ▼39] Anónimo: «Descubrimiento arqueológico». Publicado en *La República*. México: 21 de julio de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 76–77.

[1880 ▼40] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». Publicado en *La Libertad*. México: 14 de enero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 18–22.

[1880 ▼41] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». Publicado en *La Libertad*. México: 16 de enero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 22–29.

[1880 ▼42] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». Publicado en *La Libertad*. México: 18 de enero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 29–33.

[1880 ▼43] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». México: *La Libertad*, 24 de enero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 33–38.

[1880 ▼44] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». México: *La Libertad*, 27 de enero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 38–43.

[1880 ▼45] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». Publicado en *La Libertad*. México: 1° de febrero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 43–49.

[1880 ▼46] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». México: *La Libertad*, 3 de febrero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 49–57.

[1880 ▼47] Altamirano, Ignacio Manuel: «El salón de 1879–1880. Impresiones de un aficionado». México: *La Libertad*, 4 de febrero de 1880. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 57–58.

[1881 ▼1] Urdaneta, Alberto: «Papel Periódico Ilustrado». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 6 de agosto de 1881. Tomo I, número 1, p.: 2–4.

[1881 ▼2] Urdaneta, Alberto: «6 de agosto». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 6 de agosto de 1881. Año I, tomo I, número 1, p.: 14.

[1881 ▼3] Pérez, Felipe: «Luis Vargas Tejada». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de octubre de 1881. Año I, tomo I, número 2, p.: 35–36.

[1881 ▼4] Urdaneta, Alberto: «Los retratos». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de octubre de 1881. Año I, tomo I, número 2, p.: 33.

[1881 ▼5] Silva, Ricardo: «Un año en la corte». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de octubre de 1881. Año I, tomo I, número 3, p.: 42–51.

[1881 ▼6] Urdaneta, Alberto: «Acerca del retrato de Santander». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de octubre de 1881. Año I, tomo I, número 3, p.: 52.

[1881 ▼7] Urdaneta, Alberto: «Nuevo pedestal de la estatua de Bolívar por Tenerani». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de noviembre de 1881. Año I, tomo I, número 4, p.: 58–59.

[1881 ▼8] Soffia, Antonio: «D. Andrés Bello». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de diciembre de 1881. Año I, tomo I, N° 6, p.: 86–93.

[1881 ▼9] Urdaneta, Alberto: «Centenario de Bello». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de diciembre de 1881. Año I, tomo I, número 6, p.: 95–99.

[1881 ▼10] Merchán, Rafael María: «Poesías de Juan Clemente Zenea». Publicado en *El Repertorio Colombiano*. Bogotá: julio de 1881. Tomado de *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1886, p.: 151–193.

[1881 ▼11] Martí, José: «Artistas españoles». Publicado en *The Hour*. Nueva York: 1ro de enero de 1881. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 375–379.

[1881 ▼12] Martí, José: «Mariano Fortuny». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 27 de marzo

de 1881. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 393–406.

[1881 ▼13] Martí, José: «Uno de los más grandes pintores modernos: la carrera y las obras del español Eduardo Zamacois». Publicado en *The Sun*. Nueva York: 30 de octubre de 1881. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 415–424.

[1881 ▼14] Martí, José: «[Fragmento del discurso pronunciado en el Club del Comercio]». Discurso pronunciado en Caracas: 21 de marzo de 1881. Tomado de: *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 23–35.

[1881 ▼15] Martí, José: «Propósitos de *La Revista Venezolana*» publicado en *Revista Venezolana*. Caracas: 1° de julio de 1881. Número 1. Tomado de *Obras Completas*. Edición Crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 55–58.

[1881 ▼16] Martí, José: «Libros nuevos: Muestra de un *Ensayo de diccionario de vocablos indígenas*, por Arístides Rojas. —Caracas— Imprenta de La Opinión Nacional». Publicado en la *Revista Venezolana*. Caracas: 1° de julio de 1881. Número 1. Publicado en *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 77–78.

[1881 ▼17] Martí, José: «Libros nuevos: *Venezuela Heroica*. —Por Eduardo Blanco. —Caracas. —Imprenta Sanz». Publicado en la *Revista Venezolana*. Caracas: 1 de julio de 1881. Número 1. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 78–79.

[1881 ▼18] Martí, José: «*La Venezoliada*. —Poema, por J. Núñez de Cáceres. —Caracas. —Imprenta Sanz». Publicado en la *Revista Venezolana*. Caracas: 1 de julio de 1881. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 80–82.

[1881 ▼19] Martí, José: «Nota». Publicado en la *Revista Venezolana*. Caracas: 15 de julio de 1881. Número 2. Publicado en *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 87.

[1881 ▼20] Martí, José: «Carácter de la *Revista Venezolana*». Publicado en la *Revista Venezolana*. Caracas: 15 de julio de 1881. Número 2. Publicado en *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 88–92.

[1881 ▼21] Martí, José: «Cecilio Acosta». Publicado en la *Revista Venezolana*. Caracas: 15 de julio de 1881. Número 2. Publicado en *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana:

Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 93–108.

[1881 ▼22] Martí, José: «Cartas de Nueva York expresamente escritas para *La Opinión Nacional*. Noticias de España: Francia cede a España. —Discusión de la política española. —Ideas y hombres. — El retrato de Colón. —El Congreso de Americanistas. —La carta de Castelar a Garibaldi». Firmada en Nueva York: 16 de septiembre de 1881. Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 4 de octubre de 1881. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo X. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2005, p.: 53–62.

[1881 ▼24] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*. Francia: Gambetta y sus ministros. —Pujanza y modestia. —Su espíritu y sus actos. —Díceres de Lutecia. —Política nueva. —Un notable muerto». Firmada en Nueva York, 26 de noviembre de 1881. Publicada en *La Opinión Nacional*. Caracas: 13 de diciembre de 1881. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo X. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2005, p.: 159–167.

[1881 ▼25] Hostos, Eugenio María de: «Máximo Gómez y la Revolución de Cuba». Santo Domingo: 1881. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Volumen I. Ciudad Trujillo: Imprenta Vda. García, 1939, p.: 35–37.

[1881 ▼26] Hostos, Eugenio María de: «La educación de la mujer». Santo Domingo: 1881. Tomado de *Obras completas*. Tomo XII. *Forjando el porvenir americano*. Volumen I. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Borinquen, 1969, p.: 66–81.

[1881 ▼27] Hostos, Eugenio María de: «Una escuela normal para niñas». Publicado en *El Eco de la Opinión*. Santo Domingo: 1881. Tomado de *Obras completas*. Tomo XII. *Forjando el porvenir americano*. Volumen I. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Borinquen, 1969, p.: 82–85.

[1881 ▼28] Hostos, Eugenio María de: «La reforma de la enseñanza». Santo Domingo: 1881. Tomado de *Obras completas*. Tomo XII. *Forjando el porvenir americano*. Volumen I. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Borinquen, 1969, p.: 96–127.

[1881 ▼29] Hostos, Eugenio María de: *Los frutos de la Normal. Indicaciones e instrucciones*. Santo Domingo: Imprenta de García Hermanos, 1881. Tomado de *Obras completas*. Volumen XII. *Forjando el porvenir americano*. Tomo I. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Borinquen, Editorial Coquí, 1969, p.: 335–486.

[1881 ▼30] Gutiérrez, Felipe Santiago: *La exposición artística de 1881*. Imprenta de *El Siglo XIX*, 1881. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 81–124.

[1881 ▼ 31] Anónimo: «Despedida del artista señor Gutiérrez» Publicado en *La República*. México: 2 de julio de 1881. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 124–125.

[1881 ▼ 32] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Memorias de un vago: el arte en México» Publicado en *El Cronista de México*. México: 2 de julio de 1881. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 125–127.

[1881 ▼ 33] “El Procurador”: «El gusto por las bellas artes». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 7 de noviembre de 1881. Año XLI, número 13,032, p.: 2. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 128–131.

[1881 ▼ 34] Carrillo, Adolfo: «Un pintor cortesano». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 8 de noviembre de 1881. Año XLI, número 13 033. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 133–135.

[1881 ▼ 35] Martí, José: «A Fausto Teodoro de Aldrey». 2 de marzo de 1881. Publicada en *La Opinión Nacional*. Caracas: 24 de marzo de 1881. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 50–51.

[1882♦1] Marroquín, José Manuel: «D. José Manuel Restrepo». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de enero de 1882. Año I, tomo I, n.: 7, p.: 102–107.

[1882♦2] Guerra Azuola, Ramón: «Un monumento de los Muiscas». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de enero de 1882. Año I, tomo I, n.: 18, p.: 120–121.

[1882♦3] Balderrama, Genaro: «Palmas útiles». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de enero de 1882. Año I, tomo I, n.: 8, p.: 129–130.

[1882♦4] Anónimo: «Los indígenas». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de febrero de 1882. Año I, tomo I, n.: 9, p.: 143.

[1882♦5] Rivas, Medardo: «Una tempestad en el Magdalena». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de febrero de 1882. Año I, tomo I, n.: 9, p.: 147–148.

[1882♦6] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de febrero de 1882. Año I, tomo I, n.: 10, p.: 155.

[1882♦7] Porras, Belisario: «El orejano». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de marzo de 1882. Año I, tomo I, n.: 11, p.: 170–175.

[1882♦8] Urdaneta, Alberto: «Concurso de grabado en madera». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de marzo de 1882. Año I, tomo I, número 11, p.: 180.

[1882♦9] Zerda, Liborio: «El Dorado I». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de marzo de 1882. Año I, tomo I, n.: 11, p.: 176–178.

[1882♦10] Balderrama, Genaro: «Palmas II». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de marzo de 1882. Año I, tomo I, n.: 11, p.: 178–180.

[1882♦11] Urdaneta, Alberto: «Rafael Núñez». *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 9 de abril de 1882. Año I, tomo I, n.: 12, p.: 182.

[1882♦12] Camacho Roldán, Salvador: «Santander» Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de abril de 1882. Año I, tomo I, n.: 12, p.: 186–194.

[1882♦13] Zerda, Liborio: «El Dorado II y III». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de abril de 1882. Año I, tomo I, n.: 13, p.: 207–212.

[1882♦14] Isaacs, Jorge: «Mi querido Alberto». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de marzo de 1882. Año I, tomo I, n.: 14, p.: 229.

[1882♦15] Urdaneta, Alberto: «El grabado en madera». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 12 de marzo de 1882. Año I, tomo I, n.: 15, p.: 242–245.

[1882♦16] Zerda, Liborio: «El Dorado IV». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de mayo de 1882. Año I, tomo I, número 16, p.: 253–258.

[1882♦17] Samper, José María: «Manuel Ancízar», publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de junio de 1882. Año I, tomo I, n.: 17, p.: 266–269.

[1882♦18] Urdaneta, Alberto: «Dos grabados». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de junio de 1882. Año I, volumen I, n. 17, p.: 273.

[1882♦19] Zerda, Liborio: «El Dorado V». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de junio de 1882. Año I, tomo I, número 17, p.: 277–279.

[1882♦20] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 10 de junio de 1882. Año I, volumen I, n.: 18, p.: 292–293.

[1882♦21] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de junio de 1882. Año I, volumen I, n.: 19, p.: 309–310.

[1882♦22] Zerda, Liborio: «El Dorado VI y VII». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de julio de 1882. Año I, tomo I, n.: 21, p.: 339–343.

[1882♦23] Girón, Lázaro María: «Antiguos Achaguas». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de octubre de 1882. Año II, volumen II, n.: 28, p.: 56–59.

[1882♦24] Girón, Lázaro María: «Antiguos Achaguas V–VI». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 28 de octubre de 1882. Año II, tomo II, n.: 29, p.: 75–77.

[1882♦25] Urdaneta, Alberto: «El fin de año». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 2 de agosto de 1882. Año I, tomo I, n.: 24, p.: 382.

[1882♦26] Zerda, Liborio: «El Dorado XI». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 2 de agosto de 1882. Año I, volumen I, n.: 24, p.: 396–397.

[1882♦27] Guzmán, Cesar: «*Apuntes sobre bibliografía colombiana*». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 28 de noviembre de 1882. Año II, tomo II, n.: 30, p.: 93–95.

[1882♦28] Martí, José: «Centenario de Andrés Bello». Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 6 de enero de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 133–137.

[1882♦29] Martí, José: «Olegario Andrade». Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 8 de febrero de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 138–143.

[1882♦30] Martí, José: «Prólogo». Publicado en *El Poema del Niágara*. Juan Antonio Pérez Bonalde. Nueva York: 1883. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo VIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2003, p.: 144–160.

[1882♦31] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*: El proceso Guiteau. —El esteticismo. —«Pálido Postlethwaite». —El poeta Oscar Wilde. —Los inmigrantes. —Un grande anciano muerto». Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 21 de enero de 1882. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo IX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2004, p.: 215–222.

[1882♦32] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*: Oscar Wilde» Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 11 de febrero de 1882; *La América*. Madrid: 8 de noviembre de 1882; y, en *La Nación*. Buenos Aires: 10 de diciembre de 1882. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo IX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2004, p.: 234–247.

[1882♦33] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*: Longfellow ha muerto. —Su muerte, sus versos, su vida. —Urnas sonoras. —Abogados mujeres. —La mujer en los asilos, en los hospitales, en las cárceles, en las escuelas. —La mujer en las universidades. —En Inglaterra y en los Estados Unidos. —Derecho de desembarque que han de pagar los inmigrantes. —Fauces enormes.» Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 11 de

abril de 1882. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo IX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2004, p.: 291–297.

[1882♦34] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*: Muerte de Emerson. —El gran filósofo americano ha muerto. —Emerson, filósofo y poeta. —Su vida pura. —Su aspecto. —Su mente, su ternura y su cólera. —Su casa en Concord. —Éxtasis. —Suma de méritos. —Su método. —Su filosofía. —Su libro extraordinario: *Naturaleza*. —¿Qué es la vida? ¿Cuál es el objeto de la vida? ¿Qué son las ciencias? ¿Qué enseña la naturaleza?— Filosofía de lo sobrehumano y de lo humano. —La virtud, objeto final del Universo. —Su modo de concebir. —Su modo de escribir. —Sus maravillosos versos». Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 19 de mayo de 1882. Tomado de *Obras Completas*. Edición crítica. Tomo IX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2004, p.: 308–339.

[1882♦35] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*. Francia. —Victorien Sardou. —*Odette*. —El vodevil y el teatro de los vodeviles. —«¡Sardou es plagiarlo!». —Rochefort. —Un proceso por calumnia. —Gambetta en el Senado. —Cómicos y cruces. —Un gallardo ministro». Firmada en Nueva York: 24 de diciembre de 1881. Publicada en *La Opinión Nacional*. Caracas: 9 de enero de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007. p.: 11–23.

[1882♦36] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*: Francia. —Gambetta, Jules Simon y Freyciet. —La Unión General y los labriegos lioneses. —Un libro nuevo. —Edmundo de Goncourt y sus amigos. —La mujer parisiense. —*La Faustin*». Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 7 de marzo de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007, p.: 90–95.

[1882♦37] Martí, José: «Carta de Nueva York expresamente escrita para *La Opinión Nacional*. Francia. —Francia. —Augusto Barbier ha muerto. —Los terribles «Yambos». —Los «Yambos» y la Academia. —Barbier, Musset, Gautier, Hugo. —Victor Hugo protesta contra la sentencia de los Nihilistas. —La fiesta del Patriarca. —Versos de Coppée; de Manuel y de Gramont. —¡Gloriosos ochenta años! —Un pesar de Mme. Edmond Adam. —La abrogación del Concordato. —Parvada de hechos». Firmada en Nueva York: 18 de marzo de 1882. Publicada en *La Opinión Nacional*. Caracas: 1 de abril de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007. p.: 118–125.

[1882♦38] Martí, José: «Cartas de Nueva York expresamente escritas para *La Opinión Nacional*: Francia. —Meses alegres. —Platica parisiense. *L'abbé Constantin*, novela nueva. —La joven

norteamericana. *Son Excellence Satinette*. —Un discurso de Renan. —Un libro de Zola. —Alfred de Musset y su *Barberini*. —*Mon fils*, comedia buena. —El rudo Pedro y el elegante Santiago. —Cuentos y díceres. —La viuda de un poeta. —La deuda de Francia». Enviada el 1° de abril de 1882. Publicada en *La Opinión Nacional*. Caracas: 12 de abril de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007, p.: 137–144.

[1882♦39] Martí, José: «Cartas desde Nueva York expresamente escritas para la *Opinión Nacional*. Francia. —Quincena de poetas. —El banquete de las “reidoras”. —La recepción de Sully Prudhomme en la Academia. —Sully, poeta rebelde. —“El tormento divino”: “Los destinos”: “La justicia”. —Los paisanos. —La forma y el pensamiento en la poesía. —La poesía filosófica. —Los poetas y los tiempos. —*Los Rantzau*. —Drama nuevo. —Got, Coquelin y Worms. —Los actores franceses». Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 4 de mayo de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007, p.: 167–174.

[1882♦40] Martí, José: «Cartas desde Nueva York expresamente escritas para *La Opinión Nacional*: Darwin ha muerto. —El jardín naturalista. —Sus libros famosos. —*El origen de las especies*. —El origen del hombre. —La teoría de la selección natural. —La teoría del hombre arboreal y velludo. —Viaje con Darwin por la América del Sur. —Influencia de América en Darwin. —Sus dos libros sobre Nuestra América. —Lo que vio en el Brasil. —Lo que vio en Buenos Aires. —Darwin en Patagonia. —En la Tierra del Fuego. —En Chile. —En la abadía de Westminster». Publicado en *La Opinión Nacional*. Caracas: 17 de mayo de 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007, p.: 180–210.

[1882♦41] Martí, José: «Prólogo». Publicado en *Ismaelillo*. Nueva York. Imprenta de Thompson y Moreau, 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XIV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007, p.: 16–77.

[1882♦42] Hostos, Eugenio María de: «La Feria de Ponce». Puerto Rico: agosto de 1882. Tomado de *Obras completas*. Volumen XVI. *Hombres e ideas*. La Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 332–341.

[1882♦43] Hostos, Eugenio María de: «La estatua de Colón». Publicado en *El Eco de la Opinión*. Santo Domingo: marzo de 1882. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Volumen I. Ciudad Trujillo: Imprenta Viuda García, 1939, p.: 41–61.

[1882♦44] Hostos, Eugenio María de: «Inmigración y colonización». Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Tomo I. Ciudad Trujillo: Imprenta Viuda García, 1939, p.: 85–95.

[1882♦45] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Dante». Publicado en *El Nacional*. México: 25 de febrero de 1882. Año III, número 258, p.: 2. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 136–139.

[1882♦46] Martí, José: «Sección constante». Manuscrito para *La Opinión Nacional*. Caracas: 1882. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2010, p.: 90–92.

[1882♦47] Guerra Azuola, Ramón: «Un monumento de los Muisca». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de enero de 1882. Año I, volumen I, n.: 8, p.: 120–122.

[1882♦48] Zerda, Liborio: «El Dorado VIII y IX». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de julio de 1882. Año I, tomo I, n.: 22, p.: 356–360.

[1883♦1] Girón, Lázaro María: «Apuntes de heráldica». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 31 de enero de 1883. Año II, tomo II, n.: 33, p.: 146–148.

[1883♦2] Urdaneta, Alberto & Briceño, Manuel: «Bogotá en febrero». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de marzo de 1883. Año II, tomo II, n.: 35, p.: 174–178.

[1883♦3] Caicedo Rojas, José: «D. José María Espinosa». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de marzo de 1883. Año II, tomo II, n.: 35, p.: 178–179.

[1883♦4] Pombo, Rafael: «José María Ponce de León». Publicado en el *Conservador*. Bogotá: 23 de septiembre de 1882. Tomado del *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de abril de 1883. Año II, tomo II, n.: 37, p.: 198–199.

[1883♦5] Pombo Rafael: «Funerales de Ponce de León». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de abril de 1883. Año II, tomo II, n.: 37, p.: 199–200.

[1883♦6] Pombo Rafael: «Nuevo triunfo de Ponce de León». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de abril de 1883. Año II, tomo II, n.: 37, p.: 202–203.

[1883♦7] Pombo Rafael: «Música sagrada: una misa de réquiem de Ponce de León». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de abril de 1883. Año II, tomo II, n.: 37, p.: 203.

[1883♦8] Pombo Rafael: «*La Florinda*, de Ponce de León». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de abril de 1883. Año II, tomo II, n.: 37, p.: 203–206.

[1883♦9] Urdaneta, Alberto: «Bogotá en marzo». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de abril de 1883. Año II, tomo II, n.: 37, p.: 209–212.

[1883♦10] Zerda, Liborio: «El Dorado». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de abril de 1883. Año II, tomo II, n.: 38, p.: 225–229.

[1883♦11] Rivas, Luis: «D. José Triana». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 5

de mayo de 1883. Año II, tomo II, n.: 40, p.: 250–255.

[1883♦12] Urdaneta, Alberto & Briceño, Manuel: «Bogotá en abril». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 5 de mayo de 1883. Año II, tomo II, n.: 40, p.: 261–262.

[1883♦13] Girón, Lázaro María: «Una antelia en la Sabana». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 5 de mayo de 1883. Año II, tomo II, número 40, p.: 263–264.

[1883♦14] Zerda, Liborio: «El Dorado». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 25 de mayo de 1883. Año II, volumen II, n.: 42, p.: 289–293.

[1883♦15] Anónimo: «Revista de Bogotá». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de julio de 1883. Año II, volumen II, n.: 44, p.: 327–328.

[1883♦16] Urdaneta, Alberto: «Esjenatología o ensayo iconográfico de Bolívar». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 24 de julio de 1883. Año II, tomo II, n.: 48, p.: 403–422.

[1883♦17] Girón, Lázaro María: «Dos recuerdos». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 6 de agosto de 1883. Año III, tomo III, n.: 49, p.: 14.

[1883♦18] Gutiérrez Ponce, Ignacio: «Correspondencia europea». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de agosto de 1883. Año III, tomo III, n.: 50, p.: 26–28.

[1883♦19] Girón, Lázaro María: «La piedra de Tandil». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 30 de septiembre de 1883. Año III, tomo III, n.: 51, p.: 44.

[1883♦20] Urdaneta, Alberto: «Libros» Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de octubre de 1883. Año III, tomo III, número 52, p.: 60–61.

[1883♦21] Urdaneta, Alberto: «De Bogotá a Caracas: Cartera de Viaje. Segunda Parte» Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 28 de octubre de 1883. Año III, tomo III, número 53, p.: 70–75.

[1883♦22] Merchán, Rafael María: «Eduardo Laboulaye y la libertad». Publicado en *La Luz*. Bogotá: 18 de agosto de 1883. Tomado de *Patria y cultura*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1948, p.: 73–79.

[1883♦23] Hostos, Eugenio María de: «La escuela froebeliana». Tomado de *Obras completas*. Tomo XIII. *Forjando el porvenir americano*. Volumen II. San Juan: Editorial Coquí, 1969, p.: 164–165.

[1883♦24] Hostos, Eugenio María de: «El kindergarten». Tomado de *Obras completas*. Tomo XII. *Forjando el porvenir americano*. Volumen I. San Juan: Editorial Coquí, 1969, p.: 89–90.

[1883♦25] Altamirano, Ignacio Manuel: *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana*. Publicado por Manuel Caballero, editor de *El Noticioso*. The Chas M.

Green Printing. New York, 1883–1884. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 145–161.

[1883♦26] Argüelles, Victoriano: «El artista mexicano Señor don Félix Parra». Publicado en *El Tiempo*. México: 2 de septiembre de 1883. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 161–166.

[1883♦27] Varona, Enrique José: «Importancia social del arte». Discurso pronunciado en el teatro Payret: 21 de enero de 1883. Tomado de *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*. Selección de Cintio Vitier. Tomo II. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1970, p.: 213–225.

[1883♦28] Martí, José: «Buenos Aires: agrupamiento de los pueblos de América. —Escuelas en Buenos Aires. —Buenos Aires, París, Nueva York». Publicado en *La América*. Nueva York: octubre de 1883. Tomado de *Obras Completas*. Edición Crítica. Tomo XVIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011, p.: 180–182.

[1884♦1] Martí, José: «El té de Bogotá». Publicado en *La América*. Nueva York: abril de 1884. Tomado de *Obras Completas*. Edición Crítica. Tomo XIX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011, p.: 162–163.

[1884♦2] Martí, José: «Guerra literaria en Colombia. «El joven Arturo», de R. Mac Douall. *La Escuela* de D. Santiago Pérez». Publicado en *La América*. Nueva York: julio de 1884. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XIX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011, p.: 277–284.

[1884♦3] Martí, José: «Zigzags neoyorquinos». Publicado en *La Nación*. Buenos Aires: 18 de diciembre de 1884. Tomado de *Obras Completas*. Edición Crítica. Tomo XVII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2010, p.: 253–256.

[1884♦4] Martí, José: «Rafael Pombo». Tomado de *Obras Completas*. Tomo VII. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p.: 405–408.

[1884♦5] Urdaneta, Alberto: «Libros, folletos y periódicos». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de enero de 1884. Año III, volumen III, n.: 57, p.: 139–143.

[1884♦6] Urdaneta, Alberto: «La Santa Semana». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de abril de 1884. Año III, volumen III, n.: 63, p.: 230.

[1884♦7] Urdaneta, Alberto: «Ateneo de Bogotá». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 5 de junio de 1884. Año III, tomo III, n.: 68, p.: 318.

[1884♦8] Ateneo de Bogotá (Junta directiva): «Ateneo de Bogotá». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 25 de junio de 1884. Año III, tomo III, n.: 69, p.: 332.

[1884♦9] Soffia, José Antonio: «Ateneo de Bogotá: Alocución del Presidente Honorario del Ateneo de Bogotá, Señor Don José Antonio de Soffia, en la Sesión Inaugural de la Asociación». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de julio de 1884. Año III, tomo III, n.: 70, p.: 350–351.

[1884♦10] Quijano Wallis, José María: «Ateneo de Bogotá». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de julio de 1884. Año III, tomo III, n.: 70, p.: 351–355.

[1884♦11] Urdaneta, Alberto: «Bolívar: estatua inaugurada en Bogotá, en el Parque Centenario el 20 de julio de 1884». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 24 de julio de 1884. Año III, tomo III, n.: 72, p.: 388–389.

[1884♦12] Urdaneta, Alberto: «*Papel Periódico Ilustrado*». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 7 de agosto de 1884. Año IV, tomo IV, n.: 73, p.: 2.

[1884♦13] Caicedo Rojas, José: «Cartas importantes: seudónimos». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de septiembre de 1884. Año IV, tomo IV, n.: 74, p.: 21–23.

[1884♦14] Acosta de Samper, Soledad: «Cartas importantes: seudónimos». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de septiembre de 1884. Año IV, tomo IV, n.: 74, p.: 21–23.

[1884♦15] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de octubre de 1884. Año IV, tomo IV, n.: 76, p.: 63–64.

[1884♦16] Urdaneta, Alberto: «Diccionario de Cuervo» Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de noviembre de 1884. Año IV, tomo IV, n.: 79, p.: 116–117.

[1884♦17] Zerda, Liborio: «El Dorado». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de noviembre de 1884. Año IV, tomo IV, n.: 79, p.: 117–120.

[1884♦18] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de diciembre de 1884. Año IV, tomo IV, n.: 81, p.: 141–142.

[1884♦19] Merchán, Rafael María: «Poesías de Rafael Tamayo». Publicado en *La Luz*. Bogotá: 16 de julio de 1884. Tomado de *Estudios Críticos*. Bogotá: La Luz, 1886, p.: 1–38.

[1884♦20] Merchán, Rafael María: «Versos de Cesar Conto». Publicado en *La Luz*. Bogotá: 16 de julio de 1884. Tomado de *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta de *La Luz*, 1886, p.: 39–66.

[1884♦21] Merchán, Rafael María: «Historia por Martínez Silva». Publicado en *La Luz*. Bogotá: 16 de abril de 1884. Tomado de *Estudios críticos*. Bogotá: La Luz, 1886, p.: 67–86.

[1884♦22] Merchán, Rafael María: «¿Justicia o fatalidad?». Publicado en *La Luz*. Bogotá: 20

de agosto de 1884. Tomado de *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1886, p.: 87–95.

[1884♦23] Merchán, Rafael María: «Zerda y Bachiller, americanistas». Publicado en *La Luz*. Bogotá: 11 al 22 de octubre de 1884. Tomado de *Estudios Críticos*. Bogotá: La Luz, 1886, p.: 207–289.

[1884♦24] Hostos, Eugenio María de: «Lo que algún día será una gran nacionalidad». Publicado en la *Revista científica*. Santo Domingo: 25 de agosto de 1884. N.: 15. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Ciudad Trujillo: Viuda García, 1939, p.: 129–134.

[1884♦25] Hostos, Eugenio María de: «Oegri somnia». Publicado en la *Revista científica*. Santo Domingo: 25 de septiembre de 1884. N.: 18. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Ciudad Trujillo: Viuda García, 1939, p.: 133–138.

[1884♦26] Hostos, Eugenio María de: «El propósito de la Normal». Conferencia dictada en la Escuela Normal de Santo Domingo: 28 de septiembre de 1884. Tomada de *Obras completas*. Edición crítica. Volumen I. Literatura. Tomo II. Rio Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992, p.: 282–301.

[1884♦27] Martí, José: «Biblioteca americana». Publicado en *La América*. Nueva York: enero de 1884. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XIX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011, p.: 34–35.

[1884♦28] Martí, José: «Libros de hispanoamericanos y ligeras consideraciones». Publicado en *La América*. Nueva York: julio de 1884. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XIX. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011, p.: 286–289.

[1885♦1] Girón, Lázaro María: «La marimba». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de mayo de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 91, p.: 306–308.

[1885♦2] Urdaneta, Alberto: «Augusta Holmes». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de mayo de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 90, p.: 296.

[1885♦3] Anónimo: «Obras de arte». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 13 de marzo de 1883. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 183–184.

[1885♦4] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Algunos versos inéditos*, de Juan de Dios Peza». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 12 de julio de 1885. Tomo I, número 117, p.: 1. Tomado de *Obras. Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 277–280.

[1885♦5] Girón, Lázaro María: «Una gloria nacional». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: agosto de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 96, p.: 381–394.

[1885♦6] Urdaneta, Alberto: «El Callao». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de enero de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 82, p.: 158.

[1885♦7] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de enero de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 83, p.: 171–172.

[1885♦8] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: 5 de febrero de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 84, p.: 197.

[1885♦9] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de marzo de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 86, p.: 222–223.

[1885♦10] Urdaneta, Alberto: «La virgen de la Silla de Rafael». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá. 1° de enero de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 82, p.: 155–157.

[1885♦11] Pombo, Rafael: «Manuel Briceño». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: agosto de 1885. Año IV, tomo IV, n.: 96, p.: 399–402.

[1886♦1] Urdaneta, Alberto: «Un cuadro de Epifanio Garay». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de septiembre de 1886. Año V, tomo V, número 100, p.: 5–7.

[1886♦2] Urdaneta, Alberto: «Escuela de Bellas Artes de Colombia». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 6 de agosto de 1886. Año V, tomo V, número 97, p.: 5–7.

[1886♦3] Urdaneta, Alberto: «Escuela de Bellas Artes de Colombia: sección de grabado en madera». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 20 de septiembre de 1886. Año V, tomo V, número 100, p.: 55–59.

[1886♦4] Urdaneta, Alberto: «Escuela de Bellas Artes de Colombia». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de noviembre de 1886. Año V, tomo V, número 104, p.: 122–124.

[1886♦5] Espinosa Guzmán, Rafael: «Crónica bogotana». Publicado en *El Semanario*. Bogotá: 8 de diciembre de 1886. N.: 20. Tomado de Medina, Álvaro: *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p.: 257–261.

[1886♦6] Manrique, Pedro Carlos: «La exposición de pintura». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de diciembre de 1886. Año V, tomo V, n.: 106., p.: 150–152.

[1886♦7] Mejía Restrepo, Luis: «Vásquez y su obra». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de diciembre de 1886. Año V, tomo V, n.: 106., p.: 152–154.

[1886♦8] Merchán, Rafael María: «Prólogo» a *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1886, p.: V–IX.

[1886♦9] Merchán, Rafael María: «La política en la historia». Publicado en *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1886, p.: 291–368.

[1886♦10] Merchán, Rafael María: «Bécquer y Heine». Publicado en *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1886, p.: 450–472.

[1886♦11] Merchán, Rafael María: «Los “Siete tratados” de Montalvo». Publicado en *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1886, p.: 474–533.

[1886♦12] Merchán, Rafael María: «La Lira Helénica». Publicado en *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1886, p.: 535–579.

[1886♦13] Merchán, Rafael María: «Miguel Antonio Caro, crítico» publicado en *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1886, p.: 581–640.

[1886♦14] Merchán, Rafael María: «La Habana intelectual vista desde los Andes». Publicado en *Estudios críticos*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1886, p.: 643–712.

[1886♦15] Merchán, Rafael María: «Cicerón». Publicado en *El Repertorio Colombiano*. Noviembre de 1886. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta la Luz, 1894, p.: 318–348.

[1886♦16] Merchán, Rafael María: «Necesidad del arte». Publicado en *El Progreso*. Bogotá: 31 de julio de 1886. Tomado de *Patria y cultura*. La Habana: Ministerio de Cultura, 1948, p.: 100–105.

[1886♦17] Hostos, Eugenio María de: «Las *Tradiciones peruanas*». Publicado en Santo Domingo: 1886. Tomado de *Obras completas*. Volumen IX. *Crítica*. La Habana: Editorial Cultural, 1939, p.: 298–307.

[1886♦18] Hostos, Eugenio María de: «El problema de la educación». Discurso pronunciado en la Escuela Normal de Santo Domingo: 2 de febrero de 1886. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Volumen I. *Literatura*. Tomo II. Rio Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992, p.: 303–314.

[1886♦19] Reyes, V.: «Monumento de Cuauhtémoc». Publicado en los *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México*. México: 1886. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 196–210.

[1886♦20] Martí, José: «Carta a *La República*». Publicado en *La República*. Tegucigalpa: 14 de agosto de 1884. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XXIV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2012, p.: 103–107.

[1886♦21] Urdaneta, Alberto: «Centenario de Ricaurte». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 6 de agosto de 1886. Año V, tomo V, n.: 97, p.: 14.

[1886♦22] Urdaneta, Alberto: «Primera exposición en la Escuela de Bellas Artes». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 4 de diciembre de 1886. Año V, tomo V, n.: 106, p.: 144.

[1886♦23] Urdaneta, Alberto: «Reglamento para la organización de la primera exposición anual [Escuela de Bellas Artes]». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de noviembre de 1886. Año V, tomo V, n.: 104, p.: 123–124.

[1886♦24] Pombo, Rafael: «Cuerpo y alma». Publicado en *La Nación*. Bogotá: 6 de julio de 1886. Año I, n.: 82.

[1887♦1] Girón, Lázaro María: «Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1 de febrero de 1887. Año V, tomo V, n.: 109, p.: 210.

[1887♦2] Girón, Lázaro María: «Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes II». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de febrero de 1887. Año V, tomo V, n.: 110, p.: 222.

[1887♦3] Girón, Lázaro María: «Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes III». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de marzo de 1887. Año V, tomo V, n.: 111, p.: 242–243.

[1887♦4] Girón, Lázaro María: «Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes IV». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de marzo de 1887. Año V, tomo V, n.: 112, p.: 257–260.

[1887♦5] Girón, Lázaro María: «Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes IV». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 2 de abril de 1887. Año V, tomo V, n.: 113, p.: 276–276.

[1887♦6] Girón, Lázaro María: «El Santuario de *Las Lajas*». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de febrero de 1887. Año V, tomo V, n.: 109, p.: 204–205.

[1887♦7] Urdaneta, Alberto: «Discurso al Inaugurar la Primera Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de febrero de 1887. Año V, tomo V, n.: 110, p.: 222–226.

[1887♦8] Silva, José Asunción: «Taller moderno». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de febrero de 1887. Año V, tomo V, n.: 110, p.: 226.

[1887♦9] Urdaneta, Alberto: «Discurso al cerrar la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de abril de 1887. Año V, tomo V, n.: 113, p.: 275–276.

[1887♦10] Hostos, Eugenio María de: «Soledad». Publicado en *El Teléfono*. Santo Domingo: 7 de agosto de 1887. N.: 228. Tomado de *Obras completas*. Volumen XIV. *Hombres e ideas*. La

Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 121–123.

[1887♦11] Hostos, Eugenio María de: «Los cuadros de Fiallo». Publicado en *El Teléfono*. Santo Domingo: 3 de julio de 1887. N.: 223. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Volumen I. Ciudad Trujillo: Imprenta Viuda García, 1939, p.: 221–222.

[1887♦12] Hostos, Eugenio María de: «La verdad». Discurso pronunciado en el Instituto de Señoritas de Santo Domingo: 17 de abril de 1887. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Volumen I. Literatura. Tomo II. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992, p.: 314–320.

[1887♦13] Batres, Leopoldo: «Descubrimiento arqueológicos». Publicado en el *Siglo XIX*. México: 6 de enero de 1887. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 211–212.

[1887♦14] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de marzo de 1887. Año V, tomo V, n.: 111, p.: 243.

[1887♦15] Urdaneta, Alberto: «Nuestros grabados». Publicado en el *Papel periódico Ilustrado*. Bogotá: 15 de marzo de 1887. Año V, tomo V, n.: 112, p.: 260.

[1887♦16] Martí, José: «Palabras en la Sociedad Hispanoamericana de Nueva York sobre Santiago Pérez Triana». Discurso. Nueva York. 1887. Tomado de *Obras Completas*. Tomo VII. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991, p.: 425–428.

[1887♦17] Pombo, Rafael: «Diccionario abreviado del Dr. Rafael Uribe U.». Publicado en *El Telegrama*. Bogotá: 11–18 de septiembre de 1887. Año I, n.: 7–8, p.: 51–53, 57–59.

[1887♦18] Pombo, Rafael: «Dos poetisas americanas». Publicado en *El Telegrama del domingo*. Bogotá: 21 de agosto de 1887. Año I, n.: 4, p.: 30–31.

[1887♦19] Pombo, Rafael: «Poesía descriptiva americana: Heredia y Bello». Publicado en *El Telegrama del domingo*. Bogotá: 2 de octubre de 1887. Año I, n.: 10, p.: 73–75.

[1888♦1] Gutiérrez Nájera, Manuel: «La Exposición de Pinturas en el Hotel Jardín». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 15 y 22 de julio de 1888. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 233–239.

[1888♦2] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Los recuerdos de usted y los recuerdos míos. Carta a Antonio Zaragoza». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 8 de enero de 1888. Tomo V, n.: 853, p.: 2. Tomado de *Obras*. Volumen I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 309–314.

[1888♦3] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Tristissima nox. Carta a Manuel Puga y Acal». Publicado

en *El Partido Liberal*. México: 1 de abril de 1888. Tomado de *Obras*. Volumen I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 315–321.

[1888♦4] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Tristissima nox. Carta a Manuel Puga y Acal. II». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 1 de abril de 1888. Tomado de *Obras*. Volumen I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 321–323.

[1888♦5] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Tristissima nox. Carta a Manuel Puga y Acal. III». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 15 de abril de 1888. Tomado de *Obras*. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 323–328.

[1888♦6] Hostos, Eugenio María de: *Moral social*. Tomado de *Moral social; Sociología*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

[1888♦7] Darío, Rubén: «Catulo Mendez». Publicado en *La Libertad Electoral*. Santiago de Chile: 7 de abril de 1888. Tomado de *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Santiago: Universidad de Chile, 1934, p.: 166–172.

[1888♦8] Pombo, Rafael: «Alberto Urdaneta». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de mayo de 1888. Año V, tomo V, n.: 114–116, p.: 294.

[1888♦9] Girón, Lázaro María: «El museo–taller de Alberto Urdaneta». Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1° de mayo de 1888. Año V, tomo V, n.: 114–116, p.: 310–318.

[1888♦10] Martí, José: «Un recuerdo de lectura de la *Historia de la literatura colombiana* de José María Vergara». Publicado en el *Economista americano*. Nueva York: febrero de 1888. Tomado de *Obras completas*. Edición crítica. Tomo XXVIII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2018, p.: 89–90.

[1888♦11] Pombo, Rafael: «Escuela Nacional de Bellas Artes». Publicado en *El Centro*. Bogotá: 16 de febrero de 1888, n.: 6.

[1888♦12] Pombo, Rafael: «La catedral de Florencia». Publicado en *El Centro*. Bogotá: 12–21 de enero de 1888, n.: 2–3.

[1888♦13] Pombo, Rafael: «El escultor D. Eladio Montoya». Publicado en *La Nación*. Bogotá: 10 de agosto de 1888. Año III, n.: 293.

[1888♦14] Pombo, Rafael: «Exposición de los montoyas». Publicado en *La Nación*. Bogotá: 25 de septiembre de 1888. Año IV, n.: 307.

[1888♦15] Pombo, Rafael: «Libertad de imprenta». Publicado en *El Centro*. Bogotá: 27 de enero de 1888, n.: 4.

[1888♦16] Pombo, Rafael: «Rafael Merchán». Publicado en *El Centro*. Bogotá: 2 de marzo de

1888, n.: 8.

[1889♦1] Hostos, Eugenio María de: «La reforma de la educación en Chile. Memoria que el Rector del Liceo Chillán eleva al Ministerio de Instrucción Pública». Firmado el 14 de mayo de 1889. Tomado de *Obras completas*. Tomo XII. *Forjando el porvenir americano*. Volumen I. San Juan: Editorial Coquí, 1969, p.: 203–247.

[1889♦2] Satin, León: «La pintura en París, honor a un mexicano». Publicado en *El Mundo*. México: 15 de agosto de 1889. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 255.

[1889♦3] Girón, Lázaro María: «Antonio Acero de la Cruz (pintor santafereño del siglo XVII)». Publicado en *Colombia Ilustrada*. Bogotá: 15 de mayo de 1889. Tomo I, número 3, p.: 51–54.

[1889♦4] Martí, José: «Discurso pronunciado en la velada de la Sociedad Literaria Hispanoamericana». Washington: 19 de diciembre de 1889. Tomado de *Obras completas*. Tomo 6. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991, p.: 133–140.

[1889♦5] Merchán, Rafael María: «Carta al señor D. Juan Varela sobre asuntos americanos». Bogotá: 31 de octubre de 1889. Tomado de *Varietades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 98–134.

[1889♦6] Pombo, Rafael: «Concierto de la Academia de Música». Publicado en *La Nación*. Bogotá: 13 de agosto de 1889, n.: 400.

[1889♦7] Pombo, Rafael: «Colombia y las bellas artes». Publicado en *Colombia Ilustrada*. Bogotá: 2 de abril de 1889. Año I, n.: I, p.: 11–13.

[1890♦1] Hostos, Eugenio María de: «Objetivos del Centro de Profesores de Chile—Discurso pronunciado en la sesión inaugural de dicho Centro». Tomado de *Obras completas*. Tomo XII. *Forjando el porvenir americano*. Volumen I. San Juan: Ediciones Borinquen. Editorial Coquí, 1969, p.: 296–305.

[1890♦2] Zubillaga, Agustín: «Nuestros artistas». Publicado en *El Mundo*. México: 12 de enero de 1890. Tomo II, n.: 159. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 270–272.

[1890♦3] Gutiérrez Nájera, Manuel: «El Salón de París». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 1° de junio de 1890. Tomo II, n.: 159. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 278–281.

[1890♦4] Darío, Rubén: «Fotograbados: Ricardo Palma». Publicado en *El Perú Ilustrado*. Lima: 8 de noviembre de 1890. Año IV, semestre II, n.: 83, p.: 1051–1053.

[1890♦5] Merchán, Rafael María: «La autonomía de Cuba». Publicado en *El porvenir*. Nueva York: 26 de marzo de 1890. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 231–262.

[1890♦6] Merchán, Rafael María: «El espinar cubano y la Segur Barrantina». Publicado en *La España Moderna*. Madrid: junio de 1890. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 144–179.

[1890♦7] Merchán, Rafael María: «Historia por Martínez Silva (2^{da} edición)». Publicado en *Revista literaria*. Bogotá: 15 de septiembre de 1890. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 587–609.

[1890♦8] Merchán, Rafael María: «De todo». Publicado como folleto. Bogotá: septiembre de 1890; también en *La España Moderna*. Madrid: febrero–abril de 1891. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 181–230.

[1891♦1] Girón, Lázaro María: «Un recuerdo de la Comisión Corográfica». Publicado en la *Revista Literaria*. Bogotá: octubre de 1891, n.: 18. Tomado de la *Revista de la Biblioteca Nacional de Colombia*. Bogotá: abril de 1927. Año II, n.: 13, p.: 43–56.

[1891♦2] García Mérou, Martín: *Recuerdos literarios*. Buenos Aires: Félix Lajouvanne, 1891. Tomado de Buenos Aires: La cultura argentina, 1915, p.: 477.

[1891♦3] Martí, José: «Nuestra América». Publicado en la *Revista Ilustrada*. Nueva York: 1^o de enero de 1891. Tomado de *Obras completas*. Tomo 6. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991, p.: 15–23.

[1891♦4] Merchán, Rafael María: «Estudios de Castellano». Publicado en *Revista literaria*. Bogotá: 15 de mayo de 1891. N.: 13. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 431–457.

[1892♦1] Girón, Lázaro María: *Las piedras grabadas de Chinauta y Anacutá*. Informe del auxiliar de la sub-comisión 3^a de las exposiciones de Madrid y Chicago. Bogotá: Imprenta de Antonio Silvestre, 1892, p.: 1–7

[1892♦2] Hostos, Eugenio María de: «Quisqueya, su sociedad y algunos de sus hijos». Publicado en *La Patria* de Valparaíso y en *El Eco de la Opinión* de Santo Domingo. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Volumen I. Ciudad Trujillo: Imprenta Vda. García, 1939, p.: 251–316.

[1892♦3] Hostos, Eugenio María de: «Temas políticos». Publicado en *La Patria* de Valparaíso y en *Letras y Ciencias* de Santo Domingo: n.: 20. Tomado de *Hostos en Santo Domingo*. Volumen II. Ciudad Trujillo: Imprenta Vda. García, 1942, p.: 27–30.

[1892♦4] Hostos, Eugenio María de: «La reforma de la enseñanza secundaria». Publicado en

Santiago de Chile: agosto de 1892. Tomado de *Obras completas*. Tomo XII. *Forjando el porvenir americano*. Tomo I. San Juan: Editorial Coquí, 1969, p.: 248–263.

[1892♦5] Revilla, Manuel G.: «Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes». Publicado en *El Nacional*. México: 13 de enero de 1892. Tomo XIV, n.: 161. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 327–337.

[1892♦6] Gibbons, Eduardo: «Reflexiones sobre el arte nacional: la última Exposición de Bellas Artes en la Academia de San Carlos». Publicado en *La Federación*. México: 28 de julio de 1892. Año VII, n.: 36. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 342–354.

[1892♦7] Ponce Aguilera, Salomón & Grillo, Maximiliano: «Nuestra revista». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: 12 de octubre de 1892. Año I, entrega 1, p.: 1–2.

[1892♦8] Ponce Aguilera, Salomón: «Cuarto Centenario del descubrimiento de la América». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: 12 de octubre de 1892. Año I, entrega 1, p.: 3–4.

[1892♦9] Ribón, Cristóbal: «La música». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: 12 de octubre de 1892. Año I, entrega 1, p.: 10–14.

[1892♦10] Grillo, Maximiliano: «Un poeta argentino». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: 12 de octubre de 1892. Año I, entrega 1, p.: 15–24.

[1892♦11] Sanín Cano, Baldomero: «Sinceridad de artista». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: 12 de octubre de 1892. Año I, entrega 1, p.: 28–34.

[1892♦12] Montes del Valle, Agripina: «Carta». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: noviembre de 1892. Año I, entrega 2, p.: 35–36.

[1892♦13] Silva, José Asunción: «Carta abierta». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: noviembre de 1892. Año I, entrega 2, p.: 36–42.

[1892♦14] Vergara Barros, Francisco: «El divino arte». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: diciembre de 1892. Año I, entrega 3, p.: 90–94.

[1892♦15] Revenga, Manuel: «Prospecto». Publicado en *El Cojo Ilustrado*. Caracas: 1° de enero de 1892. Año I, n.: 1, p.: 2.

[1892♦16] Martí, José: «Nuestras ideas». Publicado en *Patria*. Nueva York: 14 de marzo de 1892. Año I, n.: 1, p.: 1–2.

[1892♦17] Martí, José: «Poesías y artículos de Arsenio Ezguerra». Publicado en *Patria*. Nueva York: 6 de agosto de 1892. Año I, n.: 22, p.: 3.

[1892♦18] Merchán, Rafael María: «El centenario americano». Publicado en *El Herald*. Bogotá: 28 de septiembre de 1892. N.: 227. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 296–317.

[1892♦19] Merchán, Rafael María: «El mal ejemplo en literatura». Bogotá: julio 7 de 1882. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 563–586.

[1892♦20] Pombo, Rafael: «Nota sobre los colores». Publicado en *El Telegrama*. Bogotá: 29 de octubre de 1892. Año VII, n.: 1814, p.: 7220.

[1892♦21] Pombo, Rafael: «Juicio poético de Rafael Pombo». Publicado en *El correo nacional*. Bogotá: 14 de noviembre de 1892. Serie XXI, n.: 641.

[1893♦1] González Obregón, Luis: «Bibliografía». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 15 de diciembre de 1893. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 372–376.

[1893♦2] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Carta abierta al señor Don Ángel Franco». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 19 de marzo de 1893. Tomado de *Obras*. Crítica literaria. Volumen I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 93–96.

[1893♦3] Gutiérrez Nájera, Manuel: «*Neniae*. Al maestro Altamirano». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 23 de febrero de 1893. Tomado de *Obras*. Crítica literaria. Volumen I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 485–488.

[1893♦4] Grillo, Maximiliano: «Literatura peruana». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: enero de 1893. Año I, entrega 4, p.: 114–116.

[1893♦5] Aguilera, Benjamín: «*Jamás*». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: enero de 1893. Año I, entrega 4, p.: 117–121.

[1893♦6] Aguilera, Benjamín: «Bibliografía». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: marzo de 1893. Año I, entrega 6, p.: 183–185.

[1893♦7] Bolet Peraza, Nicanor: «El arte». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: marzo de 1893. Año I, entrega 6, p.: 185–189.

[1893♦8] Wilson, Jorge: «José Joaquín Ortiz». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: marzo de 1893. Año I, entrega 6, p.: 189–190.

[1893♦9] Oyuela, Calixto: «Apuntes estéticos I». Publicado en *Revista Gris*. Bogotá: mayo de 1893. Año I, entrega 8, p.: 257–262.

[1893♦10] Oyuela, Calixto: «Apuntes estéticos II». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: junio de 1893. Año I, entrega 9, p.: 265–272.

[1893♦11] Oyuela, Calixto: «Apuntes estéticos III». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: julio de 1893. Año I, entrega 10, p.: 309–316.

[1893♦12] Ponce Aguilera, Salomón: «Julio Flores y sus *Horas*». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: julio de 1893. Año I, entrega 10, p.: 330–346.

[1893♦13] Ponce Aguilera, Salomón: «Algo sobre novela colombiana». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: agosto de 1893. Año I, entrega 12, p.: 347–358.

[1893♦14] Oyuela, Calixto: «Apuntes estéticos IV». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: agosto de 1893. Año I, entrega 11, p.: 362–367.

[1893♦15] Merchán, Rafael María: «Rifirrafe gramatical con Fray Candil». Bogotá: 1893. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 458–471.

[1893♦16] Merchán, Rafael María: «Las poesías de D. Eduardo de la Barra». Bogotá: 1893. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 263–295.

[1893♦17] Pombo, Rafael: «Jamás, novela parisiense de D. Angel Cuervo». Publicado en *El Telegrama*. Bogotá: 15 de junio de 1893. Año VII, n.: 1991, p.: 7930.

[1893♦18] Pombo, Rafael: «Cuestión de vida o muerte». Publicado en *El Telegrama*. Bogotá: 15 de febrero de 1893. Año VII, n.: 1891, p.: 7530.

[1893♦19] Pombo, Rafael: «*Curiosidades*, por Angel Cuervo». Publicado en *El Telegrama*. Bogotá: 3 de julio de 1893. Año VII, n.: 2005, p.: 7986–7987.

[1894♦1] Gutiérrez Nájera, Manuel: «El español de América». Publicado en *El Partido Liberal*. México: 4 de febrero de 1894. Tomado de *Obras*. Crítica literaria. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 97–99.

[1894♦2] Gutiérrez Nájera, Manuel: «El cruzamiento en literatura». Publicado en la *Revista Azul*. México: 9 de septiembre de 1894. Tomo I, número 19, p.: 289–292. Tomado de *Obras*. I. *Crítica literaria*. Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 101–106.

[1894♦3] Gutiérrez Nájera, Manuel: «Al pie de la escalera». Publicado en la *Revista Azul*. México: 6 de mayo de 1894. Tomo I, número 1, p.: 1–2. Tomado de *Obras: crítica literaria*. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 533–535.

[1894♦4] Gutiérrez Nájera, Manuel: «El bautizo de la *Revista Azul*». Publicado en la *Revista Azul*. México: 17 de junio de 1894. Tomo I, número 7, p.: 97–98. Tomado de *Obras: crítica literaria*. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p.: 537–539.

[1894♦5] Ponce Aguilera, Salomón & Grillo, Maximiliano: «Nuestro año». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: enero de 1894. Año II, entrega 1, p.: 1–2.

[1894♦7] Grillo, Maximiliano: «Leyendo un informe:». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: abril de 1894. Año II, entrega 4, p.: 119–127.

[1894♦8] Grillo, Maximiliano: «Revista». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: mayo de 1894. Año II, entrega 5, p.: 167–173.

[1894♦9] Ponce Aguilera, Salomón: «Cuestión de nombre». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: julio de 1894. Año II, entrega 7, p.: 213–216.

[1894♦10] Garay, N.: «Música colombiana». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: julio de 1894. Año II, entrega 7, p.: 240–244.

[1894♦11] Grillo, Maximiliano: «Diego Fallon». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: agosto de 1894. Año II, entrega 8, p.: 247–255.

[1894♦12] Sanín Cano, Baldomero: «De lo exótico». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: septiembre de 1894. Año II, entrega 9, p.: 281–292.

[1894♦13] Gómez Carrillo, Enrique: «Notas: sobre el Parnaso contemporáneo». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: septiembre de 1894. Año II, entrega 9, p.: 292–297.

[1894♦14] Tirado, Ricardo: «Libros». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: octubre de 1894. Año II, entrega 10, p.: 339–343.

[1894♦15] Alas “Clarín”, Leopoldo: «*Los trofeos*, por José María Heredia». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: noviembre de 1894. Año II, entrega 11, p.: 369–377.

[1894♦16] Darío, Rubén & Jaimes Freyre, Ricardo: «Nuestros propósitos». Publicado en la *Revista de América*. Buenos Aires: 19 de agosto de 1894. Año I, n.: 1, p.: 1.

[1894♦17] Merchán, Rafael María: «La población de color en Cuba». Bogotá: 1894. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 472–510.

[1894♦18] Merchán, Rafael María: «Poesías de Francisco Sellén». Bogotá, 1894. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: 531–562.

[1894♦19] Merchán, Rafael María: «Prólogo a *Variedades*». Bogotá, 1894. Tomado de *Variedades*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1894, p.: V–VIII.

[1894♦20] Pombo, Rafael: «Obras póstumas de Gounod». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 30 de mayo 1894. Serie XXXIV, n.: 1062.

[1894♦21] Pombo, Rafael: «Artes». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 12 de abril 1894. Serie XXXIII, n.: 1060.

[1894♦22] Pombo, Rafael: «Juan Carriés, gran artista sin maestro». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 10 de septiembre 1894. Serie XXXIV, n.: 1150.

[1894♦23] Pombo, Rafael: «El museo del Louvre». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 28 de mayo 1894. Serie XXXIII, n.: 1060.

[1894♦24] Pombo, Rafael: «Paréntesis de arte». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 13 de agosto 1894. Serie XXXIV, n.: 1126.

[1894♦25] Pombo, Rafael: «Roberto Suarez M.». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 4 de agosto 1894. Serie XXXIX, n.: 1118.

[1894♦26] Pombo, Rafael: «Rosa Bonheur». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 5 de junio 1894. Serie XXXIV, n.: 1067.

[1894♦27] Pombo, Rafael: «Don Ángel Cuervo». Publicado en *La Época*. Bogotá: 26 de octubre de 1894. Año I, n.: 44.

[1894♦28] Pombo, Rafael: «Diccionario de Cuervo». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 21 de abril de 1894. Serie XXXIII, n.: 1030.

[1894♦29] Pombo, Rafael: «La Revista Literaria». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 16 de julio de 1894. Serie XXXIV, n.: 1101.

[1894♦30] Pombo, Rafael: «Escritura rápida». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 30 de mayo de 1894. Serie XXXIV, n.: 1062.

[1894♦31] Pombo, Rafael: «Un soneto de Heredia». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 1° de mayo de 1894. Serie XXXIII, n.: 1038.

[1894♦32] Pombo, Rafael: «Una poesía de Marroquín». Publicado en *El Correo Nacional*. Bogotá: 10 de abril de 1894. Serie XXXIII, n.: 1029.

[1895♦1] Hostos, Eugenio María de: «Manuel Rodríguez». Publicado en *El Liberal Democrático*. Santiago de Chile: 27 de mayo de 1895. N.: 3. Tomado de *Obras Completas*. Tomo XIV. *Hombres e ideas*. La Habana: Editorial Comercial, 1939, p.: 65–68.

[1895♦2] Anónimo: «Academia de Bellas Artes». Publicado en *El Siglo XIX*. México: 21 de octubre de 1895, p.: 3. Tomado de *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p.: 381.

[1895♦3] Grillo, Maximiliano & Tirado, Ricardo: «Otra jornada». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: enero de 1895. Año III, entrega 1, p.: 1–2.

[1895♦4] Tirado, Ricardo: «Libros». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: enero de 1895. Año III, entrega 1, p.: 19–23.

[1895♦5] Grillo, Maximiliano y Tirado, Ricardo: «Como decíamos ayer». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: julio de 1895. Año III, entrega 2, p.:33.

[1895♦6] Vergara Barros, Francisco: «El autor de *María*». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: julio de 1895. Año II, entrega 2, p.: 46–49.

[1895♦7] Grillo, Maximiliano: «*Peñas arriba*». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: agosto de 1895. Año II, entrega 3, p.: 86–95.

[1895♦8] Grillo, Maximiliano: «Julio Flores». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: septiembre de 1895. Año III, entrega 4, p.: 95–106.

[1895♦9] Piñeyro, Enrique: «La poesía cubana y el señor Menéndez Pelayo». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: noviembre de 1895. Año III, entrega 6, p.: 170–179.

[1895♦10] Torres, Carlos Arturo: «Salón». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: diciembre de 1895. Año III, entrega 7, p.: 203–205.

[1895♦11] Aguilera, Benjamín: «Revista de libros». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: diciembre de 1895. Año III, entrega 7, p.: 213–218.

[1895♦12] Gutiérrez, Felipe Santiago: *Tratado del dibujo y la pintura: con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas*. México: Tipografía de Filomeno Mata, 1895, p.: 1–288.

[1895♦13] Pombo, Rafael: «Literatura humana». Publicado en *La Época*. Bogotá: 7 de octubre de 1895, año I, n.: 27.

[1896♦1] Torres, Carlos Arturo: «Cuba ante América». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: febrero de 1896. Año III, entrega 8 y 9, p.: 199–213.

[1896♦2] Grillo, Maximiliano: «*Frutos de mi tierra*». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: febrero de 1896. Año III, entrega 8 y 9, p.: 215–219.

[1896♦3] Tirado, Ricardo: «Libros». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: febrero de 1896. Año III, tomo III, entrega 8 y 9, p.: 220–227.

[1896♦4] del Casal, Julián: «Joris Karl Huysmans». Publicado en la *Revista Gris*. Bogotá: febrero de 1896. Año III, entrega 8 y 9, p.: 233–240.

Anexo II: Imágenes



NUM. 45. Publicado por el Sr. D. Juan de Dios... MADRID 11 DE NOVIEMBRE DE 1866. Publicado por el Sr. D. Juan de Dios... AÑO X.

Ilustración 5: Portada de *El Museo Universal*, de Madrid. Año X, Número 45, 11 de noviembre de 1866.

ESTUDIOS
LITERARIOS

POR

D. FRANCISCO GINER.



MADRID.
IMPRESA DE R. LABAJOS,
CABEZA, 42, PRINCIPAL.
—
1866.

Ilustración 6: Portada de *Estudios literarios*, de Francisco Giner de los Ríos. Madrid: Imprenta de R. Labajos, 1866.



Ilustración 7: Encabezado de la *Revista Universal de México*. Tomo XI, número 194, 23 de agosto de 1876.



Ilustración 8: Portada de *El Eco de Ambos Mundos*. México: 22 de diciembre de 1875. Año VI, número 907, p.: 1.



Ilustración 9: Portadilla de *El Semanario Ilustrado*. México: 1 de mayo de 1868. Año I, número 1.



Ilustración 10: Portadilla de *La América Ilustrada*. Volumen I. Número 4. Nueva York: 29 de febrero de 1872.

AÑO I
1881-82

DIRECTOR—ALBERTO URDANETA.
GRABADOR—ANTONIO RODRÍGUEZ.

Se publica dos veces por mes, cada número consta de 70 páginas con 4 grabados en madera. El volumen contendrá de 384 á 400 páginas.

IMPRESA DE SILVESTER Y COMPAÑIA
por Estacio A. Escobar.

Papel Periódico ILUSTRADO.

ESTADOS UNIDOS
DE
COLOMBIA

BOGOTÁ

Ilustración 11: Portada del *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 6 de agosto de 1881. Tomo I, número 1.



Ilustración 12: Charles Seffray: «Voyage a la Nouvelle-Grenade» publicado en *Le tour de monde*. París: Hachette, 1869, p.: 97.



Ilustración 13: Fotografía del Monumento Hipsográfico en honor a Enrico Martínez. Arquitecto Francisco Jiménez. *Alegoría de la Ciudad de México*. Escultor: Noreña, Miguel, 1877–1881.



Ilustración 14: *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*. José María Velasco. México: 1875. 137*226 cm. Oleo sobre lienzo.



Ilustración 15: *Valle de México*. José María Velasco. México: 1877. Óleo sobre lienzo.

LA ANTELIA EN FUTE.



Dibujo de L. M. Girón — Grabado por Greñas.

Ilustración 16: *Una antelia en la Sabana*. Dibujo: Lázaro María Girón; Grabado: Antonio Greñas. Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 5 de mayo de 1883. Año II, tomo II, número 40, p.: 264.



Ilustración 17: *Croquis del sitio donde se ve la antelia*. Dibujo: Lázaro María Girón; Grabado: Antonio Greñas. Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 5 de mayo de 1883. Año II, tomo II, número 40, p.: 264.

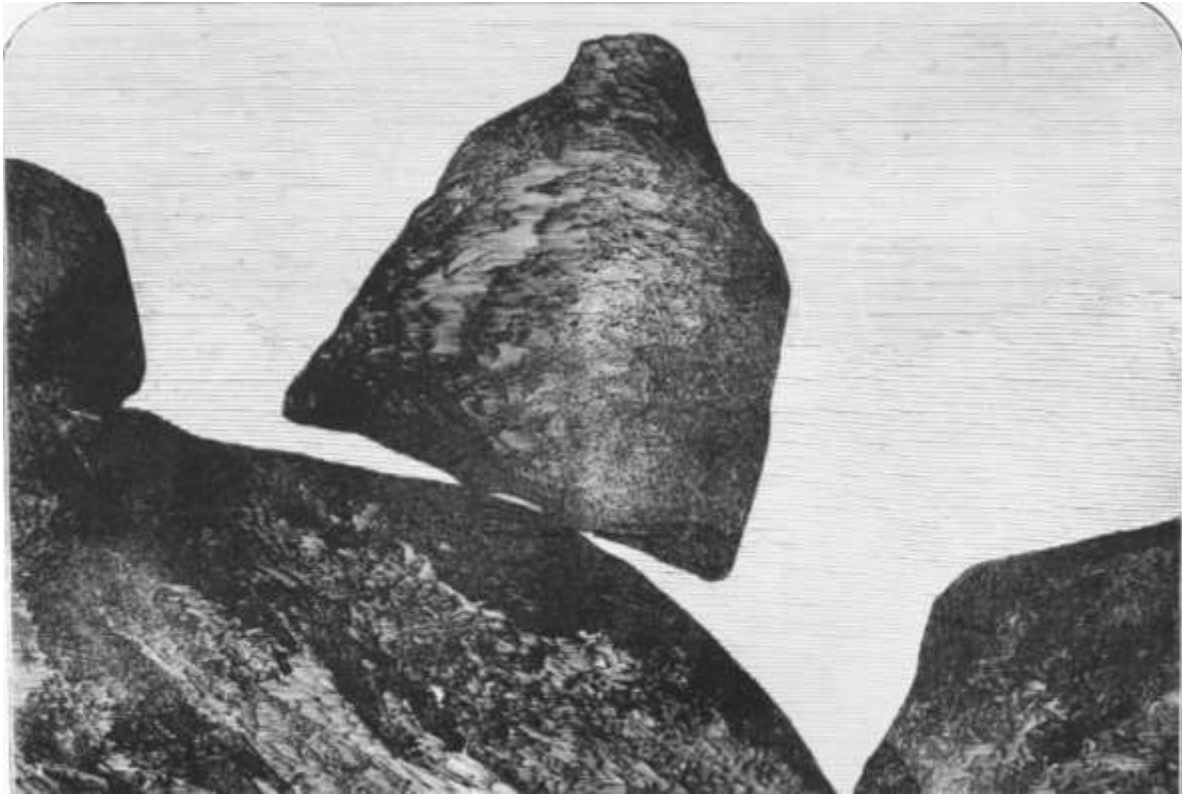


Ilustración 18: *La piedra de Tandil*. Grabado: Franco. Publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 30 de septiembre de 1883. Año III, tomo III, número 52, p.: 48.



Ilustración 19: *El descubrimiento del Pulque*. José María Obregón, 1969. Óleo sobre tela.



Ilustración 20: Página 27 del *Códice Sánchez Solís*. Museo Británico.



Ilustración 21: *El Abad Joaquín de Fiore entregando los retratos de San Francisco y Santo Domingo*. Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio. Óleo sobre tela, 1680. Museo de Arte Colonial.



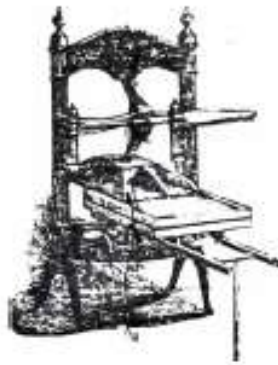
Ilustración 22: *Santo Domingo de Guzmán en la Batalla de Monforte*. Antonio Acero de la Cruz, 1651.

EL COSMIOPOLITA

POR

JUAN MONTALVO.

LIBRO 4.º



QUITO, agosto 7 de 1867.

OFICINA TIPOGRÁFICA DE F. BERRERO, POR J. MOGA.

Ilustración 23: Portada de *El Cosmopolita*. Libro IV. Quito: 7 de agosto de 1867. Oficina Tipográfica de F. Bermeo.



Ilustración 24: Portada *Die Entstehung der Kontinente und Ozeane*, de Alfred Lothar Wegener. Braunschweig: Druck und Verlag, 1920.

HISTORIA
GEOGRAFICA, CIVIL Y NATURAL
DE LA ISLA
DE
SAN JUAN BAPTISTA DE PUERTO-RICO,
POR
FRAY INIGO ABBAD Y LASIERRA.

NUEVA EDICION,
Anotada en la parte histórica y continuada en la estadística y económica
POR
JOSE JULIAN DE ACOSTA Y CALBO.



PUERTO-RICO.
IMPRESA Y LIBRERIA DE ACOSTA.
CALLE DE LA FORTALEZA, NUM. 21.
1866.

Ilustración 25: Portada de la *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Anotada por José Julián Acosta y Calbo. Puerto Rico: Imprenta y librería de Acosta, 1866.



Ilustración 26: Portada de *Las Antillas, Revista Hispanoamericana, Política, Científica, Literaria y Comercial*. Barcelona. Año I, Tomo I, 10 de diciembre de 1866. Dirigida por José Coll y Britapaja & Manuel Cochardo.

ENSAYO
SOBRE
LAS REVOLUCIONES POLÍTICAS
Y LA CONDICION SOCIAL
DE LAS REPÚBLICAS COLOMBIANAS
(HISPANO-AMERICANAS);
CON UN APÉNDICE
SOBRE LA OROGRAFÍA Y LA POBLACION
DE LA CONFEDERACION GRANADINA

POR
JOSÉ M. SAMPER
Miembro titular de las Sociedades de Geografía
y de Etnografía de París.

—♦♦♦♦—

PARIS
IMPRENTA DE E. THUNOT Y C^a,
CALLE RACINE, 26.
—
1861

Ilustración 27: Portada del *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas*. París: Imprenta de E. Thunot, 1861. José María Samper.

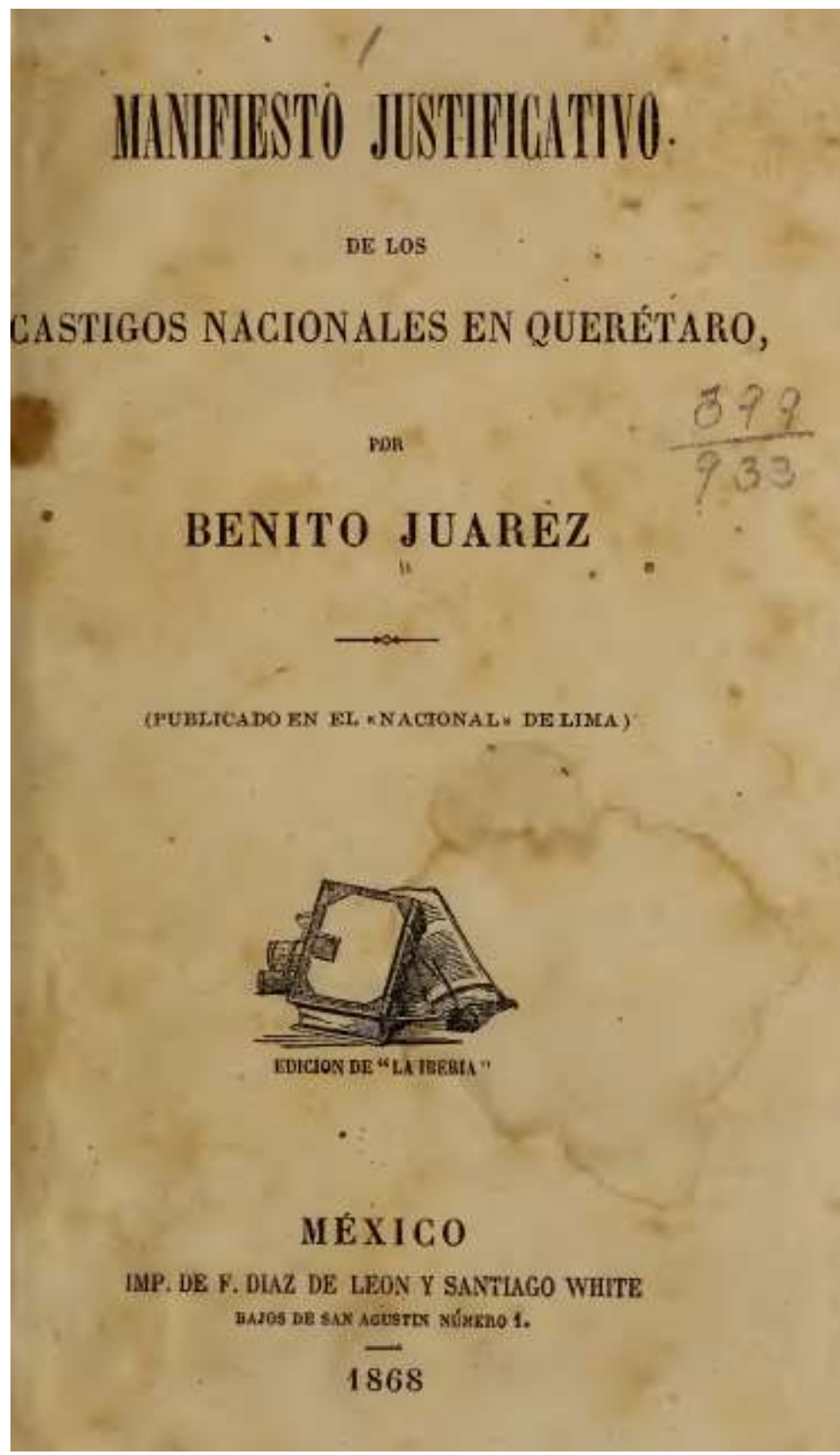


Ilustración 28: Portada del *Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro*. Juárez, Benito. México: Imprenta de Díaz de León y Santiago White, 1868. Segunda edición.

ANTIQUITIES OF MEXICO:
COMPRISING
FAC-SIMILES
OF
ANCIENT MEXICAN PAINTINGS AND HIEROGLYPHICS,

PRESERVED
IN THE ROYAL LIBRARIES OF PARIS, BERLIN, AND DRESDEN;
IN THE IMPERIAL LIBRARY OF VIENNA;
IN THE VATICAN LIBRARY;
IN THE BORGIAN MUSEUM AT ROME;
IN THE LIBRARY OF THE INSTITUTE AT BOLOGNA;
AND IN THE BODLEIAN LIBRARY AT OXFORD.

TOGETHER WITH
THE MONUMENTS OF NEW SPAIN,

By M. DUPAIX:

WITH THEIR RESTORATIONS
SCALES OF MEASUREMENT AND ACCOMPANYING DESCRIPTIONS.

THE WHOLE ILLUSTRATED BY HANTY VALUARGO

Inedited Manuscripts,

By LORD KINGSBOROUGH.

THE DRAWINGS, ON STONE, BY A. AGLIO.

IN SEVEN VOLUMES.

VOL. III.

LONDON:

PRINTED BY JOHN NUTT, CLOSE STAIRS, LUDGATE HILL.

PUBLISHED BY ROBERT HAVELL, 77, OXFORD STREET,

AND
COLNAGH, SON, AND CO. FINE MALL EAST.

MCCCXXXI.

Ilustración 29: Portada de *Antiquities of Mexico*, de Edward King Visconde de Kingsborough. Londres, 1831.

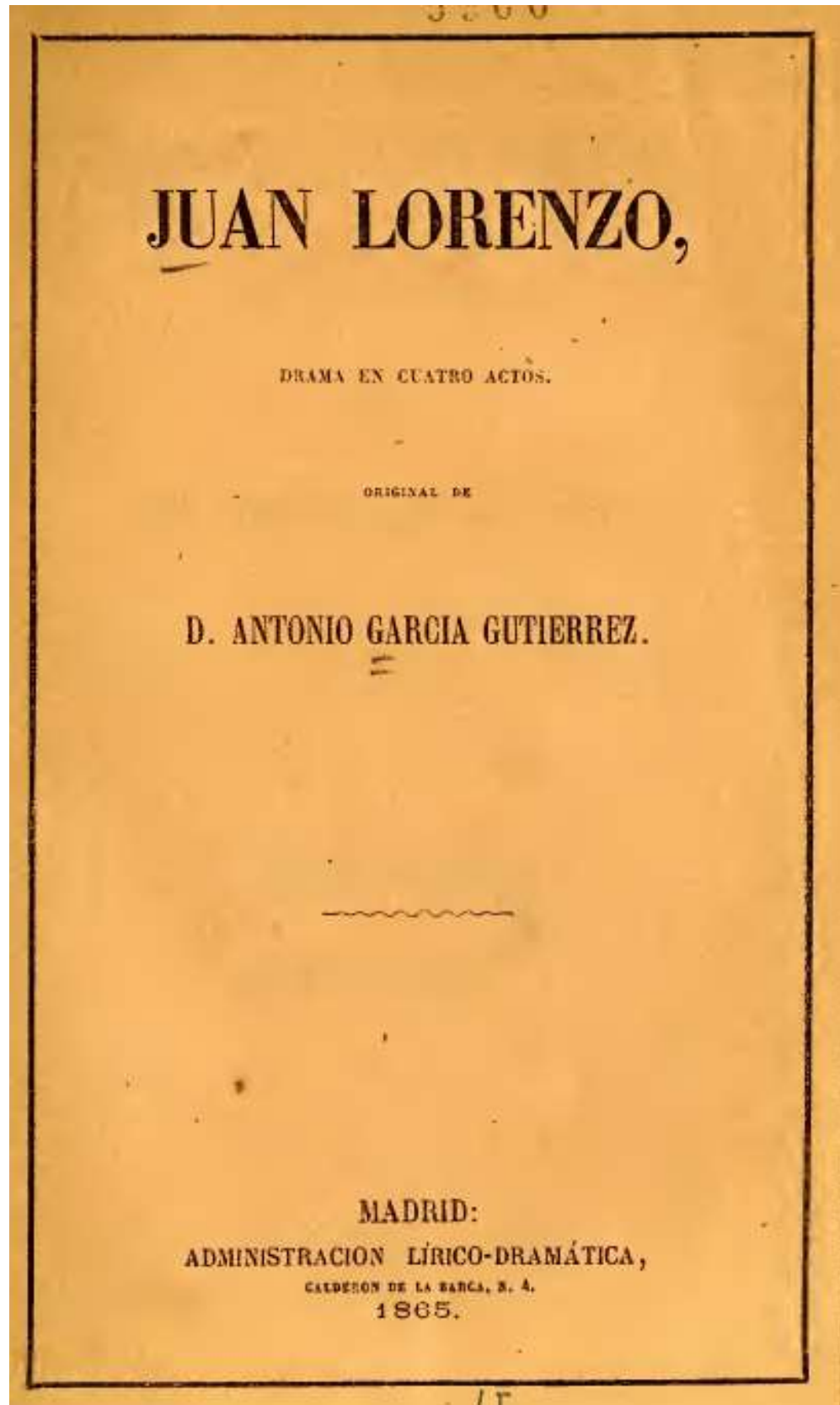


Ilustración 30: Portada de *Juan Lorenzo*. Antonio García Gutiérrez. Madrid: Administración Lírico Dramática, 1865.

LA ÚLTIMA MODA,

JUGUETE CÓMICO

EN TRES ACTOS Y EN VERSO,

ORIGINAL DE

DON ENRIQUE ZUMEL.

Representado por primera vez en el teatro de Jovellanos el 6
de Abril de 1867.



MADRID.

IMPRESA DE JOSÉ RODRÍGUEZ, CALVARIO, 18.
1867.

Ilustración 31: Portada de *La última moda*. Juguete cómico en tres actos y en verso de Don Enrique Zumel. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1865.

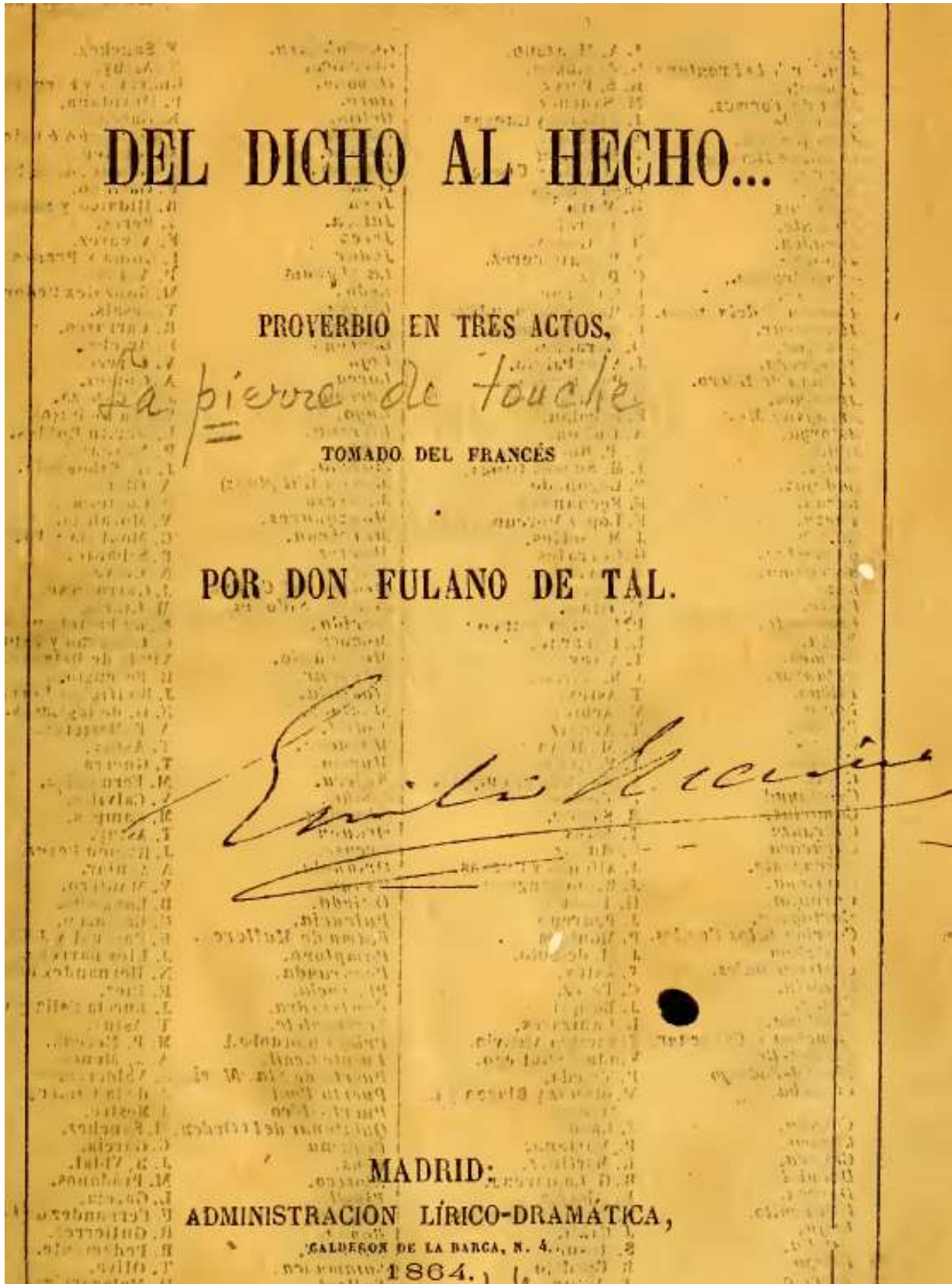


Ilustración 32: Portada de *El dicho al hecho...* proverbio en tres actos. Tomado del francés. Por Don Fulano de Tal. Manuel Tamayo y Baus. Madrid: Administración Lírico Dramática, 1864.



Ilustración 33: *Alegoría a la Constitución de 1857*. Petronilo Monroy. Óleo sobre tela. 271 x 168 cm. 1869. Palacio Nacional de México.



Ilustración 34: *Estatua de Colón*. Charles Cordier. México: Paseo de la Reforma. 1873–1879. Fotografía de William Henry Jackson. 1818. Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Código: LC-DIG-det-4a27177.

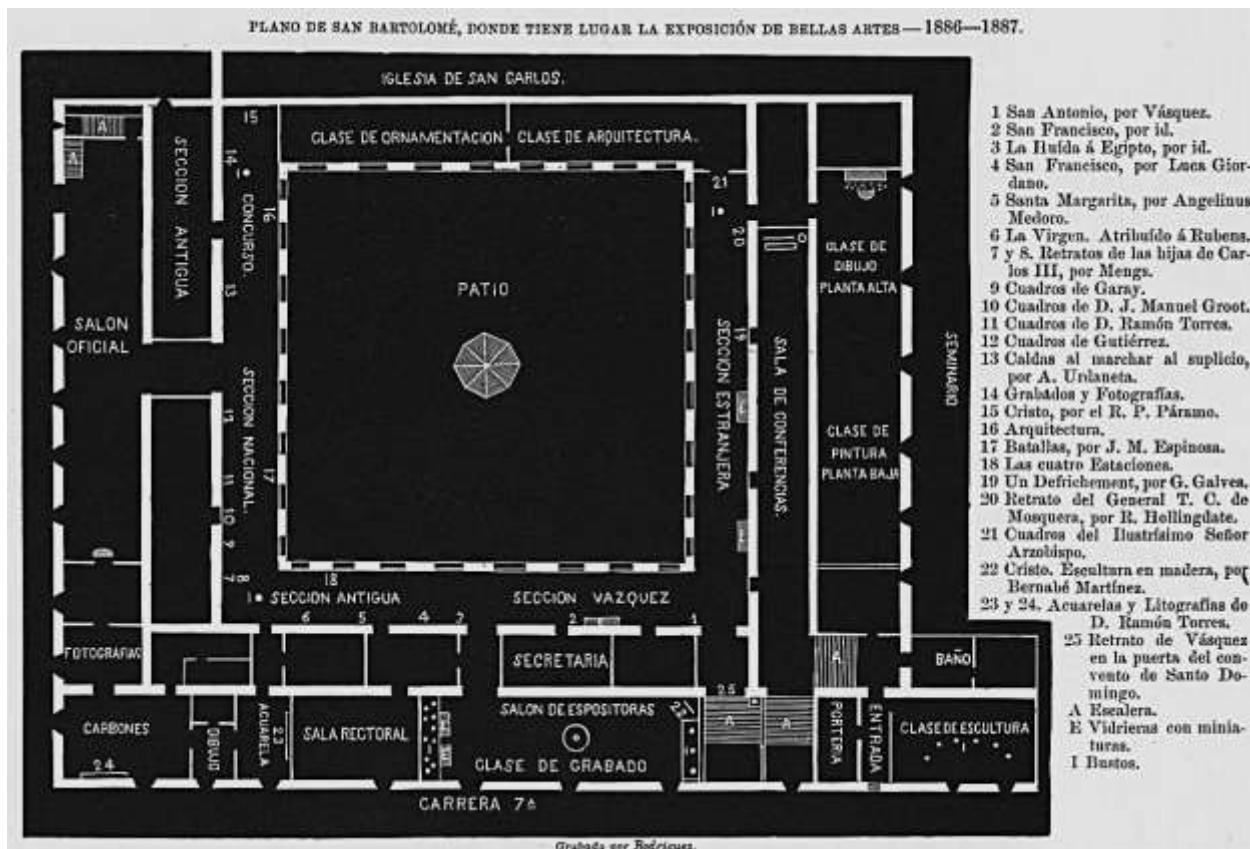


Ilustración 35: *Plano de la Exposición de Bellas Artes*. Claustro de San Bartolomé. Grabado de Antonio Rodríguez. *Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá: 1º de enero de 1887. Año V, tomo V, número 107, p.: 169.

BAUDELAIRE DUFAYS

SALON DE 1846

Aux bourgeois. — A quoi bon la critique ?
Qu'est-ce que le romantisme ? — De la couleur.
E. Delacroix.
Des sujets amoureux et de Tassoort.
De quelques coloristes.
De l'idéal et du modèle. — De quelques dessinateurs.
Du portrait. — Du chic et du poncif.
Horace Vernet.
De l'éclectisme et du doute.
Ary Scheffer et les sages du sentiment.
De quelques douteurs.
Du paysage. — Pourquoi la sculpture est ennuyeuse.
Des écoles et des ouvriers.
De l'héroïsme de la vie moderne.

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

DES OEUVRES D'ALEXANDRE DUMAS, FORMAT IN-18 ANGLAIS

RUE VIVIENNE, 1.

1846

Ilustración 36: Portada del *Salon de 1846*. Baudelaire, Dufaÿs. Paris: Michel Lévy Frères, 1846.

Al día siguiente salen á la calle un tocado y un vestido que revelan inexperiencia, escasez, aprovechamiento de desechos: es la víctima, es la primera aurora de una señorita curai.

ROBERTO ROBERT.

LA CUARTERONA.

El escritor puerto-riqueño Sr. Tapia ha impreso y publicado el drama en tres actos que, ante una concurrencia numerosa, leyó á principios del invierno. —El drama tiene por título «La Cuarterona,» y desenvuelve un pensamiento social de trascendencia. Está escrito en prosa, y el estilo en algunos diálogos, es vivo, animado y descriptivo.

escitaría si vieran y escucharan los sentidos lo que percibe sutilmente vuestra alma: leéis, y no sentís; la misma obra puede haceros llorar ó reír ó maldecir.

Si estas consideraciones guiaran á los empresarios de teatros, tal vez hubiéramos visto representar, y tendríamos el derecho de juzgar *la Cuarterona*. Entre tanto, celebremos la elección del asunto que demuestra la posibilidad de un teatro americano con pensamientos, aspiraciones y fines distintos del de Europa, como son distintos la vida, la cultura y la meta de uno y otro continente.

El error en que incurren los dramáticos sud-americanos, el de Heredia en sus perfectas traducciones el del mismo Sr. Tapia en sus anteriores tentativas dramáticas, consiste en olvidar este axioma muy cierto, aunque no formulado todavía: «A nuevo escenario, escenas nuevas.»

H.

Ilustración 37: Fragmento de la página 336 de *Las Antillas: revista hispano-americana*. Barcelona: Año I, número 11, 10 de mayo de 1867. "La cuarentona" de Eugenio María de Hostos firmado con el pseudónimo "H".



Ilustración 38: *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*. Francisco Collantes. 1630, 177 x 205 cm. Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P000666.



Ilustración 39: *La Fornarina*. Rafael Sanzio. Óleo sobre madera. 85 x 61 cm. 1518. Gallerie Nazionali d'Arte Antica. Número de inventario: 2333.



Ilustración 40: *La muerte de Marat*. Santiago Rebull. Óleo sobre tela. 58.7 x 66.3 cm. México: 1875. Imagen en B/N tomada del *Boletín de Monumentos Históricos*. México: Número 1. 1978, p.: 51.



Ilustración 41: Ilustración 2: El buen samaritano. Aimé Nicolas Morot. 1880.



Ilustración 42: *Grissete*. Paul Gavarni. Tomada de *Les français peints par eux-mêmes*. Vol. 1. Paris: Léon Crumer, 1840, p.: 8.



Ilustración 43: Fortuny, Mariano: *Batalla de Wad-Ras*. Óleo sobre papel. 54*184 cm., 1860. Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P004331.



Ilustración 44: *Marroquíes*. Mariano Fortuny. Óleo sobre tabla. 13*19 cm., 1872–1874. Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P002607.



Ilustración 45: Fortuny, Mariano: *La playa de Portici*. Óleo sobre lienzo. 68 * 130 cm. 1874. Meadows Museum Dallas. N°: MM.2017.03.

EL PATRIARCA DEL TURIA.

DRAMA ORIGINAL EN TRES ACTOS Y EN VERSO,

DE

DON LUIS DE EGUILAZ.

Representado por primera vez con gran éxito la noche del 23 de Diciembre
de 1857, en el Teatro de NOVEDADES de esta corte.

QUINTA EDICION.

MADRID.

IMPRESA DE JOSÉ RODRIGUEZ.—CALVARIO, 15.

1874.

Ilustración 46: Portada de *El patriarca de Turia*. Eguilaz, Luis. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1874.

ARMONIAS
Y
CANTARES

POR
D. VENTURA RUIZ AGUILERA.



MADRID
IMPRESA Y LIBRERIA DE M. GUIJARRO, EDITOR
calle de Preciados, núm. 5.

—
1865.

Ilustración 47: Portada de *Armonías y cantares*, de Ventura Ruiz Aguilera. Madrid: Imprenta de M. Guijarro, 1865.



Ilustración 48: Portadilla de *El Correo de México: periódico republicano e independiente*. 13 de noviembre de 1867. Tomo I, número 63. México. Ignacio Manuel Altamirano, redactor en jefe.

Tabla de ilustraciones Anexo II

Ilustración 1: Portada de <i>El Museo Universal</i> , de Madrid. Año X, Número 45, 11 de noviembre de 1866.....	695
Ilustración 2: Portada de <i>Estudios literarios</i> , de Francisco Giner de los Ríos. Madrid: Imprenta de R. Labajos, 1866.....	696
Ilustración 3: Encabezado de la <i>Revista Universal de México</i> . Tomo XI, número 194, 23 de agosto de 1876.....	697
Ilustración 4: Portada de <i>El Eco de Ambos Mundos</i> . México: 22 de diciembre de 1875. Año VI, número 907, p.: 1.....	697
Ilustración 5: Portadilla de <i>El Semanario Ilustrado</i> . México: 1 de mayo de 1868. Año I, número 1.....	698
Ilustración 6: Portadilla de <i>La América Ilustrada</i> . Volumen I. Número 4. Nueva York: 29 de febrero de 1872.....	698
Ilustración 7: Portada del <i>Papel Periódico Ilustrado</i> . Bogotá: 6 de agosto de 1881. Tomo I, número 1.....	700
Ilustración 8: Charles Seffray: «Voyage a la Nouvelle–Grenade» publicado en <i>Le tour de monde</i> . París: Hachette, 1869, p.: 97.....	700
Ilustración 9: Fotografía del Monumento Hipsográfico en honor a Enrico Martínez. Arquitecto Francisco Jiménez. <i>Alegoría de la Ciudad de México</i> . Escultor: Noreña, Miguel, 1877–1881. .	701
Ilustración 10: <i>Valle de México desde el cerro de Santa Isabel</i> . José María Velasco. México: 1875. 137*226 cm. Oleo sobre lienzo.....	702
Ilustración 11: <i>Valle de México</i> . José María Velasco. México: 1877. Óleo sobre lienzo.	703
Ilustración 12: <i>Una antelia en la Sabana</i> . Dibujo: Lázaro María Girón; Grabado: Antonio Greñas. Publicado en el <i>Papel Periódico Ilustrado</i> . Bogotá: 5 de mayo de 1883. Año II, tomo II, número 40, p.: 264.....	704
Ilustración 13: <i>Croquis del sitio donde se ve la antelia</i> . Dibujo: Lázaro María Girón; Grabado: Antonio Greñas. Publicado en el <i>Papel Periódico Ilustrado</i> . Bogotá: 5 de mayo de 1883. Año II, tomo II, número 40, p.: 264.....	705
Ilustración 14: <i>La piedra de Tandil</i> . Grabado: Franco. Publicado en el <i>Papel Periódico Ilustrado</i> . Bogotá: 30 de septiembre de 1883. Año III, tomo III, número 52, p.: 48.....	706
Ilustración 15: <i>El descubrimiento del Pulque</i> . José María Obregón, 1969. Óleo sobre tela...707	

Ilustración 16: Página 27 del <i>Código Sánchez Solís</i> . Museo Británico.	708
Ilustración 17: <i>El Abad Joaquín de Fiore entregando los retratos de San Francisco y Santo Domingo</i> . Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio. Óleo sobre tela, 1680. Museo de Arte Colonial.	709
Ilustración 18: <i>Santo Domingo de Guzmán en la Batalla de Monforte</i> . Antonio Acero de la Cruz, 1651.	710
Ilustración 19: Portada de <i>El Cosmopolita</i> . Libro IV. Quito: 7 de agosto de 1867. Oficina Tipográfica de F. Bermeo.	712
Ilustración 20: Portada <i>Die Entstehung der Kontinente und Ozeane</i> , de Alfred Lothar Wegener. Braunschweig: Druk und Verlag, 1920.	712
Ilustración 24: Portada de la <i>Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico</i> . Anotada por José Julián Acosta y Calbo. Puerto Rico: Imprenta y librería de Acosta, 1866.	713
Ilustración 25: Portada de <i>Las Antillas, Revista Hispanoamericana, Política, Científica, Literaria y Comercial</i> . Barcelona. Año I, Tomo I, 10 de diciembre de 1866. Dirigida por José Coll y Britapaja & Manuel Cochardo.	714
Ilustración 26: Portada del <i>Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas</i> . París: Imprenta de E. Thunot, 1861. José María Samper.	715
Ilustración 27: Portada del <i>Manifiesto justificativo de los castigos nacionales en Querétaro</i> . Juárez, Benito. México: Imprenta de Díaz de León y Santiago White, 1868. Segunda edición.	716
Ilustración 28: Portada de <i>Antiquities of Mexico</i> , de Edward King Visconde de Kingsborough. Londres, 1931.	717
Ilustración 29: Portada de <i>Juan Lorenzo</i> . Antonio García Gutiérrez. Madrid: Administración Lírico Dramática, 1865.	718
Ilustración 30: Portada de <i>La última moda</i> . Juguete cómico en tres actos y en verso de Don Enrique Zumel. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1865.	719
Ilustración 31: Portada de <i>El dicho al hecho...</i> proverbio en tres actos. Tomado del francés. Por Don Fulano de Tal. Manuel Tamayo y Baus. Madrid: Administración Lírico Dramática, 1864.	720
Ilustración 32: <i>Alegoría a la Constitución de 1857</i> . Petronilo Monroy. Óleo sobre tela. 271 x 168 cm. 1869. Palacio Nacional de México.	721
Ilustración 33: <i>Estatua de Colón</i> . Charles Cordier. México: Paseo de la Reforma. 1873–1879. Fotografía de William Henry Jackson. 1818. Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.	

Código: LC-DIG-det-4a27177.....	722
Ilustración 34: <i>Plano de la Exposición de Bellas Artes</i> . Claustro de San Bartolomé. Grabado de Antonio Rodríguez. <i>Papel Periódico Ilustrado</i> . Bogotá: 1° de enero de 1887. Año V, tomo V, número 107, p.: 169.....	723
Ilustración 35: Portada del <i>Salon de 1846</i> . Baudelaire, Dufaÿs. Paris: Michel Lévy Frères, 1846.	724
Ilustración 36: Fragmento de la página 336 de <i>Las Antillas: revista hispano-americanana</i> . Barcelona: Año I, número 11, 10 de mayo de 1867. "La cuarentona" de Eugenio María de Hostos firmado con el pseudónimo "H".....	725
Ilustración 37: <i>Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne</i> . Francisco Collantes. 1630, 177 x 205 cm. Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P000666.....	726
Ilustración 38: <i>La Fornarina</i> . Rafael Sanzio. Óleo sobre madera. 85 x 61 cm. 1518. Gallerie Nazionali d'Arte Antica. Número de inventario: 2333.....	727
Ilustración 39: <i>La muerte de Marat</i> . Santiago Rebull. Óleo sobre tela. 58.7 x 66.3 cm. México: 1875. Imagen en B/N tomada del <i>Boletín de Monumentos Históricas</i> . México: Número 1. 1978, p.: 51.....	728
Ilustración 40: Ilustración 2: El buen samaritano. Aimé Nicolas Morot. 1880.....	729
Ilustración 41: <i>Grissete</i> . Paul Gavarni. Tomada de <i>Les français peints par eux-mêmes</i> . Vol. 1. Paris: Léon Crumer, 1840, p.: 8.	730
Ilustración 42: Fortuny, Mariano: <i>Batalla de Wad-Ras</i> . Óleo sobre papel. 54*184 cm., 1860. Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P004331.....	731
Ilustración 43: <i>Marroquíes</i> . Mariano Fortuny. Óleo sobre tabla. 13*19 cm., 1872-1874. Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P002607.	731
Ilustración 44: Fortuny, Mariano: <i>La playa de Portici</i> . Óleo sobre lienzo. 68 * 130 cm. 1874. Meadows Museum Dallas. N°: MM.2017.03.	732
Ilustración 45: Portada de <i>El patriarca de Turia</i> . Eguílaz, Luis. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1874.	733
Ilustración 46: Portada de <i>Armonías y cantares</i> , de Ventura Ruiz Aguilera. Madrid: Imprenta de M. Guijarro, 1865.....	734
Ilustración 47: Portadilla de <i>El Correo de México: periódico republicano e independiente</i> . 13 de noviembre de 1867. Tomo I, número 63. México. Ignacio Manuel Altamirano, redactor en jefe.	735

