



Una mirada crítica sobre la espectacularidad del arte moderno, en las crónicas pictóricas de José Martí

María Uehara¹

Universidad de Buenos Aires
uehara.maria30@gmail.com

Resumen: En el siglo XIX, mediante la innovación en el uso de tecnologías ópticas, la cultura visual se volvió el emblema de la ciudad cosmopolita como escenografía de espectáculos modernos y consumo de impresiones. En este marco, José Martí visita galerías y exhibiciones para conformar una crítica artística que conjuga fenómenos novedosos con una mirada atenta que busca rectificar la miopía de los lectores. Tomo dos de sus crónicas pictóricas, “Exhibición de arte en New York para el pedestal de la Estatua de la Libertad. Grabados Famosos” (*La América*, 1884) y “El arte de Nueva York” (*La Nación*, 1887), para ilustrar el modo en que Martí se distancia de la mirada pasiva y mercantil del público para autofigurarse, desde sus lecturas de Emerson, como un poeta *hipérico* que reconstruye la percepción del arte moderno, a través del uso de la ironía, la oposición, la ékphrasis y la apelación a una escritura impresionista.

Palabras clave: Escritura pedagógica – Exhibiciones – Poeta *hipérico* – Modernidad – Tecnológicas ópticas

Abstract: In the XIX century, with the innovation of optics technologies, the visual culture became the symbol of the cosmopolitan city as a scenography of modern's shows and impression's consumption. At that time, José Martí visits galleries and exhibitions to write artistic productions which combines fashionable events with a critical glance that attempts to rectify the reader's myopia. I will focus on two of his pictorial articles, “Exhibición de arte en New York para el pedestal de la Estatua de la Libertad. Grabados Famosos” (*La América*, 1884) and “El arte de Nueva York” (*La Nación*, 1887), with the purpose of illustrating the mode in which Martí distances himself from the passive and commercial look to shape a self-figuration, by his Emerson's reading, as a *hipérico* poet that restores the modern art's perception, with the use of the irony, the opposition, the ekphrasis and an impressionist writing.

Keywords: Pedagogical Writing – Exhibitions – *Hipérico* Poet – Modernity – Optic Technologies

¹ **María Uehara** es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, trabaja como investigadora adscripta en las cátedras de Literatura Latinoamericana I “A” y Problemas de Literatura Argentina en la UBA. Integra también como investigadora el proyecto “Constelaciones literarias en la prensa argentina: Emergencia de géneros, crítica y polémicas (1870-1987)” para UBACYT.



“Él se veía como pupila transparente que lo veía todo,
lo reflejaba todo, y sólo era pupila”.

José Martí

A lo largo del siglo XIX, la aceleración del proceso de modernización marcó un cambio en la forma de experimentar la ciudad. Los sujetos debieron amoldarse a la dinámica itinerante y transitoria de la lógica cosmopolita. A esto se le sumó una creciente innovación tecnológica que buscaba ajustarse a los nuevos ritmos urbanos, entre ella, es importante mencionar los avances en la representación y reproducción óptica ya que tuvieron un fuerte impacto en la esfera artística. En este marco de constantes novedades y distracciones, el arte debió competir en el mercado del entretenimiento y, por ello, terminó por convertirse en otro espectáculo del circo de los placeres. Las exhibiciones aparecieron como una sinécdoque de este proceso de fetichización, donde los objetos y, específicamente, las pinturas se volvieron mercancías. En este contexto de una modernidad generalizada, José Martí busca devolverle al arte su aspecto aurático a partir de hacer de sus críticas pictóricas una pedagogía de la mirada. Desde su rol de conocedor experto, el cronista se autografa como un observador *hipérico* emersoniano que logra ver a través de lo aparente, lo que lo vuelve el mediador indicado para la educación de los consumidores pasivos. A modo de ejemplo, tomo dos de sus crónicas pictóricas, “Exhibición de arte en New York para el pedestal de la Estatua de la Libertad. Grabados Famosos” (*La América*, Nueva York, enero de 1884) y “El arte de Nueva York” (*La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio de 1887), para dar cuenta de la búsqueda del escritor cubano por deconstruir la miopía de la masa de los espectadores a través de reexaminar la percepción del arte moderno mediante una crítica instructiva, apoyada en el uso de la *écfrasis*, la ironía, la oposición y la apelación a una escritura impresionista.

Un recorrido a contrapelo: la mirada pedagógica de Martí



La crítica de arte, entendida como una forma de género *ecfrástico*,² establece la proximidad que tienen las artes visuales con las escritas. Esta producción cultural que llevó 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, 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 y la sociedad moderna.

Una de las principales funciones que debió llevar a cabo el escritor cubano como crítico fue la cobertura de los diferentes eventos en los que se difundían las novedades artísticas y, principalmente, se exponían las diferentes adquisiciones de pinturas que los coleccionistas compraban por el mundo. Las galerías y exhibiciones se volvieron uno de los destinos modernos dentro del recorrido itinerante de los cronistas. En ellas, se concentraban el deleite y la excitación que caracteriza a los espectáculos de moda; y que los periódicos debían informar para atraer el interés, tanto de los ciudadanos como de los lectores extranjeros, ávidos por conocer las novedades de las grandes ciudades. Este proceso de creciente banalización redujo el arte a su simple valor de exhibición y lo separó del contexto histórico del cual surgía. Como afirman Beatriz González y Stephan y Jens Andermann: “la ‘maravilla’ no es sino el objeto material en estado de exhibición, escenografiado por las tecnologías del espectáculo para incitar una mirada deseante” (8). El arte, entonces, al convertirse en otra de las paradas del itinerario cosmopolita, se divulga y se vuelve producto de la masa. En este marco de espectacularización estética, José Martí se sirve de notas de consumo masivo para devolverle al arte, no obstante, su origen minoritario, de conocedores

² La *écfrasis* hace referencia a la transposición que se hace de una representación visual a partir de un lenguaje verbal (Heffernan 40).



privilegiados. A la democratización de la pintura como objeto de reverencia de la multitud, el escritor cubano le enfrenta un saber erudito. En las dos crónicas elegidas, vemos este constante intento por quebrantar la *doxa* a partir de erigir una escritura detallista que guía y sobreimprime en el lector una nueva mirada estética.

En “Exhibición de arte en New York para el pedestal de la Estatua de la Libertad. Grabados Famosos” de 1884, el cronista realiza para *La América* un artículo que mantiene el tono de novedad de este periódico al continuar con la vertiente de divulgación de nuevos productos, que se daban a conocer en las Exhibiciones Universales; y en el que conjuga una conciencia crítica y una intermediación pedagógica. Como afirma Martí en la nota “La exposición de Boston” (1883), del mismo boletín: “las Exposiciones no son lugares de paseo. Son avisos: son lecciones enormes y silenciosas: son escuelas” (106), donde los visitantes podían aprender sobre las innovaciones y culturas de otros pueblos, a la vez que permitían, para el receptor atento, percibir el modelo de ordenamiento nacional que las sostenía.

En la primera crónica que ocupa este trabajo, a partir del uso de la “retórica del paseo” ya señalada por Julio Ramos en la prosa modernista, Martí presenta al lector la colección de objetos de arte que se han reunido como colecta de fondos para la construcción del pedestal de la Estatua de la Libertad. Esta finalidad enmarca y define el carácter mercantil y práctico de la sociedad norteamericana que el cubano visualiza en las diferentes esferas sociales y que también lo lleva a tachar su arte como “rudo e imitativo” y carente de alma.³ En este artículo, el objetivo económico de la exhibición, a su vez, marcará la configuración antitética de un yo narrativo que se alza como una singularidad sobre la masa que asiste a la muestra gracias al precio popular de las entradas. Esta distinción es la que sostiene y estructura la

³ La supremacía del dinero norteamericano por sobre la virtud y la espiritualidad es un eje que atraviesa las *Escenas Norteamericanas* y que sirve como un elemento contrastivo con el alma latinoamericana y europea. En la esfera artística, ver: “Cuaderno n° 1”, “Impressions of América (by a fresh spaniard)”, “El arte en los Estados Unidos”, “Nueva York y el arte”, en *Obras completas. Edición crítica*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2016.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

función pedagógica de la nota ya que es a partir del contraste como Martí busca rectificar la mirada miope de los lectores y posibles receptores de las obras. Desde el comienzo, desvaloriza los gustos que atraen a la muchedumbre y que la aleja de las pinturas de grandes artistas como Millet, Detaille, Manet y Degas, entre otros. Como proclama el cronista: “El vulgo numeroso, amigo siempre de lo pequeño, como si en ello se sintiese retratado, –y de lo cual no tiene celos, porque no le lastima con superioridad visible– se agolpaba a ver las miniaturas” (“Exhibición de arte en New York” 10). También se siente seducido por objetos de carácter utilitario o de dignificación nacional, como los tesoros del general Grant, el despacho del Profesor Morse o los encajes ornamentales de los abanicos.

La distancia que es marcada por la caracterización negativa e irónica de los visitantes, a su vez, será completada por el desplazamiento a contrapelo que el yo establece en su recorrido. El cronista camina errante y se detiene a observar atentamente aquellas pinturas que merecen la valoración de un conocedor de arte a diferencia del paso acelerado y sistematizado de la multitud, cuya configuración está sujeta a la experiencia de la ciudad, donde la percepción se define por una constante distracción a causa de los múltiples estímulos externos. De igual manera, creemos que esta mirada dispersa también está vinculada con los efectos que implicaron las nuevas tecnologías en el campo de la representación y reproducción óptica. Por los avances en la fotografía, gracias a la invención del daguerrotipo, el mundo devino imagen. La cultura visual se volvió el emblema de la sociedad moderna, donde los sujetos se convirtieron en consumidores de impresiones perecederas y masificadas que se reproducían a la velocidad del parpadeo de un ojo. Esta contemplación simultánea y furtiva transformó la percepción y, a su vez, hizo que la experiencia de los ciudadanos con su realidad dependiera de una máquina. Susan Sontag señala que: “el aspecto depredador de la fotografía está en el corazón de la alianza, evidente en Estados Unidos antes que en ningún otro lugar, entre fotografía y turismo” (96), ya que la cámara



terminó por convertir a los hombres en turistas de su propia realidad.⁴ Podemos inferir, entonces, que Martí advirtió las implicancias que la modernidad traía consigo por lo que buscó romper esa mirada fugaz e impaciente a partir de una crítica instructiva sostenida en un examen atento y minucioso, que reclamaba del lector una alta concentración que pudiera sobrellevar los largos párrafos de explicación y puntuación disruptiva. Asimismo, al vacío del placer por lo trivial y lo que estaba de moda le enfrentó un saber experimentado que les devolvía a las pinturas su valor histórico y estético,⁵ gracias a la apelación de la *écfrasis* como procedimiento de sobreimpresión visual.

En la otra crónica elegida, “El arte de Nueva York”, escrita para *La Nación* en 1887, la estructura antitética se repite y profundiza a partir de sostenerse en un evidente tono acusador contra una sociedad neoyorquina que es retratada desde su sordidez y banalidad. Como sucedía en la exhibición del pedestal, el motivo es económico ya que la muestra se realiza a modo de subasta en una galería privada. La venta vuelve a las pinturas fetiches de mercancías y la exposición se recubre de un carácter espectacular. El cronista describe, como si de una función se tratase: “Un cintillo de luces de gas da sobre el escenario, en cuyo fondo aguardan los cuadros su fortuna, ocultos tras cortinas encarnadas. Ábrense las cortinas. El remate empieza” (Martí “El arte de Nueva York” 173). A su vez, los espectadores, excitados por la vorágine del entretenimiento, curiosoan la aparición intermitente de las obras y se dejan estimular por la astucia del rematador que los incita a la compra de pinturas gracias al efecto de rivalidad de bienes que crea entre el señorío. La crítica mordaz de este accionar se recrudece a partir de la representación caricaturesca de ambas partes. Martí

⁴ Es importante señalar la alusión que Susan Sontag realiza en *Sobre la fotografía* acerca de la experiencia de la ciudad como una práctica turística mediada. Según la autora: “Kodak colocaba letreros enumerando lo que era preciso fotografiar en las entradas de muchos pueblos” (98).

⁵ Cabe destacar la valoración que realiza Martí de las *Bailarinas* de Edgar Degas, ya que anticipa la reconocida crítica al Impresionismo de 1886.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

apela a la animalización para atacar la sumisión de los compradores que obedecen como una colmena al presentador, quien, como un buitres, revolotea y se abalanza sobre su presa. La búsqueda por retratar la indignación que le produce al cronista lo que percibe, no obstante, por momentos, genera una escritura que recae en el tono emocional y que se deja llevar por una prosa impresionista, cargada de adjetivación y preguntas retóricas. Sin embargo, creemos que son recursos a los cuales Martí debe apelar para convencer y advertir a la elite porteña, a partir de una estrategia interdisciplinaria, acerca de los efectos que podían traer aparejadas la modernidad y el “progreso” en los Estados Unidos. La recriminación reside, en un primer plano, hacia su inclinación estética, como explica el cronista: “las obras de gracia alcanzan poco precio en este país de fuerza” (Íbid 174), atraído por los asuntos domésticos, los cuadros nacionalistas y la fama. Se deja de lado la apreciación por la técnica, el uso del color y la sombra, el simbolismo y el contexto histórico que representan todos detalles en los que el escritor cubano se detiene cuando describe cada cuadro. Según Arnold Hauser (1993), este cambio está vinculado con los nuevos adelantos tecnológicos: “Pues el rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; a menudo trae consigo una manía de la innovación estéril y sin sentido” (195,196). Las invenciones en la cultura visual, entonces, no sólo produjeron una modificación en la forma de percepción, sino que también generaron consumidores que se sintieran seducidos por lo novedoso como fundamento estético. A su vez, en Estados Unidos, Martí observa una preferencia de los espectadores por las obras donde se representan los sentimientos de fiereza y dominación, como sucede en el cuadro de Meissonier de Napoleón, ya que entiende que es allí donde el espíritu norteamericano se ve representado. La crónica que parece residir, principalmente, en lo pictórico termina por conformar un compendio acerca de la carencia de esta comunidad de los placeres espirituales que, según el cubano, el alma encuentra en la naturaleza y la pintura “elevada”.



Como sucedía en la crónica anterior, en un intento de deconstruir la mirada miope en la que ha caído la masa de receptores, Martí apela a su conocimiento privilegiado para reconfigurar la experiencia de la exhibición a partir de crear un catálogo alternativo donde rejerarquiza las obras según su importancia artística y les devuelve su aura original mediante una descripción *ecfrástica*, que se detiene en cada detalle de la composición. Entendemos que la importancia que el escritor cubano le otorgó a la visualidad de su prosa no sólo habla de un reconocimiento de las ventajas de la cultura gráfica como medio de educación, sino que también revela la influencia que tuvieron sus lecturas del Trascendentalismo Norteamericano ya que su principal exponente, Ralph Waldo Emerson, afirmaba que la vista era el sentido supremo para la aprehensión de la realidad. Según José Ballón Aguirre (1986), “a través de sus ojos, el contorno urbano opaco, contemplado hasta ahora desde una distancia miope, logra destacarse con claridad dentro del conjunto panorámico (...). Así, a ojos del poeta adánico la realidad recobra su proporción original” (146). La capacidad del poeta *hipérico* emersoniano residía, entonces, en poder ver detrás de lo aparente, en captar las relaciones que sostienen lo superficial de la sociedad, en otras palabras, en saber mirar y es ello lo que lo convertía en el guía social necesario para educar al resto de los hombres. Creemos que el cronista encontró en el pensamiento de Emerson el objetivo del artista como el intérprete indicado para mostrar a los demás sujetos la verdad oculta en la realidad; y desde allí entiende la potencialidad de la vista como un sentido de aprehensión.

Podemos afirmar, entonces, que José Martí interpreta el nuevo valor de lo visual en la sociedad moderna por lo que conjuga sus saberes y lecturas para autodefinirse como un orientador, cuya función consiste en hacer manifiesta la atrofia perceptiva de la muchedumbre que se ha perdido en la vorágine del ritmo de las impresiones urbanas; y es por ello que recurre a sus críticas artísticas para incidir en sus lectores a través de una intermediación pedagógica que busca configurar una nueva mirada, más atenta y reflexiva, a la vez.



Bibliografía

Ballón Aguirre, José. “El poeta órfico”. *Autonomía Cultural Americana: Emerson y Martí*. Madrid: Pliegos, 1986. 139-168.

Gabrieloni, Ana Lía. *Saltana*. *Revista de literatura y traducción*. Saltana, 2006. Web. 26/10/2017.

González Stephan; Beatriz y Andermann, Jens. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, tomo 3. Traducción de A. Trovar y F.P. Varas-Reyes. Barcelona: Editorial Labor, 1993. 194-263.

Heffernan, James A. *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*. Texas: Baylor University Press, 2006.

Martí, José. “Exhibición de arte en New York para el pedestal de la Estatua de la Libertad. Grabados Famosos”. *Obras completas. Edición crítica*, tomo 19. Ed. Niurka Alfonso Baños. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2016. 9-14.

----- . “El arte de Nueva York”. *Obras completas. Edición crítica*, tomo 25. Ed. Niurka Alfonso Baños. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2016. 172-178.

----- . “La exposición de Boston”. Ed. Niurka Alfonso Baños. *Obras completas. Edición crítica*, tomo 18. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2016. 104-106.

Ramos, Julio. “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989. 112-142.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.