

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celefhis

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

El influjo del trascendentalismo norteamericano en la concepción del arte, en las crónicas pictóricas de José Martí

María Uehara

UBA

La renovación cultural en el siglo XIX produjo en los intelectuales una necesidad de definir el deber ser del arte, tanto en su forma estética como en su rol político y social. En este marco, José Martí configura su producción como postulados ideológicos, en donde perfilar su propia visión sobre el trabajo artístico moderno. La importancia que supone entender su escritura como una especulación programática, nos lleva a indagar sus crónicas pictóricas como una forma de reproducción y difusión de sus lineamientos estéticos. Para ello me sirvo de tres de estas crónicas, “A polish painter”, “One of the greatest modern painters. The career and the works of the Spaniard Eduardo Zamacois” y “El Cristo de Munkácsy”, en las cuales vemos el intento de Martí por delimitar el arte bajo una estética moral, cívica y universal, centrada en el hombre. Estos fundamentos estéticos que resuenan en su crítica artística hacen eco del influjo que tuvo el Trascendentalismo Norteamericano, un acercamiento que encuentra su apogeo en el exilio que hace Martí a los Estados Unidos, desde 1880. El corresponsal vio en el pensamiento idealista y democrático de Emerson y Whitman un modelo a partir del cual erigir el arte moderno y, principalmente, la producción latinoamericana. Estas ideas, a su vez, lo acercaron a concebir un internacionalismo cultural, que, como afirma Ángel Rama, “habría de orientar al pensamiento hispanoamericano hacia una interpretación conjunta de diversas aportaciones internacionales, descubriendo lo que en

ellas había de concurrente bajo su aparental divergencia” (2015: 100). Esto permitiría liberar al hombre de los límites de la geografía y crear, así, un arte sostenido en la autonomía intelectual.

La écfrasis, una imagen de autofiguración

La crítica de arte, entendida como una forma de género *ecfrástico*,¹ establece la proximidad que tienen las artes visuales con las escritas. Esta producción cultural que lleva a cabo Martí, en los diferentes periódicos norteamericanos y latinoamericanos, no es una práctica novedosa para los poetas de mediados del siglo XIX. Como advierte Ana Lía Gabrieleolini (2006), la intervención de los escritores se hizo mayor con la creciente extensión de lo visual como experiencia estética. Los poetas vieron en la crítica una posibilidad de consolidación y participación en las diferentes esferas artísticas. Específicamente, en el caso martiano, entendemos que este tipo de escritura le sirvió como espacio de argumentación para definir y fundamentar sus ideas acerca del arte moderno. La relevancia de lo visual, asimismo, es necesario rastrearla a Emerson, ya que es quien veía en el sentido de la vista el modo en el que el sujeto podía volver a unificarse con la naturaleza y borrar la distinción entre el sujeto y objeto. Como enuncia Ballón Aguirre: “se debe a que el ver es un ejercicio de reajuste mediante el cual uno llega a ampliar los contornos del yo hasta hacerlos coincidir con los de la naturaleza” (1986: 143). Esta concepción, que se rastrea a las raíces románticas del trascendentalismo, se sostiene en la importancia de la experiencia personal del hombre en el momento de conocer y contemplar lo que lo rodea. El genio es, para Emerson, quien se encuentra unificado con la Naturaleza y, por ello, puede servir de intérprete a

¹ La *écfrasis* hace referencia a la transposición que se hace de una representación visual a partir de un lenguaje verbal (Heffernan 2006: 40).

los demás hombres sobre la verdad oculta en ella. La configuración del artista como un oráculo que puede ver más allá y que funciona como mediador, es una idea que aparece fuertemente en el cronista cubano. Esta intermediación, asimismo, nos remite al planteo que hace Claus Clüver de la *écfrasis*: “como un necesario acto de interpretación subjetiva, la traducción, a su vez, carga con trazos del compromiso del traductor con el texto²” (1989: 67). La *écfrasis* entendida como transposición de la subjetividad del escritor, nos lleva a rastrear la voz martiana, en su crítica pictórica, para dar cuenta de la autofiguración que hace el corresponsal de sí mismo como un modelo de artista profético. A partir de procedimientos y técnicas como la descripción detallista, la incorporación de datos históricos y biográficos de los pintores, y la apelación a la sensibilidad del receptor mediante una escritura impresionista, Martí interviene en el sentido de las obras y direcciona el juicio de sus futuros lectores.

En “A polish painter” de 1880, el cronista realiza, en *The Hour*, una crítica acerca del pintor polaco, Jan Matejko. La escritura comienza con una descripción general de la biografía y del país del autor:

Es indudable la nacionalidad de Matejko. No es simplemente el accidente de haber nacido en esa tierra, donde los huesos de los mártires son tantos como las hojas de los árboles [...]. Es la peculiar calidad de genio del artista que cobra vida a través de las angustias y avatares de su infortunada tierra y que se alimenta de los sacrificios y el orgullo desesperado de sus compatriotas. (2016:86)

La importancia de recuperar el contexto nacional, en principio, funciona como una forma de acercamiento al lector norteamericano. Pero, a su vez, está en consonancia con la noción de un artista comprometido con su realidad autóctona, que reflexiona y critica en pos de una democratización del orden social. Tanto Emerson como Whitman, y más tarde Martí, ven el hombre atravesado por su historia y es, por ello, que los

² La traducción al español es mía.

artistas debían cumplir un papel cívico con su presente, para lograr una autonomía tanto cultural como política y social, para el resto de los hombres. Esta concepción es la que va a atravesar la configuración que hace el corresponsal de los pintores en las tres crónicas elegidas. En este caso, Matejko aparece como un artista crítico, como un historiador que, a pesar de tratar temas del pasado, al ser imperecederos e inherentes al hombre, logra perpetuarse en la memoria de la humanidad.

Al focalizar en la crónica, vemos la composición histórica de todas las pinturas nombradas. Un claro modelo es *Diète de Varsovie*,³ de 1866. En la descripción del cuadro, el escritor elige detenerse en la figura central como sinécdoque de la pintura. Martí convierte al noble tendido en el suelo en un símbolo de “un pueblo moribundo” y ve en la forma del cuadro y sus trazos audaces la representación del golpe de Estado que sufrió Polonia por la partición de su territorio en 1772. Pese a que los hechos están vinculados a un acontecimiento pasado de la nación, es su tematización de la crisis y la pérdida política por el avance expansionista, lo que cobra importancia y mantiene su efecto un siglo después. Aunque el cronista no mencione el impacto negativo que produjo en el público polaco esta pintura, creemos que es necesario rastrear la repercusión que tuvo la obra en su marco de recepción inmediata, ya que es allí donde se puede entender el rol crítico que tuvo Matejko ante su realidad nacional. La pintura que figuraba el pasado de Polonia, en realidad, buscaba representar la reciente pérdida de independencia del país ante el Imperio Ruso en el Levantamiento de Enero de 1863, tres años antes de que se exhibiera la obra. La crítica a la aristocracia polaca y la representación de un país desmembrado resultaron en comentarios negativos y en la intención de destruir el cuadro. Todos estos datos contextuales no se descifran al ver la pintura y es, por ello, que, en la Exhibición Universal de París, Matejko obtuvo la

³ Los títulos que utilizo son los elegidos por Martí en sus crónicas, no su nombre original.

medalla y la aceptación del público. El silencio aparente de la pintura, vinculado con la lejanía que tiene Polonia para los espacios estéticos centrales, es llenado, en la crónica, por la mediación de Martí, que recupera el sentido total de la obra. El corresponsal se alza como el intérprete elegido y necesario para ver más allá del significado explícito. Esta autofiguración como un artista profético, que se desprende de la escritura, la encontramos en otros procedimientos donde se filtra la voz de transcriptor. Aparece, principalmente, en la descripción que hace del personaje central a partir de comentarios como “con el corazón desecho” y “las ropas en jirones”, aspectos que le servirán para comparar una Polonia despedazada con el estado de la capa del noble. Todo el análisis de esta pintura, que vemos como un modelo representativo del resto de los cuadros de Matejko, termina con dos preguntas retóricas: “¿Por qué todo gran artista no puede imbuir al pensamiento creador la forma necesaria que le da vida? ¿Por qué, al pintar un rostro bañado en lágrimas, no pueden también pintar las lágrimas en los ojos que las derraman?” (87). Con este cierre, vemos cómo Martí vuelve a hacer hincapié en el vínculo entre los sentimientos del genio con aquello que representa. Y, a su vez, observamos la importancia que le da a la forma como encarnación de un pensamiento, una noción que el cronista obtiene de Whitman y de sus planteos estéticos acerca de la necesidad de una modernización formal.

Este influjo de las lecturas norteamericanas en su análisis pictórico, reaparece en la segunda crónica que elegimos, “One of the greatest modern painters...” de 1881. En esta crítica que hace para *The Sun*, volvemos a insistir en la sobreescritura que hace el corresponsal acerca de las pinturas que examina. Es en esta crítica donde vemos el mayor influjo de las ideas de los escritores trascendentalistas. En principio, es necesario remarcar la caracterización positiva que hace de Eduardo Zamacois y Zabala como “pintor filósofo”, como “pensador” y “pintor analista”. Esta singularización la podemos

rastrear en las representaciones que hace Emerson de Shakespeare y, principalmente, de Platón como crítico y satírico, en *Representative men*. En este caso, Martí, también, subraya la importancia del genio que pinta la naturaleza humana, que busca la verdad y defiende la libertad, al comprometerse con su sociedad a partir de una crítica feroz. Como sentencia en la crónica: “Al contemplar el vigor de su sátira podría decirse que ha usado látigo en vez de pincel” (2016: 225). Como con Matejko, la crítica empieza con un panorama general de España y de la vida del pintor. Esto le sirve, principalmente, para dar una visión general sobre el carácter corrupto y degradado de este país, y hacer hincapié en las figuras históricas que caían bajo el cuestionamiento de Zamacois, como los monjes, la monarquía y la nobleza. En *The Education of a Prince*, obra culmine del pintor, exhibida en 1870, aparece figurada una corte española en el reinado de Carlos IV. Este pasado histórico le sirve al artista para representar la idea eterna de la educación de los mandatarios y la crudeza de la guerra. Esta reflexión, pese a su focalización en lo pretérito, se mantiene cercana a la actualidad del pintor, ya que Zamacois tuvo que enfrentarse al avance del poder del imperio francés como a la guerra franco-prusiana que se volvía inminente en 1870, lo que hace a la pintura una crítica evidente sobre el presente.

A partir de una apelación directa al lector con un “mirad”, Martí retoma estos temas y, a partir de un tono enfático e imperativo, cuestiona los crímenes y asesinatos del gobierno hacia su pueblo. De Zamacois, resalta el poder ver detrás de lo aparente, ya que logra captar detrás de la alegre monarquía, la tormenta que esconde. El análisis está construido a partir de una descripción detallista y una narración guiada a partir de una adjetivación que depende de la subjetividad del transcriptor, como sucede con la caracterización terrible de los juguetes del niño, al Martí vincularlos con los cañones y los soldados verdaderos, a los que los reyes mandaban a asesinar. Las constantes

exclamaciones, asimismo, el cronista las incorpora para resaltar el efecto impresionista que busca producir. Como cierre, subraya el valor esencial de este pintor, que buscó curar las heridas del hombre y defender su libertad. Dos aspectos que Martí estimó en la figura del mismo Emerson.

En la última crónica, “El Cristo de Munkácsy” de 1887, Martí escribe para el diario *La Nación* de Buenos Aires un análisis acerca del pintor húngaro, Mihály Munkácsy. En esta crítica, prevalece la noción trascendentalista de la identificación del espíritu con la Naturaleza, del sujeto con el objeto. El genio es quien ve en el mundo lo que tiene dentro suyo. Este carácter, que sólo aparece en los grandes hombres, es lo que identifica a Munkácsy como profeta. El corresponsal, por ello, reescribe las palabras de Emerson sobre los *hombres representativos* para caracterizarlo: “los hombres son como los astros, que unos dan luz de sí, y otros brillan con lo que reciben” (2016: 35). Martí hace un relato de la vida trágica del pintor, para relacionarla con la crudeza y tristezas de Hungría y el tono imperante de sus pinturas. Sin embargo, resalta la capacidad del artista de investir de belleza lo feo, de dominar las pasiones.⁴ Esta caracterización de Mukácsy le sirve para introducir el cuadro *Cristo ante Pilato*. En esta pintura, la fuerza del cuadro radica en el poder de la idea y de la perfección estética. La beldad reside en la percepción de Jesús como la divinidad humana a partir de la representación de la crudeza del martirio en el juicio final. La descripción de Martí focaliza en la antítesis de la configuración del carácter de los diferentes personajes y su oposición con Cristo, a partir del juego con los colores, como los claros y oscuros o el blanco de Jesús y el blanco y rojo de Pilato. También, con el uso antitético de los adjetivos como “rostros frenéticos y descompuestos” y “juez cobarde” en contraste con “serena y adorable

⁴ Esta relevancia de la hermosura como productora de virtud la rastreamos al ensayo que hace Martí sobre Emerson en 1882.

frente”. El cronista retoma la narración bíblica para completar la historia del cuadro y darle un sentido completo. La potencia del cuadro, para el cronista, reside, finalmente, en el amor y la fuerza del alma del genio que logra materializarse en la representación de una idea.

Podemos afirmar que Martí ve en la crítica pictórica un espacio de argumentación en donde definir las ideas universales del arte, que extrajo del Trascendentalismo Norteamericano. El modelo de artista moderno que se desprende de sus crónicas, va más allá de la geografía, ya que atraviesa las diferentes naciones. La idea de que es necesario conformar un internacionalismo estético se apoya en la creencia de que el arte humano puede representar la unión del espíritu con las leyes del universo, a partir de la mediación del genio como profeta elegido. Es esta concepción filosófica la que le permite al corresponsal, autofigurarse como uno de aquellos *hombres representativos* que escriben para iluminar al resto de los hombres, acerca de las verdades universales de su tiempo.

Referencias bibliográficas

- Ballón Aguirre, José. (1986). “El poeta órfico”, en *Autonomía Cultural Americana: Emerson y Martí*. Madrid: Pliegos, 139-168.
- Clüver, Claus. (1989). “On Intersemiotic Transposition”, en Wendy Steiner (ed.), *Poetics Today*, «Art and Literature I», 10: 1 (primavera), 55-90.
- Emerson, Ralph Waldo. (1909). “Representative men”, en *The Works of Ralph Waldo Emerson*, Vol.4., <http://oll.libertyfund.org/titles/1834> [consultado el 20 de octubre de 2017].
- Gabrieloni, Ana Lía. (2006). “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”, en *Saltana. Revista de literatura y traducción*, <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> [consultado el 26 de octubre de 2017].
- Heffernan, James A. (2006). *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*. Texas: Baylor University Press.
- Martí, José. (2016). “A polish painter”, en *Obras Completas. Edición Crítica*, tomo 7. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 84-86.
- Martí, José. (2016). “El Cristo de Munkácsy”, en *Obras Completas. Edición Crítica*, tomo 25. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 34-39.
- Martí, José. (2016). “Muerte de Emerson”, en *Obras Completas. Edición Crítica*, tomo 9. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 186-195.

Martí, José. (2016). "One of the greatest modern painters. The career and the works of the Spaniard Eduardo Zamacois", en *Obras Completas. Edición Crítica*, tomo 7. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 218-224.

Rama, Ángel. (2015). "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud". En *Martí, modernidad y latinoamericanismo*. Selección Julio Ramos y María Fernanda Pampín. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 96-135.