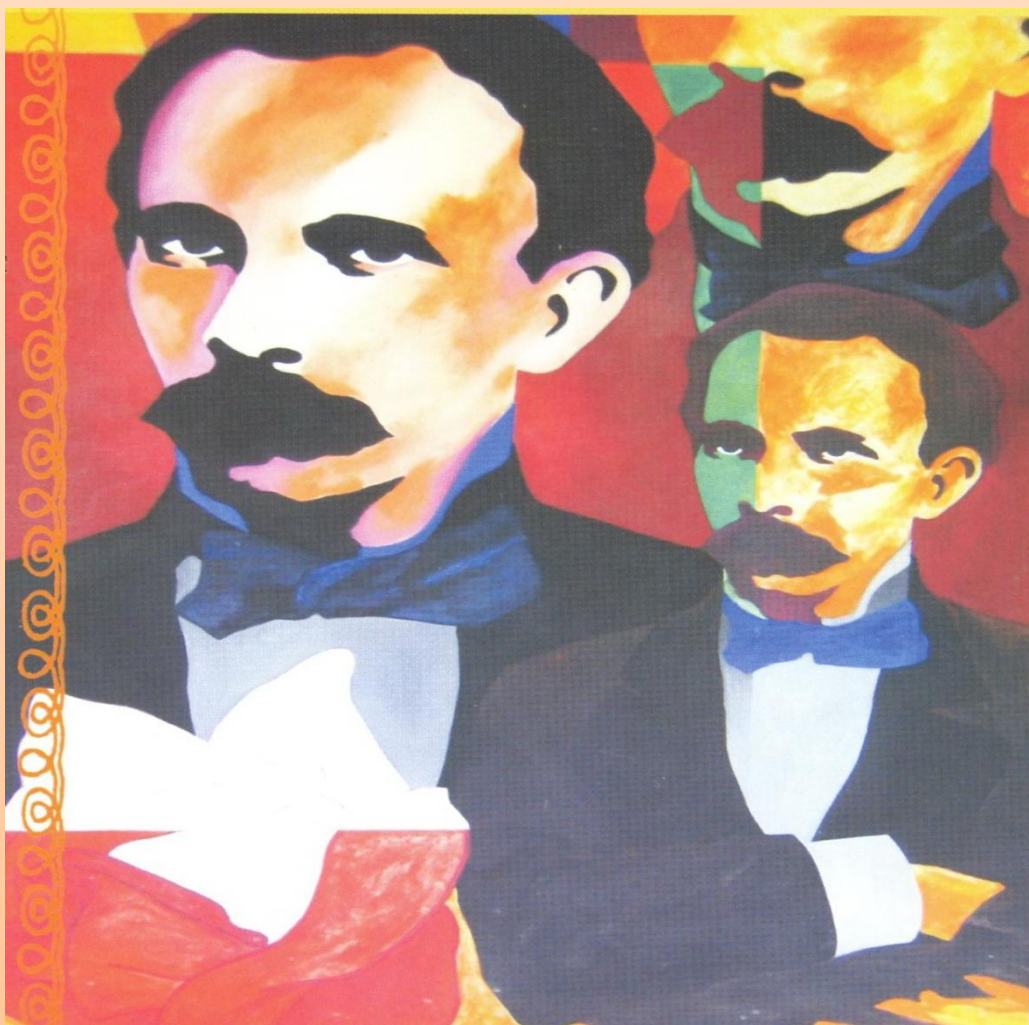


**INTERSEDES**  
REVISTA ELECTRÓNICA DE LAS SEDES  
REGIONALES DE LA UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA  
WWW.INTERSEDES.UCR.AC.CR

ISS 2215-2458  
VOL. XI, N°21 (2010)



---

**CRÍTICA DE ARTE Y ESTÉTICA MARTIANA: CONTRIBUCIONES PARA UNA TEORÍA DEL  
ARTE EN JOSÉ MARTÍ**

JAVIER DÍEZ

## **Crítica de arte y estética martiana: Contribuciones para una teoría del arte en José Martí**

(Art criticism and esthetic: Contributions for a theory of art in José Marti)

*Javier Díez*<sup>1</sup>

Recibido: 06.05.11

Aprobado: 06.07.11

### **Resumen**

El artículo tiene el propósito de señalar lo que podemos denominar la “metodología del arte” en la crítica que José Martí realiza a diversas expresiones de la plástica en general. Aunque él hizo énfasis en la pintura también desarrolló una sensibilidad por el arte propiamente latinoamericano destacando en ella, la ruptura con el neoclasicismo.

**Palabras clave:** José Martí – Arte – Latinoamérica- Neoclasicismo

### **Abstrac**

The article aims to point out what we might call the "methodology of art" in José Martí's criticism made to the various expressions of the plastic in general. Although he emphasized the painting also developed a sensibility for Latin American art proper highlighting in it, the break with neoclassicism.

**Key words:** José Martí – Art – Neoclassicism

Las numerosas y significativas críticas en estudios de arte que Martí trabajó, a lo largo de dos décadas, que en ocasiones formaron parte de su *modus vivendi* y fueron la respuesta a una perspectiva de empeño para la realización de un arte acorde con una visión de mundo crítica, se sostienen en el principio de una suerte de sociología comprensiva que formula la libertad y la cooperación social lejos de toda imposición o servilismo, tanto estético como político; forman el eje y columna constructiva de una posible teoría que acoge la perspectiva coherente de un modelo y una metodología analítica del arte constructiva con la visión y la ética que lo concierne. Una

---

<sup>1</sup> Investigador. Universidad Complutense de Madrid, España. Email: [jdiez@edu.ucm.es](mailto:jdiez@edu.ucm.es)

estética y teoría artística crítica y pragmática para la que en definitiva, como síntesis, podría señalarse que el estigma de lo real nunca es suficiente pero no puede ser ignorado: la imaginación es fundante en esa estética crítica y su ejercicio es poético (*El ejercicio de la imaginación es la poesía*). La poesía no solo anticipa, como apunta al referirse a Emerson, sino que abre el ver de lo completo-global, tal como se esfuerza en señalar desde su crítica artística, ya que *es del arte no dar la apariencia de las cosas sino su sentido*

Esta ponencia tiene por objeto apuntar una posible metodología analítica en la crítica martiana del arte y señalar las claves que en ella pueden referir la sensibilidad de Martí para la concepción de una posible pintura o arte propiamente americano a proyectar desde su tiempo: una sensibilidad tan cauta a *la influencia peligrosa del amor excesivo a la novedad* como cercana a la ruptura con un neoclasicismo que ha olvidado la transformación de lo emergente y lo real.

### **Un buen estreno en la crítica del arte**

Es notorio que el estudio de los aspectos que refieren la obra martiana ligada al campo de las artes ha tenido un desarrollo, en la investigación de su obra, ya muy notable, desde la emergencia mayormente significativa en el tiempo próximo a su primer centenario hasta las que contemporáneamente se han dado. Naturalmente la mayoría se refieren en buena lógica a la perspectiva general de todos los escritos que comprenden las críticas y crónicas sobre el arte. El centro de esta reflexión quiere focalizarse en algunas de ellas y en particular en aquella que nos parece llamada a ser un excelente estreno en ese juego literario cuando apenas contaba con veintidós y veintitrés años. En ese estreno deben señalarse, naturalmente ya como clásicos para los estudiosos, los textos que refieren las críticas iniciales y que componen las primeras contribuciones que Martí realiza para la *Revista Universal* de México durante los dos años de su estancia, entre 1875 y 1876; textos que tanto han sorprendido en los estudios martianos, también ya clásicos al respecto, poniéndolo así de relieve. En este sentido, aun no dando constancia de todos ellos, debemos referirnos a aquellos que así pueden ser considerados, tales como los escritos de José Núñez y Domínguez (1934), Camilo Carranza (1940), Justino Fernández (1951) en quien tomamos particular atención, José Gómez Sicre (1952), Félix Lizaso (1953), Alejo Carpentier (1953) o esa suerte de historia de *la crítica de arte en México en el siglo XIX*, que fue la obra de Ida Rodríguez Prampolini (1964) que tan bien permite contextualizar el tema.

Así es que, sin duda, el estreno profesional como crítico de arte en este periodo inicial Martí lo abre de forma ejemplar, es posible que también después de un breve contacto pasajero por el mundo del arte parisino, que debió de escudriñar de forma acelerada antes de embarcarse para Veracruz., y que, aun cuando no está muy documentado (Mañach, su biógrafo tal vez más célebre, hace notar que en esa breve estancia parisina Martí traba amistad pasajera con el poeta Augusto

Vacquerie, que siendo amigo de Víctor Hugo, le regala el libro de este recién publicado *Mes fils*, que le servirá de particular autorreflexión en su travesía en el Atlántico) en el primer destierro, lo está más después, del segundo, antes de su llegada a Nueva York, donde desarrollará continuada y elogiadamente esta labor de crítico; labor que muestra la pasión artística que en Madrid y Zaragoza se impuso para que se viera asumida.. Como es notorio Paris es, de forma particular desde ese tiempo, el centro internacional del arte raptado a Roma, precisamente porque allí se está poniendo en crisis la visión y la función de la Academia. En esos términos los estertores y aldabonazos anunciados de otras visiones se debaten entre realismo e impresionismo. Una crisis de modelos estéticos y una efusión novedosa de naturalismo positivista es lo que Martí, sin duda pudo percibir y compartir en la necesidad renovadora, pero no en todo de las soluciones propuestas de ese positivismo, ya fuera realista o ya fuera impresionista, al menos de forma intuitiva, a juzgar por los posteriores reflexiones críticas que en conjunto va a desarrollar en esas dos décadas posteriores que cumplen en su totalidad lo que la crítica de la *Universal* inaugura.

En general, pese a su reconocimiento sorprendente en atención a su madurez intelectual para alguien que inicia su desarrollo personal, este periodo de la *Revista Universal* mexicana es considerado como mera iniciación de dicha labor crítica y se reserva para el mayor reconocimiento a los trabajos críticos realizados durante su estancia en Nueva York, a los que ciertamente debe señalarse una madurez y soltura profesional más afinada que permite reconocer, en su haber, tanto un más amplio conocimiento del tema como una destreza metafórica más sintética para sus apreciaciones. Así parecía entenderlo también el propio Martí, cuando recomendaba especial atención, en esa suerte de premonición testamentaria que poco antes de su muerte conlleva la carta, del uno de abril y desde Montecristi, a Gonzalo de Quesada, refiriéndose a la célebre crítica de los Impresionistas, a la crítica del pintor paradigmático de una época de enunciado original, como sigue siendo considerado el pintor ruso Vereschagin, y también a la de Munkaczi: todas ellas realizadas más de una década después de su calado metodológico que nosotros queremos mostrar porque su análisis bien puede mostrarnos que, tanto la agudeza de su atención de espectador como la posible configuración de un método, ya está apuntada, a nuestro modo de ver, en este periodo mexicano con la crítica de la obra de Santiago Rebull a que nos referiremos.

Sin excluir tampoco por nuestra parte la necesaria recurrencia a estas y otras críticas no meramente pictóricas, para apuntalar las categorías fundamentales de nuestras observaciones que contribuyan a definir la visión estética y concepción artística martiana. Concepción que nos parece sustento ineludible de su pensamiento completo con que afirma lo humano y social, precisamente, como un modo de habitar el mundo propiamente poético. Por otra parte, este énfasis de su crítica temprana nos atrae con particular interés, justamente, por lo que puede significar como valor

educativo para los estudiantes que se encuentran en la tesitura de sus veinte años y se sitúan ante la necesaria confrontación crítica y ante la perspectiva artística en particular; pero también ante su perspectiva vital: fundar inicialmente nuestras observaciones en una crítica de este calado de su inicial periodo debe servirnos para imaginar su esfuerzo de estudio tanto como la fuerza intuitiva, humana, en un empeño de proyección y construcción de juicio estético y social. .

A finales de 1875 Martí, como apuntamos y es bien sabido, inicia una serie de cinco artículos para la Revista Universal que se enuncian como *Una visita a la exposición de Bellas Artes*, refiriéndose a la Academia San Carlos, y que culmina en un texto del siete de enero del 76, que siempre me ha resultado de interés, precisamente en el contexto iniciático de lo que venimos comentando. Se trata de la atención a la pintura del emblemático tema de la *Muerte de Marat*, de Santiago Rebull, del que fuera pintor de Maximiliano, director de la academia y profesor en sus últimos años de la academia, murió en 1902, de Diego Rivera.

Se ha enunciado en ocasiones (Fernández, J. 1953), y hay observaciones significativas para reseñarlo en estos artículos y críticas martianos, que la nostalgia en Martí de una estética épica, propia de América, pudiera muy bien ser premonitoria para alcanzar posteriormente su realidad, o verla reconocida por su parte en la escuela muralista mexicana, encarnada concretamente en Diego Rivera. Datos e ideas hay que son factibles para hacer convincente esta afirmación. Así, por ejemplo, cuando en la segunda entrega de estos artículos (*Revista Universal, 27 de diciembre de 1875*), Martí pone de relieve la falta de implicación emocional del pintor, en ocasiones en una dedicación iconográfica de la representación de la virgen, que se reconoce como obsoleta y es solamente el gesto de una mimética sujeción de otra época, Martí alienta la transformación de esta inercia proponiendo:

No vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta. Copien la luz en el Xinantecatl y el dolor en el rostro de Cuauhtemotzín: adivinen como se contraen los miembros de los que expiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos de compasión y las amargas lágrimas que ponían en el rostro de Marina el amor invencible a Cortés, y la lástima de sus míseros hermanos. Hay grandeza y originalidad en nuestra historia: haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura.

Sin duda hay en estas observaciones una invocación moderna de una memoria histórica que es en sí misma relato poético y espiritual en busca de su actualización y que las hace enunciar una revisión crítica de una modernidad desubicada, una visión renovada frente a la poética académica que ha perdido su emoción necesaria, su convicción hecha práctica como vivencia, para que la obra de arte pueda darse. La categoría que podamos desentrañar aquí refleja solamente la visión de que,

como va a ponerse de relieve posteriormente con la secesión vienesa y con Klimt a la cabeza, y como se dicta en el frontal de su edificio, *a cada época su arte*, el que le es debido; pero también que una categoría histórico-mítica se haya siempre en la raíz posible de una cultura. Con todo, un resumen de esta índole, la que implica esa evocación y resonancia legendaria de la escuela muralista, no podemos, cuando menos, que ver en ella una definición incompleta. Debe abrirse el espectro de observaciones, naturalmente si queremos atender el amplio juego de las aspiraciones martianas en la concepción de la obra artística que, si bien no ignoren este factor, permitan ahondar en una visión más perfilada y con el desarrollo de sus textos en pie.

Viendo que esos aspectos antropológicos del arte se hayan en el centro de sus observaciones críticas, ya desde sus inicios, nos proponemos reseñar con ellas otras categorías significativas que contribuyan igualmente, desde el origen, a definir una visión y acción teórica, algo que podríamos definir como una metodología hermenéutica, una acción dialógica interpretativa, para expresarnos a la manera de Gadamer, para reconocer su acercamiento como espectador en acción creadora, es decir como intérprete. Para ello, tal como anunciamos, queremos centrarnos en esa cuarta entrega de estos papeles que toman a la mencionada obra de Santiago Rebull como objeto de análisis de esa acción creadora ante una representación que esconde realmente toda una simbología del giro moderno con la revolución francesa a la cabeza, y que, como es notorio, ya la historia del arte encarnaba significativamente en la iconología de la *Muerte de Marat*.

Para empezar, Martí, nunca cita la emblemática obra de David, es seguro que no por desconocimiento, como algunos suponen, sino porque la perspectiva que quiere reseñar, y la obra muestra, no es redentorista con su visión de la historia, sino humana en la complejidad de un pathos que envuelve el acontecer de lo representado como un relato poético cargado de emoción, tal como Rebull lo pretende, a nuestro modo de ver, muy propio del histrionismo sentimental de la época, en que la narrativa y el folletín por entregas ha conquistado el imaginario decimonónico..

Lo primero que llama la atención, prácticamente en el inicio de su crítica y en el texto mismo, es un paso esencial para la construcción de ese diálogo creador por parte del espectador que se abre a la vivencia interpretativa de la obra: una primera lección bien aprendida para su metodología crítica con la que abre esa labor que lo va a acompañar siempre. Se trata de aquella que remite a la disciplina de un énfasis propio, que se muestra en el aparato descriptivo de lo visto, y para el que debe desplegarse un juego sutil de atinadas metáforas que lo posibiliten y abran el cuadro a esa vivencia:

Había de pintarse un homicidio hermoso, y un homicidio cometido por delicada mano de mujer. Esta delicadeza añadía dificultad; bien es que tiña la sangre la cutis ruda y trabajada de los hombres; pero ¿quién contiene un estremecimiento involuntario, cuando ve enrojecidas, siquiera sea por un crimen heroico, manos

blancas y suaves de mujer?. Dos malvados hicieron surgir dos heroínas, producidas en épocas distintas con esta semejanza que prueba la identidad del espíritu humano. El clavo de Judith es el puñal de Carlota Corday: Holofernes murió porque era tirano único; pero en Francia, como a la exageración del dominio corresponde la exageración de la rebeldía, no murió Marat con morir, porque la tiranía de muchos produjo en la explosión muchos tiranos.

En ese vórtice de odios germinado por el ejercicio humillante del poder en que se muestra el estatuto genuino de la infelicidad para Martí, él trata de explicar la convulsión de Carlota y aun de los asistentes, que Rebull presenta más formalmente impregnado de la manera coyuntural de su tiempo:

El ascetismo del espíritu había de concretar en una mano firme, el horror de lo delicado a lo grosero: la forma ejerce en gran número de almas, invencible dominio; y un alma de mujer que había debido a accidentes su extraordinaria energía, debía sentir conmociones trágicas, repulsiones soberbias, majestuosos desdenes hacia los que horneaban con los pámpanos de la vida y precipitaban con el impulso de la ira la imagen pura de la libertad francesa, empujada, engañada, aturdida...

Martí está utilizando, tal como vemos, en el argumento de su analítica cuatro planos diferentes, entrelazados, que queremos destacar: un plano histórico, al establecer un parangón mítico entre Judith y Carlota, un plano psicológico, al coincidir con la personalidad y la condición femenina del personaje (del que trata, en su cuaderno de notas, de indagar su circunstancia biográfica, como haremos notar), un plano ético, que es también político, y que resuena en la concordancia histórico-social de los personajes que, estéticamente, envuelve con el favor de la naturaleza, que destila todo el articulado crítico, y del que insistiremos cuando argumentemos el lugar ontológico que la Naturaleza ocupa en su construcción teórica, y un plano descriptivo-formal en su afección dinámico-visual, con pretensión objetiva de lo visto, como vamos a señalar, refiriéndose varios párrafos después de observar el conjunto. Empecemos concretamente por la observación de Marat:

Sin modelo, porque Marat no se reproducirá hasta que no se reproduzca la historia de la esclavitud europea, (el pintor) reguló los músculos, dio belleza artística a un torso de fiera, inclinó hacia atrás una cabeza en el momento de una suprema maldición, y contraído en el baño, comprimiéndose el corazón partido, con el tronco de encina a un lado, con la tabla mal cepillada sobre la bañera, vertidos los papeles por el suelo, escritas unas líneas sobre un número del "Amigo del Pueblo" cumplió el pintor en esta figura la verdad histórica, asombró con su armonía de detalles, acabó sin desagradable pulimento un perfecto conjunto y en un término de su lienzo copió el instante en que el tribuno acaba de recibir la puñalada de Carlota Corday(..): Marat ha recibido el golpe; se ha alzado sobre un brazo cuya mano crispada, que habría menester algún golpe definitivo del maestro, se clava en un extremo de la bañera; inclina hacia atrás la cabeza, y presenta en todo su vigor

los músculos del pecho, y se cubre con la mano derecha la herida que acaba de recibir. La actitud es cierta: si la herida se da en ese lugar, la construcción ha debido ser así. (...) ese torso sorprendente ha obedecido a todas las indicaciones del pincel: se levanta hacia los hombros: como que se arranca en curvas de las caderas; tiene la verdad de la piel, el color del cutis en el baño, el tinte azulado de la sangre que acaba de recibir una brusca alteración.

Nos detenemos en la obligada amplitud de las citas que presentamos porque son ineludibles y parte propia para mostrar nuestro objetivo. Entendemos que en lo subrayado se haya referido unas determinadas concepciones que definen, en principio, no tanto el sentido de la obra, bien interiorizada desde su descripción como tarea previa, como el reflejo de unas categorías que apuntan a esas concepciones martianas de lo que la obra no puede eludir. Esto es: a parte del entramado poético y antropológico del relato de la representación, la necesidad de una adecuación entre la determinación sentimental y la verosimilitud (*la actitud es cierta*, llega a precisar), que no el mero realismo. Adecuación que requiere la consideración del detalle que permite la vivencia del acontecer. La verosimilitud, como Aristóteles apuntaba, alcanza a la virtud de hacer creíble el suceso, pero no excluye lo fabulado, lo inverosímil y aun lo imposible. La verosimilitud de lo sublime está en su perspectiva precisamente entroncada con lo simbólico de lo inmediato, como muestra el tratamiento mítico del gesto de Carlota Corday al remitirlo también a Medea. Martí lo aprehende, en conexión con la estética kantiana del valor de paradigma de lo sublime en la Naturaleza, pero filtrado, a nuestro parecer, por un pragmatismo de la atención de lo real efímero que lo acerca a la sentencia célebre de Baudelaire, al que sin duda leerá con detenimiento, que definía el arte moderno como hecho de dos mitades, lo efímero y lo eterno.

Sin embargo la perspectiva martiana parece, precisamente por una implicación más propiamente americana, ligada al empeño pragmático de lo eterno en lo efímero como totalidad, tal como muestra la Naturaleza para su visión: ésta esconde lo que el espíritu humano verifica con la imaginación, como alcanza a decir. Su concepción estética al respecto viene fundada en este haber de cumplimiento solemne, que adquiere con la cercanía de la poética y el pensamiento de Emerson, al que volveremos de nuevo para argumentar una previsión, que es visión estética martiana, y escasamente señalada, pues se articula en la construcción que desplegamos, ciertamente, con aquella necesidad épica que reclama para el arte americano, inscrita no solo en la representación del relato histórico, como argumentábamos, sino también del lugar: una particular suerte de vindicación paisajística que es topología del habitante americano, algo que también se pueden deducir en estas críticas de inicio, al apuntar el reconocimiento del paisajismo del pintor mexicano Velasco.

Centrándonos de nuevo en *La muerte de Marat*, pese a que la representación de Rebull lo facilita, al buscar concentrarse en una acción doblemente clásica, aquella en que, como



representación heredadas del barroco, remite a la atención del mito, Martí nos remite de forma latente, enlazando historia y metáfora con la cita al paralelismo con Judith, y haciendo una paráfrasis de intertexto visual imaginario sin comparaciones objetivas, evocando en nuestro imaginario de obras célebres que al respecto han sido, ya sea Caravaggio o Artemisa Gentileschi. De otro modo, el texto pone un particular énfasis en la descripción, tal como apuntamos como criterio de método analítico, al coincidir con algo que va a formar parte habitual de su labor crítica sucesiva, y que señalábamos como el plano descriptivo-formal. Se trata de una visión dinámica de la acción representativa, que de una u otra forma quiere poner en afirmación una suerte de vitalismo por el que la energía de la expresión se afirma y con la que lo expresado se ajusta para relatar. Así, este dinamismo es también categoría de uso para su consideración de valor, y en el caso de la representación que analizamos parece incluso crear su propia banda de visualidad que agita la realidad de la acción de Carlota Corday, como si el cine ya ocupara el imaginario del espectador:

Aquí se obliga a toda admiración: después de dar el golpe no pudo ser otro el movimiento de Carlota Corday. Cumplió y se aterró. Hundió y retiró el puñal; se llevó Marat la mano al pecho, dio un paso hacia atrás la joven, derribando una silla perfectamente colocada, y abriendo la mano derecha deja caer el puñal lleno de sangre, y levantando el brazo izquierdo inclina hacia un lado el cuerpo como defendiéndolo de enemigos invisibles, sin apartar los ojos del herido, ni detener la precipitación de sus pasos;

Pese a que acto seguido hace algunas observaciones de naturalista al uso para apuntar lo exagerado de algunos aspectos ambientales de la luz y sus torsiones no realistas, así como a los engaños desde el punto de vista de lo supuesto verídico e historiado, al señalar que cuando los personajes que acuden al reclamo de Marat la protagonista de la acción ya está escondida tras las cortinas, queda excusado todo por él para elogiar la fantasía y la buena composición. Y pasa a concluir con un doble juego de análisis que nos parece estructural, por así decir, para poner de relieve la impronta metafórica de la representación, que es reconocible tanto en este como en posteriores ejercicios críticos de sus textos sobre arte, al recoger el valor de una semántica de la forma; es decir, el sentido de lo representado por el valor plástico y la factura amplia de la imagen al anotar el carácter de los personajes (En su cuaderno de notas Martí apuntaba, probablemente por este tiempo, como sugerimos ya, esta cita de su indagación histórica sobre Carlota Corday mostrando su voz: *“Una imaginación viva y un corazón sensible, prometen una vida borrascosa a quienes están dotados de semejantes prendas”*. Carlota Corday a Bersbaroux). Tal como señalamos y reiteramos, Martí tenía en mente no solo una perspectiva histórica sino una perspectiva psicológica en el momento de afrontar el diálogo hermenéutico que apuntala bien con ese juego de oposiciones de términos, ideas o sensaciones que le permiten manejar significados de forma estructural. Todo ello en estos términos:

Esta obra seduce las miradas, cautiva la voluntad y comprime la crítica en los labios. El (Marat) es terrible como la facción que encarna: más músculos en el brazo y el monstruo está perfecto. Se le comprende como necesidad histórica; se le abomina como entidad humana, se le admira como realización artística: alabamos y gustamos de ese torso encorvado y membrudo, contrapuesto a ese otro talle aéreo y fieramente elegante de mujer: lo que a él le contrae, es la muerte; lo que a ella impulsa es el horror: en la cabeza de Marat, en ese difícil escorzo, la muerte imprevista está pintada hasta en un punto de color que este pincel, siempre feliz, ha sabido colocar en la línea del ojo que se ve. Ella se va y él se muere; ella interesa y el espanta; él merece su muerte y ella debe salvarse; él es nervudo como la tierra y ella es nebulosa, clara, transparente y tenue como el cielo.

Pocas veces (es independiente incluso de cómo nos parezca y resulte el cuadro, que ahora, en verdad, como lectores ardemos en deseos de ver, Fig. 1), podremos encontrar un ejercicio hermenéutico, en la apreciación crítica de la obra de arte tan didáctico, que alcance un juego de estructura tan bien ordenado y clarificador como el que Martí cumple en este texto, por el que lo hemos elegido. Un texto que cierra con una observación que nos permite reseñar muy bien tanto el proceso de observación como el de convicción estética que lo define; es decir, los criterios que ensalza son los que nos permiten sustentar ampliamente esta perspectiva para contribuir a esa posible teoría artística martiana con su visión del valor de consecución por y para el arte: *Place a los ojos, cautiva el deseo, se explica con la razón, se le siente y se le guarda en el alma*, concluye.



**Fig. 1.**  
Santiago Rebull.  
*La muerte de Marat.*  
1875  
Oleo lienzo  
(58.7x66.3) cm.  
Col. Particular

Incluso pocas veces Martí, alcanzará una articulación semántica y formal tan intensa, de mecanismo vital ajustado en sus partes y totalidad, a nuestro modo de ver, como en este ejercicio. En él se haya ya lo que le hará siempre postular para la obra: un juego armónico del intelecto, los sentidos, las emociones, la memoria y la imaginación. Las facultades excelsas con que, en su visión de mundo, la Naturaleza debe coronarse por y con el sujeto humano.

Todo lo señalado conlleva, sin duda, el sustrato de ese plano ético que en Martí no puede ignorarse, y político naturalmente, que articula y empuja el entramado de apreciación y afirmación del valor del arte: un valor en que la demanda de lo humano social se presenta como la afirmación

de la dignidad del sujeto. Así lo va a sugerir en sus ejercicios críticos innumerables veces y de diferentes formas en sus textos políticos, como cuando lo haga en su forma literal el 26 de noviembre de 1891 en su célebre discurso a los emigrados de Tampa:

Porque si en las cosas de mi patria me fuera dado preferir un bien a todos los demás, un bien fundamental que de todos los del país fuera base y principio y sin el que los demás bienes serían falaces e inseguros, ese sería el bien que yo prefiriera: yo quiero que la ley primera de nuestra república sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre.

Esta suerte de categoría ético-política que no puede ignorarse está inscrita ya estéticamente en esta crítica temprana del arte al afirmar una autonomía que no puede asumir una simple escisión como la que propugna una estética formal, sino una autonomía del valor y la necesidad del arte, y que se halla ligada al papel apuntado del sujeto en esa visión de la Naturaleza: aquella que siendo dada solo la imaginación y la voluntad del hombre puede verificar. Por lo demás, no debemos olvidar que su legado muestra que la maduración política de Martí, ya estaba en su plenitud en su primer destierro, con 18 años, cuando escribe *El presidio político en Cuba* (1871). Lo que ayuda a comprender algo de esa precocidad crítica para el arte si entendemos que una construcción de valor, tanto de la ética como de la estética, no puede sino alcanzarse de forma vivencial y compleja en la dialéctica implicación del sujeto y el mundo. Esto no supone deducir que Martí ya está hecho, en un plano o en otro de su realización, sino que la matriz inquebrantable de su identidad personal se da, a partir de este tiempo, al crecimiento y el enriquecimiento que le acompañará durante dos décadas más. En el arte, que es lo que nos ocupa, afinará no sólo los matices de juego de los elementos que median la expresión y el significado de la obra, sino también de las diferencias y articulaciones estructurales en la construcción teórica del arte, lo que le permite realizar posteriormente la presentación de los Impresionistas en Nueva York con las sutilezas, escepticismos y afinidades metafóricas en sus categorías con que desarrolla su crónica.

En efecto, con el tiempo va adquiriendo historiográficamente el sentido de una dialéctica entre Rubens y Poussin, que el último tercio del siglo XIX pondrá en juego de forma insistente, lo que sin duda hace Martí de la mano del estudio de Fromentin, considerado por estudiosos como Mayer Saphiro como un iniciador de la crítica moderna de arte, con su obra sobre los viejos maestros de 1876. A Fromentin dedica Martí, por cierto, una de sus honorables críticas en *The Hour* de 1880. En esa dialéctica se decanta por el valor de una forma significativa del lado de la armonía, considerando al primero más sobrado de imaginación que de sentido, como refiere a vuelapluma en su cuaderno de apuntes a propósito de una pintura de Valdivieso (6-XII-1879), en su visita del Museo del Prado tras su segunda deportación. Con todo, como se ha hecho ver en

numerosas ocasiones, el equilibrio elogiado en Martí se ampara en la admiración y fina observación que refiere en esta segunda estancia, a propósito de Goya en quien supo atinar la efusión de la forma revelada, como la sensualidad del color, desde la superación con su preponderancia imaginaria del asunto y de la idea: *prendado de la importancia de la idea, pasado por encima de lo que tal vez juzga, y para él lo son, devaneos innecesarios del color*, nos dice Martí. Sea como fuere, esta inclinación ya se vio esbozada en la crítica que hemos analizado. Idea, sentimiento y visualidad adaptada a su articulación se vuelven a mostrar como un canon en su consideración. Y quien entrelaza esa estructura es, como ya señalábamos y retomaremos ampliamente, ese sentido o vivencia del valor de la Naturaleza en su particular sentido. Concepto vital, por otra parte, de una ontología de la Naturaleza que refiere bien no sólo la deriva amenazante del final del siglo XIX con el triunfo del maquinismo y la crisis del colonialismo que desnuda la naturaleza, sino también de un valor existencial que recoge cierta faceta del pensamiento contemporáneo. Es precisamente en el contexto pragmático de la cultura americana donde la naturaleza es presencia viva de su experiencia, y del que se impregna la filosofía instintiva de Emerson, quien desde la Naturaleza erige y proyecta una suerte de permanencia espiritual y desde donde Martí postula la rebelión de la virtud que éste presenta y representa.

### **A propósito de la hermosura de los afectos y la rebelión de la virtud**

Cuando Martí escribe sobre Emerson y refiere su persona utiliza sistemáticamente analogías de la naturaleza y el paisaje americano: *Águila joven, pino joven. Su cuerpo alto y endeble, como esos árboles cuya copa mecen aires puros. (...) Ladera de montaña parecía su frente. Su nariz era como las de las aves que vuelan por cumbres*. Sin duda es la materia de la que está hecho el pensamiento del filósofo, y Martí busca elogiarlo con su propia materia como *manto que lo recubre*, pues bien sabe que *para él un árbol sabe más que un libro y una estrella enseña más que una universidad*. El pensamiento de Emerson es, así, ilustrado como dialogo-relato que se construye con la trama metafórica capaz de mostrar las relaciones ocultas de las cosas, el intrincado valor de su correlato de función natural. Correlato de creación y naturaleza que da afirmación universal para el hombre: afirmación que sólo impone como resorte para el hombre la alegría y la rebelión de la virtud, tal como alcanza a construir con lo mejor de su pensamiento. Martí elogia la enseñanza esencial que ve en Emerson: *La vida tiene goces suavísimos que vienen de amar y pensar*. Identifica esta filosofía como una presencia no argumentativa si no existencial. En ella se erige cierta propensión épica del legado romántico que erige el correlato de belleza y verdad. No se trata de la simple inocencia roussoniana, sino de una suerte de cumplimiento a alcanzar que sólo se hace evidente a través de un constructo ético que busca definir el ser mismo del afecto, la *hermosura de*

*los afectos*, lo que culmina la bondad precisamente. Aquella que hace y se da en la dignidad de lo humano que evidencia, la que propone el reconocimiento de su construcción libre y autónoma como realización social y cultural; y ello, todo ello, por esa suerte de rebelión de la virtud.

Si esa afirmación martiana tiene algún lugar propio es desde luego en su poesía, pero también se vislumbra en su labor crítica que nos ocupa. La construcción de una estética tiene lugar cuando no solo la concepción de mundo se vislumbra, sino cuando apunta su culminación en situación ética encarnada. Esa compulsión ética que la belleza acoge es también lo que Martí refleja en ocasiones en sus críticas, especialmente en las que el imaginario radical se manifiesta como afirmación de esa voluntad humana de realización con los otros, sutil acto de fe, particularmente reseñable en la célebre crítica citada a la obra del húngaro Munkacsy. En ella bien sabe considerar, con arreglo a esa perspectiva de afirmación sutil de compulsión ética con lo humano, que *el arte, como la sal a los alimentos, preserva a las naciones*, pues oculta y desvela su propio cuerpo tanto como su anhelo. Si hay alguna reflexión crítica martiana que liga el arte, manifiestamente, a esta posición afirmativa de valor ontológico, creador de verdad por el espíritu en rebeldía para la virtud, esa sin duda pertenece a ese amago de agnosticismo que desmenuza en el *Cristo ante Pilatos* de Munkacsy (Fig. 2), donde la creencia no conjuga la obediencia de un dogma sino la voluntad de virtud como verdad, confrontación luzbeliana en el lugar de la caída; *Paraíso perdido* contra lo que sintetiza el engranaje de su ocultación: el egoísmo y la codicia. Esta celebrada crítica, tal como dijimos, apuntada como modelo por su particular consideración hacia ella por Martí, la emite en carta al director de La Nación del 28 de enero de 1887, poco más de diez años después de la que nos ocupa como centro de nuestro análisis, y que apunta bien al valor estético que señala lo que constituye esencialmente la naturaleza y culminación de lo humano con el arte.

Para Martí, toda obra que no muestre este batallar, esta dialógica dilemática, de una forma o de otra, entre su plenitud y su insuficiencia, no está dentro de esa visión que lo acompaña y anima su saber estético. Hay un postulado de la transformación de lo moderno, en sus observaciones, en deuda sutil con un clasicismo poderoso de la luz: apolíneo afán que desnuda la dionisíaca Naturaleza para brindar lo humano como inmanencia trascendente. Ni puramente necesario ni meramente contingente, Martí quiere resaltar aquí la virtud que se erige como un último vestigio transformado del romanticismo ingenuo, aquel que busca atrapar lo universal en lo concreto. El “miltoniano” húngaro, *el ojo gitano* capaz de brillar en el *betún oscuro*, parafraseando la propia y original metáfora analítica con que Martí describe sagazmente a Munkacsy, amor de luz, tiene una extraña concepción de Cristo, que Martí desvela para nuestra atención: aquella que no lo erige como *la caridad que vence y la resignación que cautiva*, Sino que, *él ve a Jesús*, nos dice pareciéndonos a nosotros su visión, *como la encarnación más acabada del poder invencible de la*

*idea. La idea consagra, enciende, adelgaza, sublima, purifica: da una estatura que no se ve y se siente: esparce una beldad clara y segura que viene hacia las almas y se siente en ellas.* Las descripciones que siguen del cuadro a este enunciado son una confirmación del proceder crítico analizado ya de otro modo, que nos interesa, no obstante, enmarcar en el espacio de estas contribuciones:

Algo más hay en ese cuadro que el placer que produce una composición armónica y la simpatía a que mueve el que emprende con ímpetu y corona con esplendor una obra osada, Es el hombre en el cuadro lo que entusiasma y ata el juicio. Es el triunfo y resurrección de Cristo, pero en la vida y por su fuerza humana. Es la visión de nuestra fuerza propia en la arrogancia y claridad de la virtud.



**Fig. 2**  
Mihaly Munkacsy.  
*Cristo ante Pilatos.*  
1881  
Oleo lienzo  
(89x116)cm.  
Museo DÓrsay

Esta indica, que es ética, tal como señalamos, afirma y enmarca también esa posible teoría artística martiana en que remite al papel de lo humano en un anhelo postcristiano de conciliación entre justicia y libertad, como ampara paralelamente una estética de la existencia a la manera más cercana de Camus. De otro lado, pictóricamente hablando, le permite invocar y amparar una épica transformadora en la realización artística, realización por venir y americana. Es decir, propia de una convivencia social que haga de esos placeres de la naturaleza del arte, que ya hemos señalado en la perspectiva inicial de su trazado metodológico para la apreciación de la obra (a saber, intelección-sensible, visualidad, memoria social y cultural e imaginación), la invocación, el ágape, el convite anticipado de ese cumplimiento. Consciente de la situación de tránsito de la referencialidad contemporánea del arte que el impresionismo marcaba, Martí era naturalmente escéptico con la aceptación de aquella novedad, aquel orbe pictórico en general que sólo se afirmara como tal, y su único argumento fuera meramente forma.

La presión ciega de lo novedoso y aun de lo exótico era demasiado fuerte para no ser percibida en el último cuarto de siglo XIX. En efecto, desde el realismo al simbolismo, pasando por el impresionismo, el cierre de siglo presenta una dinámica agitación en busca de lo Nuevo que permita, precisamente, clausurar la crispación y la inoperancia política y académica, lo que Martí no

ignoraba.. El hervidero de toda esa negativa no crea un cráter de emergencia total hasta después de mil novecientos siete, con la Demoiselles D'avignon. Esto, naturalmente, no permite imaginar a Martí como un entusiasta acrítico, ni mucho menos, de aquello que el giro del triunfo moderno de su tiempo iba a provocar, es decir, de aquel aspecto que rige las vanguardias desheredadas del cuestionamiento político-social tal como apuntó Michelis en su momento. Sin embargo las vanguardias históricas que recogieron lo efímero y la mitad de lo eterno en su contraposición, para decirlo parafraseando la *previsión* de Baudelaire ya señalada para el arte moderno, no se puede decir que fuera un aire ajeno para su olfato, que se mostró atento con el reconocimiento de la invención y la innovación tanto en el marco de la presencia como de la representación pictórica. Algo que Martí sin duda debatió, como Baudelaire y seguro que por él también alentado, con la impronta lúcida de Goya, quien, como es sabido, abre la belleza natural al abismo de lo horrendo para elevarlo a su desnudez antinatural, domeñada por la imaginación que la Naturaleza cumple para sí. En este sentido, si Baudelaire apunta en el poema de *Les Phares*, publicado en *Les Freurs du mal*, refiriéndose a Goya como la acción de un imaginario que desvela todos los fangos morales que el espíritu humano puede concebir, y lo expresa como “*esa pesadilla tan llena de misterios*”; Martí sabe ver igualmente, y apunta temprano de forma quizá más actualmente crítica, el pensamiento de la corporalidad en Goya que abre el cuerpo a imaginar-se, como una poética trágica que aviva el espíritu confrontado con su abismo: *Estos cuerpos desnudos, ¿no son tal vez las miserias sacadas a la plaza?*, se pregunta acerca de la pintura de *La casa de locos*, y añade:

¿Las preocupaciones, las vanidades, los vicios humanos? ¿Qué otra forma hubiera podido serle permitida? Reúnelos a todos en un tremendo y definitivo juicio. Religión, monarquía, ejercito, cultos del cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin ropas, de lo que son buen símbolo esos cuerpos sin ellas, a la meditación y a la vergüenza. Ese lienzo es una página histórica y una gran página poética. Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado. (Libro de apuntes de 1879).

Tal es así que tampoco hay argumento que permita afirmar categóricamente el posible rechazo de todas las posiciones de la vanguardia moderna. Si, si no nos referimos a los diversos, sin duda, devaneos de la forma indiferente a esas premisas metodológicas apuntadas. En las que ciertamente se alcanza una muy acertada connivencia cuando nos imaginamos el imposible conocimiento de la escuela muralista por parte de Martí. Hay en él, desde el principio de sus construcciones estéticas, un traspaso, un franquear el lugar que supone el ejercicio desmemoriado de la forma en términos concretos, que como apuntábamos, lo actualiza con aspectos del rechazo crítico de posibles prácticas contemporáneas.. En este sentido la crítica martiana podría engarzar muy bien, tal como queremos señalar, aunque este no sea el objeto explícito de esta indagación

nuestra, con aspectos de teorías críticas contemporáneas que buscan desvelar no solo la academia de la vanguardia, por así decirlo, sino el rescate de la cultura popular y las mitologías propias que sustentan lo social y sus transformaciones; así como con la crítica de los arrobos institucionales con la industria cultural del arte (aunque me temo que no con el lado de banalidad por el abandono débil de la belleza)..En todo ello, en el contexto propio de sus referencias crítico-artísticas, son aquellas ideas de una narrativa inscrita en el valor del arte, tanto como su virtualidad simbólica, las que recogen sintéticamente su pensamiento estético susceptible de proyectarse como discurso unitario. Así, si se quiere rastrear la construcción de una práctica que se aventure transformadora en su contexto y permita en nuestro tiempo ser vista como proyección adelantada de su visión relevante, nos parece de interés recurrir a la sobrenatural Naturaleza, por así decirlo, como otra recurrencia traspuesta y crítica del romanticismo originario por su parte, con que se afana en la determinación del paisaje americano. Queremos, para concluir, apuntar ahora la visión que se tejió en el paisajismo americano y que Martí supo impulsar. Algo que nos parece que representa un rescate de particular interés historiográfico solo reconocido en nuestro tiempo.

### **Sobrenatural naturaleza para una pintura americana**

Así pues, veamos, para concluir y en otro orden, ese aspecto de afirmación que esbozamos para contribuir a desvelar la concepción estética martiana: afirmación que no recoge la posibilidad de ser insensible y ciego a la innovación y a la invención que respondiera a los placeres del arte señalados hasta aquí, de los que sabía bien como función propia del pensamiento artístico, y que buscamos engarzar ahora con ese rescate y actualidad historiográfica apuntados. En efecto, al mencionar una posible escuela de paisajismo americano Martí prueba, ya en la década de 1880, pero también recogido en el contexto de su iniciación crítica, que supo afirmar en muchas ocasiones el espíritu naciente, posible, de una escuela americana de pintura que ponía en juego la representación de la naturaleza propia, tal como señalaba que podía significar el pintor de las montañas rocosas Albert Bierstadt (1830-1902), en quien Martí, comparándole en rivalidad con el paisajista mexicano Velasco, y junto a Whittredge, reconoce *el valor de pintar asuntos americanos* como valor muy necesario (The Hour, NY. 1880). Algo que solo en este tiempo se ha estudiado, con la impronta antropológica de las neocríticas contemporáneas, y ha podido alcanzar una significación historiográfica importante de ese momento del arte americano en que la naturaleza muestra su presencia y su relato casi épico como estigma cultural. Es, precisamente, con la crónica posterior al periódico de *la Nación* de 1888, que Martí se debate ante el sentido de una escuela americana, intuyendo lo que *de profundo y no enseñado en los cánones del arte que América sabe y que no pudieron saber ni Fromentin, ni Blanc ni Ruskin.* (..) Y refiriéndose a una muestra de acuarelistas mayormente americanos que se presentó en Nueva York, apunta:



Pero por esta exhibición de acuarelas que ahora visitamos, por esta obra simpática, leal y geniosa, que hace ocho años parecía imposible (adviértase la observación anterior enlazando cierta invocación coherente de sus observaciones); por esta muestra pujante del genio improvisador y cálido de América, se ve que en cuanto dieron con la fuente del arte, que es la beldad natural, abandonaron las escuelas o maneras ficticias de los pintores literarios que prosperan en los países húmedos y oscuros y fueron la primera forma inevitable de la pintura en Norteamérica, provincia cada vez menos fiel de Inglaterra en las letras y en las artes.

Bien detectaba Martí, cierta herencia romántica del paisajismo a la manera inglesa, aunque en realidad escondía una mayor conexión con la escuela alemana, donde Bierstadt (Fig.3) se había formado y se había hecho excelso conocedor de Friederich, una suerte de alter ego para muchos de los pintores que en ese momento estaban gestando, ciertamente una escuela: la llamada escuela de *Río Hudson*. ..En esa exposición se hallaban muchos de los futuros miembros de dicha escuela, fundada por Thomas Cole. Como eran también Braw Durand, Edwin Church. Paisajistas que tan bien podían reflejar la significación del reconocimiento espiritual de ese estigma de la Naturaleza y la moral para el carácter americano, como señalamos ya, y que desplegaba el pensamiento de Ralph Waldo Emerson y de Thoreau, quienes veían en la naturaleza americana, aún inexplorada en su totalidad, la originaria libertad que se rige a sí misma y a la que honra sumarse a su ciclo insondable, como hace el habitante del lugar.



**Fig. 3.**  
Albert Bierstadt  
*Sunrise on the  
Matterhorn*  
1875  
*Oleo lienzo*  
(146,6 X 108,3) cm.  
Metropolitan Museum  
of New York

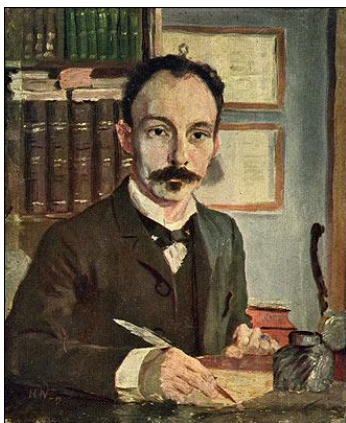
Esta suerte de asunción reflexiva e imaginativa de la naturaleza lleva a los mejores pintores que culminan esta escuela a un giro de torsión poética que alcanza, en ocasiones, una invención onírica y épica de un postulado reconstructivo de valor implícito en una identidad colectiva, americana, que bien podría responder a la búsqueda de un aspecto de la demanda martiana, si pensamos que algunos de esos pintores como Edwin Church, de quien Martí podía reprochar su pictorialismo, por así decirlo, que lo alejaba del relato autónomo debido, o Martín Johnson Head, artistas quienes, paradójicamente, a favor de esa autonomía, se desplazaron por Suramérica en la

búsqueda de la mayor exuberancia y pureza de la naturaleza americana. Este es un aspecto que bien puede tenerse en cuenta también para acotar el discurso de nuestras aportaciones. A esto debemos añadir, como cierre del propio Martí, la llamada de atención con que apuntala la observación crítica de esta exposición de artistas americanos, y ello porque también nos permite señalar una contundente y determinante categoría estética que regula su pensamiento desde el origen estudiado de *La muerte de Marat*, acerca de la forma y la significación del arte, como es la de la armonía. La armonía latente y permanente que define el valor de lo sensible imaginado. En realidad, y de forma, condensada, tras la estética de Martí, nos parece centrarse en la sutil implicación que recoge una de las frases iniciales del relato de Poe, Eleanora, que bien hubiera podido presidir su escritorio: *Quienes sueñan despiertos saben muchas cosas que escapan a quienes solo sueñan de noche*. Esta es la clave de una armonía latente que Martí señalaba así para esa exposición explícita de arte americano:

¡Con qué ahínco no han debido estudiar estos artistas de un pueblo convulso para adquirir la moderación, que es el genio del arte. Aun en los más arrebatados vuelos de la fantasía debe el artista, pintor o literato, llevar la rienda tirante a sus corceles y agrupar, o acentuar o desleír con miramiento escrupuloso a los dictados de la razón y a las proporciones y distancias. La moderación se enseña demasiado, como en Moratín, o se deja adivinar, como en Goethe; y como en Goethe ha de ser constante e invisible.

Por el contraste pues de las almas artistas con su pueblo rudo y por la fecunda arrogancia con que en sí y en lo hermoso se refugia y crece en medio del pueblo hostil el espíritu fino, ha venido casi desde el nacer el arte de Norteamérica a distinguirse en aquellas mismas condiciones culminantes y redentoras que escasean en su pueblo!. ¡Oh, divino arte! El arte, como la sal a los alimentos, preserva a las naciones. (La Nación, 13-03-1888).

Nos preguntamos si no sería esta suerte de moderación ingenua que se deja adivinar, capaz de soñar despierta, la que le indujo a escoger y recibir como regalo brindado por el artista Herman Norman (1864-1906), el único retrato pictórico de su persona de que se dispone. (Fig.4).



**Fig. 4.**  
Herman Norman.  
*Retrato de José Martí.*  
NY. 1891.  
Oleo lienzo.  
(43x30) cm.  
Museo casa natal de  
Martí. La Habana.  
Cuba

El retrato que pudiera hacerle un modesto paisajista de Smolandia, conocedor de Böcklin y admirador de Puvis de Chavanes, emigrado como bracero del puerto de Nueva York en la década de 1880, y a quien Martí, varios años después de ser nombrado crítico de arte en *The Hour*, conoce a través del entorno de artistas latinoamericanos como el cubano Federico Edelman y del peruano Patricio Gimeno quien los presentó (Norman tenía 27 años y Martí 38). Tal como nos inducen a pensar los estudiosos (Arturo R. de Carricarte, *Revista Martiniana* nº 15-12 /1921) ese retrato ejecutado por Norman en los últimos meses de 1890 o principios del 91, es su regalo de despedida, que regresa a su país en marzo de ese año. Lo que a nosotros nos parece que refiere Norman es la visión, probablemente más repetida por su parte, la de Martí en su despacho del 120 St. Front (curiosas determinaciones del azar para el nombre de las calles en que Martí se ve implicado), sorprendido tal vez por una de esas visitas inesperadas. La determinación de un instante que esconde y muestra al mismo tiempo en lo efímero la cartografía de un sendero vital, es lo que parece mostrárenos en esa sencilla pintura. Que el encuentro de Norman y Martí pudiera fructificar así se nos antoja una suerte de posición estética y existencial común, y es que ambos pudieron verse sin el lugar propio que habitar. El extrañamiento de su país y la pasión por ser quienes buscaban ser, que en Martí es ser en conjunción al deseo de Naturaleza-supranatural, lejos del halago, más acá de lo puramente necesario, en la urgencia de una amable plenitud, y más allá de la mera contingencia, en libre construcción de destino. Algo que el carpintero Norman encontraría ajeno al fragor del que se impuso y le sobrevino a Martí.

### **Referencias bibliográficas**

- Baudelaire, Ch. (2000), *Poesía completa. Escritos autobiográficos*. Espasa, (BLU), Madrid.
- Díaz-Plaja, G. (1956). *Martí admirador de Goya*. Ed. Selecta, La Habana.
- Fernández, J (1951). *Arte Moderno y contemporáneo de México*. UNAM, México.
- García, Cisneros, F. (1972). *José Martí y las artes plásticas*. Ed. Ala, Madrid
- Hedberg, N. (1958) *José Martí y el artista Norman*. Ínsula, Madrid.
- Jiménez, Arribas, C. (2009). *José Martí en los EEUU y Europa. Ensayos escogidos sobre literatura, arte y sociedad*. Ed. Artemisia, Tenerife.
- Mañach, J (1941). *Martí el apóstol*. Edit. Ciencias Sociales, La Habana 1990.