

“BUSCAR LA RAÍZ DE TODO”: MARTÍ EN LA SUBASTA STEWART

Resumen

Éste es un análisis de la crónica de José Martí sobre el remate de la colección Stewart en 1887. Por medio de una “close-reading” y la confrontación con otras crónicas del mismo autor y otros reportajes sobre el evento, muestro cómo Martí manipula la información y realiza un complejo trabajo formal para hacer de su crónica un todo coherente: una reflexión sobre el alma y sobre el arte, su comercio y su entendimiento. En su crónica, la pintura alivia al alma que sufre, y la subasta —la manifestación más degradante del mercado del arte— pone en peligro este alivio. Contra lo que implica la subasta, Martí busca formas de aproximarse a las obras que no hagan del mercado el centro organizador del relato, pero que tampoco lo ignoren. A la vez propone y pone en práctica el entendimiento de la obra de arte como condición para su disfrute.

Palabras clave: *José Martí (1853-1895), cultura latinoamericana, mercado del arte, periodismo, modernidad*

Abstract

This is an analysis of José Martí's chronicle of the auction of the Stewart collection in 1887. Through a close reading and a comparison with other chronicles of the author and other reports on the event, I show how Martí manipulates the information and performs a complex work with the form to make his chronicle a coherent whole: a reflection about the soul and about art, its trade and appreciation. In his chronicle, painting soothes the suffering soul, and the auction—the most degrading manifestation of the art market—endangers that relief. In opposition to the auction's implications, Martí looks for a way to approach the work of art that does not put the market at the center of the narrative, but that does not ignore it either. At the same time, he proposes and puts in practice the appreciation of the work of art as a condition for its enjoyment.

Keywords: *José Martí (1853-1895), Latin American culture, Art Market, Journalism, treatment of Modernity*

AT THE AMERICAN ART GALLERIES
FROM 9 A.M. TO 12 M TO DAY
THE A. T. STEWART
ART COLLECTION

THE FAMOUS PAINTINGS
BY THE
GREATEST MODERN MASTERS

WILL BE SOLD AT CHICKERING HALL
(Admission by CARD ONLY. No reserved seats.)
ON THIS WEDNESDAY, THURSDAY
AND FRIDAY EVENINGS NEXT, 23D, 24TH
AND 25TH INST.¹

Este breve texto, aparecido en el *New York Times* del 23 de marzo de 1887 anunciaba la subasta de la afamada colección Stewart. Sólo un año después de la venta de la colección de la viuda Morgan, que había sentado un precedente de precios altísimos, llegaba un nuevo evento que prometía alcanzar similares proporciones. No era frecuente en el Nueva York de esos años que se pusieran a la venta tantos y tan caros cuadros en una sola subasta; esto atrajo la atención de la prensa local y también la de José Martí, residente en esa ciudad, quien la hizo material de una de sus crónicas para *La Nación* de Buenos Aires.

Si la crónica era una “vitrina de la vida moderna, producida para un lector «culto», deseoso de la modernidad extranjera”,² ésta, con frecuencia, se construía con materiales cuya “fecha de vencimiento” ya había pasado en su lugar de origen. Martí, por ejemplo, fecha su crónica el 15 de abril de 1887, veinte días después de la subasta,³ cuando ésta era en Nueva York noticia vieja. Sin embargo, esa información no había perdido vigencia para los lectores de *La Nación* a los que iba dirigida, quienes leían en la crónica algo diferente, representativo de lo que ocurría en los Estados Unidos y, por lo tanto, actual para ellos, pese al tiempo transcurrido.

En tanto los periodistas neoyorquinos y Martí tenían diferentes presiones y objetivos, es evidente que sus textos sobre la subasta resultan muy diferentes. Sin embargo, no hay que perder de vista que ambos compartían el evento como material básico a partir del cual construyeron la noticia, el comentario o la crónica. En este sentido, la observación de las noticias y comentarios sobre la subasta, publicados por el *New York Times*, el *New York Daily Tribune*, *The Nation* y *The World*⁴ permiten apreciar mejor cómo trabaja Martí con la información. Trabajo que, en este caso, consiste en construir una compleja reflexión sobre el alma y sobre el arte, su comercio y su entendimiento.

DE CÓMO COMENZAR UNA CRÓNICA

Estructuradas todas a base del asunto comercial, las noticias de la subasta Stewart varían de diario a diario. Las del *New York Daily Tribune* (y las, más

¹ *The New York Times*, 23 de marzo de 1887; p. 5.

² Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y Política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; p. 90.

³ Su fecha de publicación en *La Nación* fue el 22 de junio, cuatro meses después de la subasta.

⁴ Me permito la incoherencia de hablar de el *New York Times*, el *New York Daily Tribune* y de *The Nation* y *The World* cosa que, por otro lado, es coherente con mi forma cotidiana de referirme a dichas publicaciones.

breves, de *The Nation*) se limitan a una acumulación de datos. *The World*, insiste en compararla con la reciente subasta Morgan y, prefigurando su condición de diario “amarillo”, le da más espacio a los rumores sobre los compradores y a los peligros del repleto local, Chickering Hall. Las noticias del *New York Times* presentan una narración ordenada cronológicamente, con datos, descripciones y comentarios —a veces irónicos— sobre los asistentes y el ambiente del evento; ya el artículo del 24 de marzo, sobre la primera noche de la subasta, comienza con la creación de un escenario:

Across the stage of Chickering Hall last night, from one side of the great organ to the other, stretched a flowing curtain of lurid red. In front of the curtain rose an iron framework, with a moveable piece, which ascended and descended by means of pulleys and counterweights. The whole affair looked like a guillotine, but it was not; it was an arrangement for shedding light upon the coming events which cast their shadows before.

At 7 o'clock the doors of the hall were thrown open and people began to hurry in, seek out the best seats...⁵

Por otro lado, Martí construye el escenario mediante el siguiente párrafo:

Todo el señorío de Nueva York, para comprar o curiosear, espera pacientemente a que abran las puertas del salón de Chickering. (...) Son las ocho. La sala está llena. Los catálogos, empastados de rojo, brillan entre los vestidos negros del concurso como manchas de sangre. Un cintillo de luces de gas da sobre el escenario, en cuyo fondo aguardan los cuadros su fortuna, ocultos tras las cortinas encarnadas. Ábrense las cortinas. El remate empieza.⁶

Lo que llama la atención en este último caso es que estas frases no abren la crónica, como podría esperarse, sino que tardan siete largos párrafos en llegar.

La noticia periodística tiende a atenerse a ciertas convenciones formales que no son necesariamente las de la crónica. El trato que Martí le da en sus crónicas a la noticia, nunca es igual; a veces entra directamente en ella, como cuando habla sobre el terremoto en Charleston: “Un terremoto ha destrozado la ciudad de Charleston. Ruina es hoy lo que ayer era flor...”.⁷ Otras veces Martí prepara al lector para el tema, pone la noticia en el marco que él cree adecuado y que da luz sobre el evento. Por ejemplo, abre la crónica “Fiestas de la Estatua de la Libertad”⁸ con una breve invocación sobre la libertad: “Terrible es, libertad, hablar de ti para el que no te tiene”;⁹ sólo tras nueve breves párrafos

⁵ *The New York Times*, 24 de marzo de 1887; p. 5.

⁶ José Martí, *Obras Completas*, XIX, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1966; p. 313.

⁷ Martí, *op. cit.*, XI; p. 66.

⁸ *Ibíd.*; pp. 97-115.

⁹ *Ibíd.*; p. 99.

sobre la falta de la libertad y su urgencia, un párrafo de transición da entrada a la noticia: “Ayer fue, día 28 de octubre, cuando los Estados Unidos aceptaron solemnemente la Estatua de la libertad...”.¹⁰

La crónica de la subasta puede incluirse dentro de estos últimos casos. Su título anuncia: “El arte en Nueva York”. Los subtítulos: “Venta de la famosa galería Stewart.—Los mejores cuadros.—Precios enormes.—El espectáculo”. Sean obra de Martí, del diario *La Nación* o de los compiladores de las *Obras Completas*, los títulos crean una expectativa sobre el contenido de la crónica; sin ellos, el lector podría recorrer los tres densos párrafos iniciales sin acertar la noticia que está al centro de la crónica. Contra lo que los títulos podrían indicar, el primer párrafo de la crónica pone al lector en un terreno inesperado; su tema es el alma: alma acosada, amenazada por todos sus flancos y sin más remedio que la clandestinidad. Para ella, sin embargo, existen la alegría y expansión que le otorgan los deleites del ver, como dice el segundo párrafo. Al hablar del gozo ante “una colección de cuadros soberbios”¹¹ el cronista va acercándose al tema anunciado, y continúa acercándose en el tercer párrafo, centrado en los méritos del pintor Fortuny,¹² dos de cuyas obras van a ser subastadas esa noche. Termina el párrafo con la afirmación “Todo es símbolo y síntesis, y hay que ir a buscar la raíz de todo”.¹³ A esto, que parecería llevar a la colección Stewart como un posible campo donde buscar esa raíz, sucede sin embargo un contundente “Pero ahora no: ahora veamos estas obras famosas del arte moderno...”. No se entra a la noticia por la analogía sino por la negación. Arte, fama, modernidad, son los temas de la subasta, que no es asunto del alma.

LA COLECCIÓN I (EL COLECCIONISTA)

Martí interrumpe su discurso sobre el alma, Fortuny y la búsqueda de la raíz de todo, para hablar de: “...esta galería incompleta y envidiable que acumuló por vanidad de advenedizo el odioso Stewart...”;¹⁴ frase en que se ve a Alexander Stewart;¹⁵ presentado como un amontonador, y no como un coleccionista, alguien que recolecta y da un orden a un conjunto de objetos. Martí no es el único en mantener esta opinión; el periodista de la dominical “página cuádruple” del *New York Times* comenta:

¹⁰ *Ibíd.*; p. 100.

¹¹ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 311.

¹² Mariano Fortuny (Reus 1838-Roma 1874) Pintor y grabador español. Su estilo, caracterizado por un manejo virtuoso de luces y colores y por la minuciosidad del detalle, estaba en lo más alto de su popularidad en los tiempos en que Stewart reunió su colección.

¹³ *Ibíd.*; p. 312.

¹⁴ *Ibíd.*; p. 312.

¹⁵ Alexander Stewart (1803-1876), inmigrante irlandés, *self-made man*: llegó a Nueva York a los veinte años y abrió un pequeño almacén de telas. Para 1862, era dueño de fábricas y de una cadena de almacenes, entre ellos el mayor almacén de ventas al por menor del mundo en su época, en Nueva York.

There is one peculiar element of interest that attaches to the sale and dispersion of the Stewart collection. It is the only collection that has been brought to the hammer for many years from which the personal equation of the collector could be entirely eliminated. (...) In general these personal preferences give an aspect of unity to a collection that has been dictated by them, even when the knowledge and judgment of the collector are not up to a high standard.

In the Stewart collection the absence of this kind of interest is, so to speak, the peculiar interest. It is impossible to detect any preference of the collector for one kind of picture over another, or any very warm liking for pictures of any kind.¹⁶

Martí, con menos palabras, afirma algo muy similar:

...no digamos, aunque es verdad, que en esta célebre galería de Stewart no había la ligazón y orden que da a las colecciones meritorias valor lógico e histórico. Amontonó sus cuadros Stewart (...) y eso es lo que tuvo de original esta galería afamada.¹⁷

Al ver la coincidencia entre las dos citas anteriores no es difícil relacionarlas con lo que afirma Julio Ramos, al hablar de las crónicas norteamericanas de Martí, en las que: “Frecuentemente el punto de partida es la lectura de los reportajes que aparecen en los periódicos neoyorquinos. De ahí que muchas de las crónicas martianas sean montajes de un conjunto de noticias”.¹⁸ Este caso estaría llevando las cosas más lejos, ya que la apropiación no se limitaría a la noticia sino que abarcaría incluso al argumento del comentarista del *New York Times*, varias semanas anterior a su crónica.

Pero ésta es sólo una posibilidad (que, por otro lado, no le resta valor a su crónica) y Martí bien puede haber llegado por su cuenta a ese argumento. Los años de Martí en Nueva York son aquellos en que se va consolidando una relación entre el arte y los magnates neoyorquinos y surgen las grandes colecciones públicas y privadas. En sus crónicas, Martí observa detalladamente este fenómeno y nunca pierde de vista los criterios de selección de los coleccionistas. Por ejemplo, escribe para *The Hour* de Nueva York en 1880 (sin fecha):

Amongst the many rich collections of pictures to be found in New York, none is more fastidiously chosen than that of Mr. Runkle. A glance at its treasures suffices to prove Mr. Runkle a connoisseur in art and an amateur of the poetic branch of painting illustrated in landscapes.¹⁹

También escribe para el mismo diario el 17 de abril de 1880:

Among the private collection of pictures... very few are more carefully made up than that of Mr. James H. Stebbins. A long residence in Paris has given him special

¹⁶ *The New York Times*, 27 de marzo de 1887; p. 8.

¹⁷ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 312.

¹⁸ Ramos, *op. cit.*; p. 111.

¹⁹ Martí, *op. cit.*, XV; p. 325.

facilities for the selection of works of French masters, and these advantages turned to account with tact and taste, have resulted in bringing together a veritable assortment of gems.²⁰

Y escribe trece años después para *Patria*:

Él [Juan J. Peoli] era miembro de Academias y socio de honor del Museo Metropolitano de New York, y dueño muy visitado por los envidiosos, de la mejor colección de blanco y negro y acuarelas históricas que ande en manos privadas: porque conocía él al dedillo la cuna y vicisitudes de cada hoja notable, y siempre la pagó a precio mayor.²¹

No hay que perder de vista que Martí mismo, en la medida de sus recursos económicos, es un coleccionista o, al menos, gusta de poseer objetos de arte, cuadros de amigos y reproducciones. Dice, por ejemplo: “Yo amo tenazmente el arte. Hoy tenía un peso y lo he gastado en tazas del Japón”.²² O también:

Una vez, traduje en Madrid no sé qué contrato lleno de voces técnicas y extrañas. Mis botines se quejaban de mi abandono, y se hacía necesario reparar la brecha abierta; yo gané ocho pesos, lo que fue maravilla, con mi bellaca traducción. Yo gasté mis ocho pesos —no en botines sino en fotografías de cuadros buenos.— Creo que tuve que esperar un mes para tener zapatos.²³

El coleccionismo en sí no tiene connotaciones negativas en las crónicas de Martí; él reconoce que es esta actividad la que en esos años está convirtiendo a Nueva York en un importante punto de referencia del arte occidental; así, dice en 1886:

Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo. Los ricos para alardear de lujo; los municipios para fomentar la cultura; las casas de bebida, para atraer a los curiosos, compran en grandes sumas lo que los artistas europeos producen de más fino y atrevido.²⁴

Este furor por la compra de arte termina volviéndose un imperativo incluso para aquellos que no están interesados en él, como parece ser el caso de Stewart, sobre quien dice el comentarista del *New York Times*: “He seems to have become a collector not because he cared about art, but because the kind of interest in art which a collection of pictures testifies was demanded of him by public opinion”.²⁵ Lo cual vuelve otra vez sobre la consolidación del mercado del arte neoyorquino, ya que esta presión social habría sido impensable tan sólo

²⁰ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 269.

²¹ Martí, *op. cit.*, V; p. 283.

²² Martí, *op. cit.*, XXII; p. 285.

²³ *Ibid.*; p. 285.

²⁴ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 304.

²⁵ *The New York Times*, 27 de marzo de 1887; p. 8.

un par de décadas antes de que Stewart formara su colección. Al respecto, es pertinente lo que afirma Thorstein Veblen en un estudio próximo a los años de Martí (1899):

...the human proclivity to emulation has seized upon the consumption of goods as a means to an invidious comparison, and has thereby invested consumable goods with a secondary utility as evidence of relative ability to pay.²⁶

El magnate *tiene* que mostrar su capacidad de gasto y lo hace por medio de la compra de pinturas.

Stewart, que carece de un interés en el arte y de un gusto determinado, partirá de este objetivo para formar su colección.²⁷ El comentarista del *New York Times* sugiere:

Along with this personal indifference there seems to have gone an honest and somewhat mercantile desire to “get the best.” To a man with no views of his own about what constitutes excellence in art, the injunction to get the best means to get the most fashionable and consequently the most costly...²⁸

Independientemente de su valor estético o decorativo, las pinturas caras son objetos de ostentación simplemente por ser caras. Veblen sostiene que:

The consumption of expensive goods is meritorious, and the goods which contain an appreciable element of cost in excess of what goes to give them serviceability for their ostensible mechanical purpose are honorific. The marks of superfluous costliness in the goods are therefore marks of worth—of high efficiency for the indirect, invidious end to be served by their consumption...²⁹

Que el precio fuera el patrón que rigió la formación de la colección Stewart, permite entender que Martí se refiriera a ella como una galería “envidiable” acumulada por “vanidad”.³⁰

En la subasta, los precios son los atributos definitivos de las obras, tras ellos vienen los nombres de los autores y su historial de propietarios. Los precios son los que determinan el “éxito” o “fracaso” de una pintura. Éstos constituyen el grueso de la información de todos los artículos periodísticos escritos sobre la subasta, excepto el de Martí, en el cual se pueden apreciar expresa y formalmente sus intentos de desplazar este tema.

²⁶ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Penguin Books, 1994; p. 154.

²⁷ Difícil encontrar algo más alejado del coleccionista que Walter Benjamin propone 44 años más tarde: “...for a collector—and I mean a real collector, a collector as he ought to be—ownership is the most intimate relationship that one can have to objects. Not that they come alive in him; it is he who lives in them”(Walter Benjamin, *Illuminations*, New York, Schockenbooks, 1968; p. 67).

²⁸ *The New York Times*, 27 de marzo de 1887; p. 8.

²⁹ Thorstein Veblen, *op. cit.*; p. 155.

³⁰ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 312.



Figura 1: La colección Stewart exhibida para su subasta.³¹

Expectativas de venta.

Al empezar a narrar la subasta propiamente dicha, Martí presenta una serie de expectativas, desconectadas de emisor. En su contexto, podría decirse que son las preguntas que estaban “en el aire” en Chickering Hall, lugar del evento:

¿En cuánto se venderá el “Friedland” de Meissonier, su único lienzo de tamaño heroico? La “Carrera” y el “Police verso” de Gérôme, ¿se venderán en acuerdo con su fama? ¿Quién comprará la “Feria de caballos”, el cuadro monumental de Rosa Bonheur? ¿Nos entenderán nuestros Fortunys, de sombra mística el uno, el otro de claridad deslumbradora?³²

La crónica también es un relato, y el cronista puede reordenar los eventos de acuerdo con lo que más convenga a la efectividad de la narración. Las noticias de la prensa neoyorquina de esos días, muestran que las expectativas iniciales que Martí pone en boca de los asistentes a la subasta, son los temas que generaron mayor interés a lo largo del evento, con una excepción: “¿Nos entenderán nuestros Fortunys...?”.

Martí remata la lista de expectativas comerciales de “ellos”, con otra, la de un “nosotros”. Julio Ramos habla extensamente de ese “nosotros” que aparece con frecuencia en las crónicas de Martí.

³¹ Allen Churchill, *The Upper Crust; an Informal History of New York's Highest Society*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1970; p. 147.

³² Martí, *op. cit.*, p. 313.

Con más precisión, [“nosotros”] significa una interpelación del destinatario, lector virtual de la crónica. El hablante (*yo*) incluye a ese otro (*ustedes*) en el campo de la identidad que reclama representar: *nuestras tierras*. La interpelación busca reducir la distancia entre el sujeto y el destinatario. El destinatario, interpelado, no es una función neutra en el polo pasivo del intercambio verbal. No se representa como un público, distante, heterogéneo, para el que se habla. Constituye, según la representación del sujeto que regula al nosotros, el territorio de identidad desde el que se habla. Territorio de identidad en que se basa la autoridad del sujeto, opuesto a *ellos*, “los norteamericanos”.³³

A esto hay que añadir que el “nosotros” martiano es flexible; no se limita a “nuestra América”, puede variar de un artículo a otro. En el caso de la crónica de la subasta Martí aplica el “nuestros” a dos cuadros de Fortuny, pintor catalán. ¿Qué características les permiten ser adoptados por “nosotros”? ¿Hasta dónde se extiende ese “nosotros”? Un par de citas de Martí pueden ser útiles para pensar esto:

Carece el pintor yanqui de aquella paleta luminosa que en nuestros artistas, como en los españoles e italianos, no es mérito personal, sino de sus tierras y su sol...³⁴

Pero el triunfo es de los pueblos de luz, es de Fortuny, que la pintó por primera vez, es el arte de Italia, que en estos hombres independientes reemplaza al arte literario de los franceses y al falso y violaceo de Inglaterra; es de California, es de Florida, es de México.³⁵

Al hablar de la subasta, Martí extiende el “nosotros” para abarcar a los “pueblos de luz” y desde esa comunidad enfrentar a un “ellos” (excluidos por la luz), que incluye especialmente a los asistentes a la subasta.

En pocos casos, como en la lista de expectativas de la subasta, se puede ver con tal claridad “...una oposición mayor entre el espíritu, ligado al campo de identidad de *nosotros* que autoriza al sujeto, y la lógica mercantil [...]”.³⁶ Por otra parte, al insertar su pregunta entre las demás, Martí completa la lista: él (“Nosotros”, “La Nación”) también asiste a la subasta y tiene una voz y expectativas propias.

Al preguntar, “¿Nos entenderán nuestros Fortunys...?” lo que está en juego no es el comercio sino el entendimiento de una obra que, además, es *nuestra* (y que probablemente *nosotros* sí entendemos). ¿En qué consiste ese entendimiento? Tal como con las otras expectativas, habrá que esperar al final de la subasta para saberlo.

³³ Ramos, *op. cit.*; p. 198.

³⁴ Martí, *op. cit.*, XIII; p. 479.

³⁵ *Ibíd.*; p. 483.

³⁶ Ramos, *op. cit.*; p. 199.

LA COLECCIÓN II (EL AMONTONAMIENTO DE OBRAS)

Para Martí, hay un problema de calidad en la colección Stewart, y no oculta su desprecio por la mayoría del material subastado. Dice, por ejemplo:

¿A qué contar, en esa colección desordenada, los cuadros alemanes de peluca y chupa, los paisajes rojizos y sinceros de los norteamericanos, los lienzos de asuntos domésticos que seducen las almas sencillas, los campos graves y corpulentos de los artistas franceses, los estudios académicos, famosos y exangües?³⁷

Parece haber un consenso sobre las deficiencias de la colección. Russell Lynes, por ejemplo, habla de "...A. T. Stewart, the department-store magnate whose collection was one of the wonders (for its expensiveness) and one of the horrors (for its quality) of its day...".³⁸

¿Cómo hablar a un público lector de la venta de "esa colección desordenada"? Recordemos que una subasta es un evento en el cual durante varias horas las pinturas se suceden las unas a las otras en un escenario en el que son puestas en venta. Sería imposible hablar de la subasta de una colección tan grande, sin presentar una amplia selección de las obras y sin organizarlas en secuencias. Los diarios neoyorquinos mencionan las obras más resaltantes por su éxito o fracaso, en orden de aparición. En estas secuencias la información que acompañaba a las pinturas era el nombre del autor y el precio final; a éstos se añadían con frecuencia la acción de su subasta, y el nombre del comprador.

Además de esta información, los diarios publicaban al final de las noticias de la subasta, la lista completa de obras subastadas durante el día con los precios que alcanzaron. Tal como en el caso de Stewart, el criterio que rige las noticias sobre la subasta es el precio de las obras. Las noticias sobre la última noche de la subasta son una exageración de esto, con listas de las obras mejor vendidas, listas de las obras en orden de precios alcanzados (con la suma total de ventas), tablas comparativas entre estos precios y los pagados por Stewart. Todas estas listas se corresponden visualmente con la "acumulación," el "amon-tonamiento" del que habla Martí.

Martí habla de las pinturas sin tener en cuenta su orden de aparición. Esto sería absurdo en una crónica que narra tres noches de subasta como si hubieran sido una sola. Desliza series de pinturas y pintores en diversos momentos de su crónica; si los temas que sirvieron para introducir esas cinco series fueran criterios de clasificación, entonces no estaríamos muy lejos del terreno de la enciclopedia china de Borges:

- 1- Imitadores de Fortuny.
- 2- Obras de gracia en un país de fuerza.

³⁷ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 312.

³⁸ Russell Lynes, *The Tastemakers*, New York, Harper & Brothers, 1954; p. 291.

- 3- Lienzos de animales.
- 4- Cuadros que compiten por el aplauso y son derrotados por “La Feria” de Bonheur.
- 5- Cuadros que hay que dejar de lado para pensar en Fortuny.

El caso es que Martí consigue presentar series de obras que den fe de la abundancia de pinturas subastadas, sin necesidad de basarlas en el precio ni en la mera cronología. De estas series, la segunda, tercera y cuarta aparecen al centro del relato de la subasta, junto a los movimientos del público y el subastador; su rápida circulación es parte del dinámico ambiente que describe el cronista.

Hay que aclarar que no se trata de que Martí elimine toda referencia a los precios de las obras en su relato, cosa que sería imposible (no podría haber la mínima fidelidad al evento que requiere el formato periodístico); simplemente no permite que los precios se vuelvan el centro organizador de su relato, como ocurre en las noticias de la prensa. Martí tiene claro que en la subasta los precios son el principal argumento de venta: “Cuadro valioso, muy valioso (...),”³⁹ “ha costado mucho, ha costado mucho —dice el subastador— no se equivocarán comprando esa pintura”.⁴⁰ Veblen afirma que:

The marks of expensiveness come to be accepted as beautiful features of the expensive articles. They are pleasing as being marks of honorific costliness, and the pleasure which they afford on this score blends with that afforded by the beautiful form and color of the object...⁴¹

La subasta es el evento en que este “canon of expensiveness”⁴² es llevado al extremo. El subastador prescinde completamente de la belleza de forma y color del objeto. Martí subraya en él la falta de otros criterios de valoración: “Él no florea, no explica, no alaba la mercancía”.⁴³ Martí sabe que con la palabra el subastador podría embellecer más aún una obra; sabe que una explicación de la pintura ayudaría a que ésta fuera *entendida*, más apreciada y, también, mejor vendida. Las series de obras mencionadas en las noticias de los diarios neoyorquinos adolecen de esta misma falta de adorno y explicación. Martí, por su parte, ensaya ambos; incluso en sus series más apretadas, enfatiza la singularidad de cada obra:

... Nittis, cuyo cielo anaranjado ya mostraba los fuegos de ocaso de su temprana muerte; Simonetti, leve y gracioso como un paisaje de abanico; Palmaroli, un sombrero

³⁹ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 314.

⁴⁰ *Ibíd.*; p. 314.

⁴¹ Thorstein Veblen, *op. cit.*; p. 131.

⁴² *Ibíd.*; p. 131.

⁴³ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 314.

de paja; Michetti un “niño sublime” de la pintura de la luz; Boldini, que pinta con el polvo esmaltado y rebelde de las alas de las mariposas...⁴⁴

Más aún, hay que ver cómo en este párrafo, que es una lista de “imitadores de Fortuny”, Martí va de pintor en pintor, haciendo un ejercicio de identificar a cada uno con la pintura que lo representa en la subasta. Así, para hablar de Nittis va a su biografía y haya resonancias de ella en el cuadro. Califica a Simonetti con los atributos de su pintura. Identifica a Palmaroli con el objeto pintado, lo que también ocurre con Michetti, pero como punto de partida para hablar de su talento artístico. Al hablar de Boldini, Martí sugiere el particular brillo que consigue su pintura. En síntesis, a diferencia de las enumeraciones de pinturas en la prensa, caracterizadas sólo por sus precios, Martí enfatiza la singularidad de cada obra: cada una exige una aproximación diferente.

EL PÚBLICO

1-”Todo el señorío de Nueva York”

En sus crónicas, Martí nunca pierde de vista la constitución de los grupos de personas que convoca cada evento en particular. Dice, por ejemplo, en un caso: “El vulgo numeroso ... se agolpaba a ver las miniaturas” en la exhibición pro-pedestal de la Estatua de la Libertad⁴⁵ y en otro: “Artistas, ricos, novios, cuáqueros, desocupados, artesanos, todos han ido, han ido dos veces, a la exhibición de los cuadros del ruso Vereschagin”.⁴⁶

Martí observa al público, sigue sus movimientos, se sumerge en él sin perder la distancia, sin dejar de ser ese “nosotros” que al hablar de la subasta Stewart anuncia: “En el remate los veremos todos, entre los abejeos de la concurrencia, las ofertas, los chistes, los aplausos, las cortinas rojas”.⁴⁷ El público, abundante y apiñado en poco espacio (de ahí la expresión “abejeos”), es parte del espectáculo en este evento; público que es, en boca de Martí, “todo el señorío de Nueva York”, y para el periodista del *New York Times* en la última noche de la subasta:

It was “le tout New-York” of a verity that made up the audience that packed the seats, the aisles, and the standing room, floor and gallery, of the large auditorium. It was New-York aristocratic, New-York artistic, and New-York commercial, all melted together incongruously, but all hushed by a common spirit.⁴⁸

Ese “espíritu común” es el suspenso que acompaña la venta del “Friedland-1807” de Meissonier, uno de los cuadros más caros de su tiempo. No todo el

⁴⁴ *Ibíd.*; p. 312.

⁴⁵ *Ibíd.*; p. 290.

⁴⁶ Martí, *op. cit.*, XV; p. 429.

⁴⁷ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 313.

⁴⁸ *The New York Times*, 26 de marzo de 1887; p. 1.

público va de compras a la subasta, algunos van a disfrutar del espectáculo de la compra y venta, a sufrirlo con emoción de espectador deportivo, que llega hasta el aplauso.

Pero los notables son los millonarios, los grandes compradores. Esta presencia hace que el evento sea, no sólo material para las páginas de actualidad (vía los precios alcanzados), sino también para las notas sociales. No hay que perder de vista que la subasta es un evento al que se llega por invitación y que acoge a la “alta sociedad” local. Es interesante observar en qué se convierte “todo el señorío de Nueva York” en la columna de “Society Topics of the Week” del *New York Times*:

It was thought that in consequence of the dullness of the time that the sale of the Stewart pictures at Chickering Hall on Wednesday, Thursday and Friday evenings would draw quite a fashionable assemblage, but the reverse was the case...

[Only] On Friday evening many well known men were present...⁴⁹

Son a estos notables a quienes siguen los periodistas. En su crónica, Martí le da al lector una posición desde la cual observarlos cuando dice que: “«La Nación» está en la concurrencia al lado de Jay Gould, un millonario de cuerpo pequeño y ojos vivaces, que lleva el gabán raído”.⁵⁰

El cronista le asegura al lector la veracidad de lo dicho, casi la tangibilidad. Sentado a su lado es imposible no ver. Este caso recuerda a otros, como la crónica sobre el puente de Brooklyn: “De la mano tomamos a los lectores de La América, y los traemos a ver de cerca (...) este puente colgante de Brooklyn”.⁵¹ Martí insiste en el papel del cronista como testigo, que hace testigo al lector. Posición en la que se ubica incluso como poeta, cuando en sus *Versos libres* dice: “Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos”.⁵² Como afirma Julio Ramos:

La crónica martiana escenifica los mecanismos productores de la ilusión de presencia. Presupone, en ese sentido, las convenciones del discurso referencial. La legitimidad del modo referencial se funda, no en el valor del trabajo verbal que genera el discurso, sino en su utilidad informativa, en su reclamo de “contener” las propiedades del objeto. La referencia se autoriza en la retórica de la transparencia del discurso y en la presencia del sujeto que “ve” lo que cuenta. Se trata de un sistema de normas que prolifera en los diferentes géneros relacionados con el apogeo de la información en la segunda mitad del siglo XIX.⁵³

⁴⁹ *The New York Times*, 27 de marzo de 1887; p. 14.

⁵⁰ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 312.

⁵¹ Martí, *op. cit.*, IX; p. 423.

⁵² Martí, *Ismaelillo / Versos libres / Versos sencillos*, Madrid, Cátedra, 1992; p. 95.

⁵³ Ramos, *op. cit.*; p. 164.

Sin embargo, en el caso de la subasta este recurso se utiliza para dar un efecto de veracidad justo cuando se introduce una caricatura; realidad deliberadamente deformada. No es casual la elección de Jay Gould, de avaricia famosa en esos tiempos. De él dice el *New York Times*: "...the millionaire's arms are as short as his purse is long."⁵⁴

Gould aparece repetidamente en las crónicas de Martí:

... Jay Gould es reciamente odiado: pequeñín es, como una peonía: una pera madura le importa más que los dolores todos, y los impulsos y centelleos de todos los hombres... Su casa es modesta: su color cetrino: cuando el amor excesivo a la riqueza se apodera del espíritu, produce estos reflejos metálicos. Jay Gould ha de velar de noche, entre sus riquezas insolentes y estériles, como un duende hambriento en una cueva.⁵⁵

Otro millonario presente en la crónica y obviamente ausente en la subasta es A.T. Stewart, de quien habla Martí con duras palabras: "el rico impío, que encerró viva a su mujer, privada hasta del dinero de alfileres, en un sepulcro de mármol y oro".⁵⁶ Imposible conocer las fuentes de donde Martí obtiene esta información, quizás fuera la opinión común, tal como en el caso de Gould. La entrada sobre Stewart en la *Enciclopedia Británica* (ed. 1911) proporciona datos que parecen oponerse a los de Martí:

Stewart sent to Ireland a shipload of provisions during the famine of 1846; he manufactured and sold to the government, at less than the prevailing rates, great quantities of cotton cloth for the use of the army during the Civil War; he took an active part in the prosecution of the Tweed Ring in New York; he sent a shipload of flour to the French sufferers from the Franco-German War, and he gave \$50,000 to the sufferers from the Chicago fire of 1871. In 1869 he bought some 7000 acres on the Hempstead Plain, Long Island, New York, and established Garden City for working men.⁵⁷

Esta oposición es sólo aparente, pues para Martí la avaricia no es incompatible con los grandes gastos y donaciones (que son, con frecuencia, alarde). La peor avaricia es la que aparece en la cotidianidad: gastar millones en una mansión y a la vez negarle a la esposa una suma mínima. Así, dice en otra crónica:

...otro millonario que acaba de morir, el avaro Isaac Williamson, que daba diez mil pesos para una caridad el mismo día que peleaba con su lavandera por cuello de más o de menos, o se sentaba a zurcir sobre lo zurcido su par de medias.⁵⁸

Pero los efectos de la avaricia no son necesariamente negativos. Martí nota

⁵⁴ *The New York Times*, 26 de marzo de 1887; p. 1.

⁵⁵ Martí, *Obras Completas*, X; pp. 83-84.

⁵⁶ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 312.

⁵⁷ *The Encyclopaedia Britannica*, XXV, Cambridge, England, University Press, 1911; p. 912.

⁵⁸ Martí, *op. cit.*, XII; p. 198.

que ella es uno de los motores de la superación en el norteamericano, el cual “... invicto, aplicó al arte la avaricia y pujanza, no exentas de nobleza, que en los demás aspectos de la vida le han asegurado, o le auguran, la victoria”.⁵⁹ Los fines suelen ser lo censurable; como en el caso de Stewart, la colección formada por vanidad. En el poema “Banquete de Tiranos” se halla una denuncia más explícita a:

Los que se aman a sí: los que la augusta
Razón a su avaricia y gula ponen:
(...): los menores
Y segundones de la vida, sólo
A su goce ruin y medro atentos
Y no al concierto universal.⁶⁰

En su crónica de la subasta, Martí hace funcionar a Gould y a Stewart como emblemas de la avaricia más vil. Stewart también es una caricatura; en las frases que lo mencionan se puede ver el trabajo de Martí de construir al coleccionista como una figura ruin, coherente con el cuadro que está presentando. La “vanidad de advenedizo” que le atribuye, por ejemplo, redondea la imagen del personaje en el contexto de la crónica; sin embargo, resulta difícil llamar advenedizo a Stewart, que tenía más de cuarenta años residiendo en Nueva York cuando empezó a formar su colección. Además, fuera del contexto

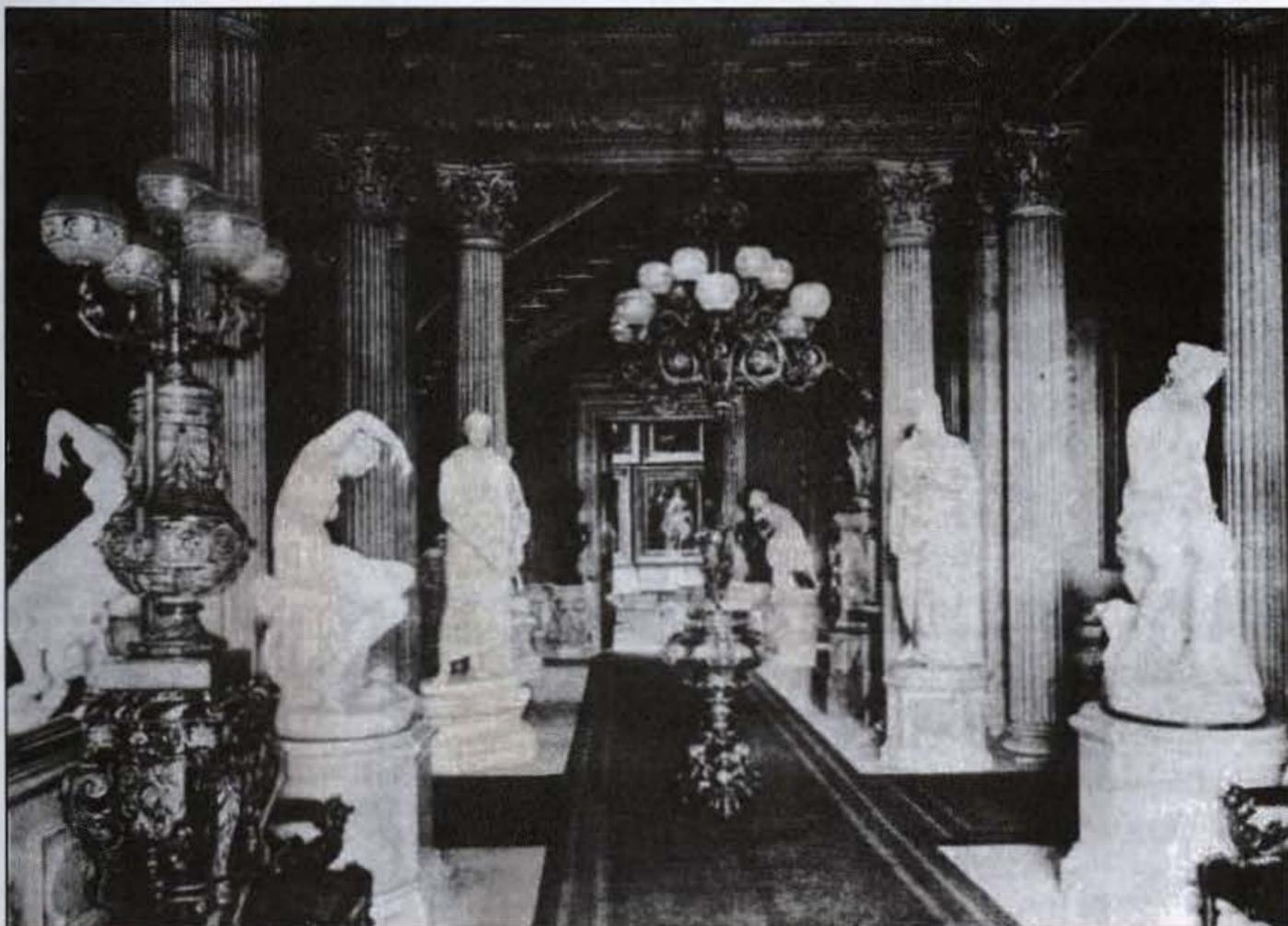


Figura 2: Salón de entrada de la mansión Stewart. Al fondo, la galería de pinturas.⁶²

⁵⁹ Martí, *op. cit.*, XIII; p. 481.

⁶⁰ Martí, *Ismaelillo/ Versos libres / Versos sencillos*; p. 146.

de la crónica, Martí no se refiere a él con palabras duras. Escribe, por ejemplo, para la "Sección Constante" de *La Opinión Nacional* de Caracas (1882): "...el rico Stewart, más famoso por la manera honrada con que elaboró su riqueza que por el monto extraordinario de ésta...".⁶¹

2- El Subastador

Thomas E. Kirby, el subastador, domina este evento, quien es un espejo del público "él, como ellos es vulgar y astuto";⁶² vulgaridad y astucia, entonces, se suman al afán de lucro y la avaricia en el retrato que Martí pinta de este público.

El subastador conoce mejor que nadie las reglas del juego y domina su oficio. Martí sabe detectar en sus acciones ideas claves de la persuasión: "él sigue el humor del público, que el que solicita ha de lisonjear. Deja reír, porque la alegría predispone a la largueza".⁶⁴ El subastador vive exclusivamente de la mercantilización de la obra de arte, que Martí presenta como degradación: "Para él, un Tiziano se resume en esto: «Sí, ya sabemos que en este punto es inútil querer vender maestros antiguos»".⁶⁵ Martí hace de él otra caricatura: "El rematador era, como suelen ser ellos, de aguada mirada: espejuelos, nariz bermeja, barba rala y comida en los arranques: frac".⁶⁶ Y si éste "fascina por la presteza con que anuncia...",⁶⁷ tal velocidad se asocia con sus características de ave de rapiña:

...voz que acude con viveza de urraca donde huele a compra. No se mueve el rematador de delante de su pupitre, y se ve revolotear, cernirse, posarse en un hombro lejano, abalanzarse sobre una presa nueva, saltar, picotear a aquella voz.⁶⁸

El periodista del *New York Times*, pone en escena a este personaje con una descripción bastante menos subjetiva: "Then a young gentleman, with chestnut hair and beard, clad in evening dress and a pair of eye glasses, stepped smartly out from behind the curtain".⁶⁹ Martí, en cambio, hace del subastador un símbolo; lo hace corresponder con su despreciable labor.

⁶¹ Martí, *Obras Completas*, XXIII; p. 226.

⁶² Churchill, *op. cit.*; p. 147.

⁶³ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 313.

⁶⁴ *Ibíd.*; p. 313.

⁶⁵ *Ibíd.*; p. 313.

⁶⁶ *Ibíd.*; p. 313.

⁶⁷ *Ibíd.*; p. 313.

⁶⁸ *Ibíd.*; p. 313.

⁶⁹ *The New York Times*, 24 de marzo de 1887; p. 5.

LA SUBASTA COMO BATALLA

Las noticias periodísticas narran largamente el suspenso y la lucha de las puestas por las obras en la subasta Stewart. Martí es breve y efectivo en transmitir la emoción de éstas:

“¡Cuarenta mil pesos!” dijo una voz vibrante. Ruedos de aplausos acogían las ofertas, que iban de mil en mil. “¡Cincuenta mil!” “¡Cincuenta y tres mil!” En cincuenta y tres mil pesos lo compró el mayor de los Vanderbilt...⁷⁰

Martí hace de las puestas un combate, cuya violencia ya está prefigurada en la imagen de los catálogos rojos de la subasta, que “brillan entre los vestidos negros del concurso como manchas de sangre”.⁷¹ Dice, por ejemplo: “Las puestas silban como si fueran balas: la una da en el aire contra la otra”,⁷² “Sobre ese cuadro sí fue la batalla recia”.⁷³ Durante las puestas el mercado del arte llega a la desmesura; nunca es tan evidente la pugna por la posesión de la obra de arte como mercadería.

En estas batallas se van llenando las expectativas que Martí anotó al comienzo de su narración y aquí repito:

¿En cuánto se venderá el “Friedland” de Meissonier, su único lienzo de tamaño heroico? La “Carrera” y el “Police verso” de Gérôme, ¿se venderán en acuerdo con su fama? ¿Quién comprará la “Feria de caballos”, el cuadro monumental de Rosa Bonheur? ¿Nos entenderán nuestros Fortunys, de sombra mística el uno, el otro de claridad deslumbradora?⁷⁴

Por los periódicos neoyorquinos se sabe que el “Friedland” de Meissonier fue vendido por \$66,000, el precio más elevado pagado en una subasta norteamericana hasta ese momento, y que llevó el evento a las primeras planas. La “Carrera” y el “Police verso” de Gérôme no alcanzaron ni de lejos una suma acorde con su fama y el precio original pagado por Stewart. El comprador de “La Feria de Caballos” de Rosa Bonheur fue un misterio que dio mucho de qué hablar al público y la prensa en la última noche de la subasta, y se resolvió al día siguiente, cuando Cornelius Vanderbilt (ausente en el evento) donó la obra al Metropolitan Museum de Nueva York.

Sólo la última pregunta no encuentra respuesta en los diarios locales. Es significativo el silencio de Martí respecto a la suerte de las dos pinturas de Fortuny de la colección Stewart. El lector sabe que fueron subastadas, pero no sabe nada de su subasta, ni su precio, ni su comprador. En cambio, sólo en la prensa aparecen ligadas a su precio de venta en dos distintas fechas:

⁷⁰ José Martí, *op. cit.*, XIX; p. 316.

⁷¹ *Ibid.*; p. 313.

⁷² *Ibid.*; p. 314.

⁷³ *Ibid.*; p. 316.

⁷⁴ *Ibid.*; p. 313.

“The Serpent Charmer” by Fortuny, started in at \$5,000, jumped by \$1,000 jumps to \$10,000, then by easier stages to \$11,000 amid applause, to \$12,000, then by \$100 offers to \$13,000, and finally sold at \$13,100 to S.P. Avery, who purchased it, it was stated, for Cornelius Vanderbilt.⁷⁵

Mr. Kirby tried to get \$20,000 for Fortuny’s “The Beach at Portici,” but the bidding reached only \$10,000 at Mr. Rockefeller’s hands. Mr. Stewart paid \$13,000 for it at the sale of the artist’s effects.⁷⁶

Martí evita esa información. Por ahí no pasa el “entendimiento” de la obra de arte.

FLOREAR, EXPLICAR, ALABAR

En la prensa neoyorquina, las noticias de la subasta sólo se extienden en las pinturas más caras, que se salen de las simples enumeraciones y listas de precios: hay que mostrarle al público lector las razones de tan altos precios. *The World*, por ejemplo, dice sobre “La Feria” de Rosa Bonheur:

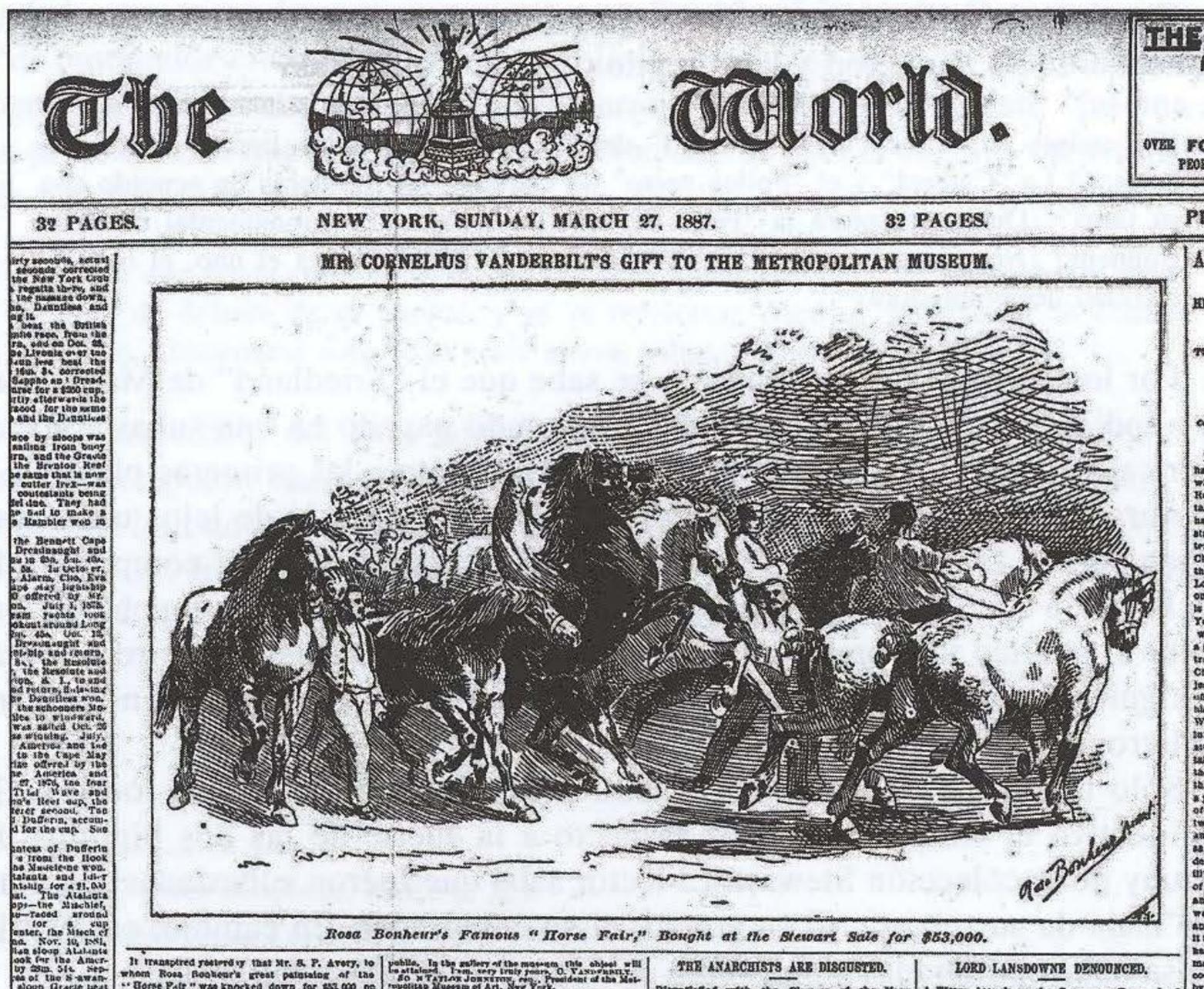


Figura 3: Grabado de “La Feria” de Rosa Bonheur en la primera plana de *The World*.⁷⁷

⁷⁵ *The New York Daily Tribune*, 25 de marzo de 1887; p. 5.

⁷⁶ *The New York Daily Tribune*, 26 de marzo de 1887; p. 5.

⁷⁷ *The World*, 27 de marzo de 1887; p. 1.

The merits of the painting are its composition, breadth of handling, vigorous action, sunlight and atmosphere effects, but, above all, its marvellously truthful drawing of the horse, which made the artist famous as the greatest animal painter of the world. One can feel these massive-limbed percherons...⁷⁸

El *New York Times*, en su primera plana habla sobre el “Friedland” (pero nunca se detiene en “La Feria”):

It was “Friedland—1807,” the loving tribute of the greatest artist of France to the greatest Monarch in France’s history.

“I did not intend to paint a battle,” he has said. “I wanted to paint Napoleon at the zenith of his glory. I wanted to paint the love, the adoration of the soldiers for the great captain in whom they had faith and for whom they were ready to die.”

And that he did it no man has questioned.⁷⁹

Martí, por su parte, pone en escena ambos cuadros. Los dos, dominados por el movimiento de caballos y hombres, se activan en la descripción. Al hablar de “La Feria”, Martí observa cada caballo, le asigna un carácter; observa el escenario, al que define como un “grandioso rincón de bosque vivo”;⁸⁰ observa los detalles: la luz sobre las ancas de los caballos, que “llevan la cola anudada, como para que se vea el dibujo rico...”.⁸¹



Figura 4: Meissonier, Friedland-1807, (Metropolitan Museum of Art, New York).

⁷⁸ *Ibíd.*; p. 1.

⁷⁹ *The New York Times*, 26 de marzo de 1887; p. 1.

⁸⁰ Martí, *op. cit.*, XIX, p. 316.

⁸¹ *Ibíd.*; p. 316.

Pero es al hablar del "Friedland" donde Martí se aleja más de las descripciones de la prensa. Sitúa la escena en la historia, la activa:

Acá la furia e ímpetu de la carrera, el choque de ferralla de vainas y corazas: la yerba arremolinada bajo la caballería, el plumero de los cascos relampagueantes, la locura de los caballos y de las espadas: los caballos flamean, los hombres juran: no hay un músculo en paz, ni en caballos ni en hombres: un corneta, vestido de amarillo, alza el clarín por sobre su cabeza, mientras exhala en una voz el alma: en el fondo del grupo, como un bosque de mástiles, se cruzan en líneas lejanas los aceros: dos espadas desnudas cortan de arriba abajo el cielo, a la cabeza de la cabalgata.⁸²

El dinamismo de la escena se corresponde con el de su descripción, que es al mismo tiempo una descripción del cuadro como labor "...Por entre la yerba, *pintada hilo a hilo*, baja al otro lado del lienzo, a marcha lenta, un grupo de húsares..."⁸³

Pero es en el segundo párrafo sobre esta obra donde Martí se separa de cualquier descripción convencional, al darle voz a Meissonier, para que defienda su obra ante sus anónimos acusadores (la opinión general, probablemente) y formule él mismo sus alabanzas:

¿No decíais, —preguntó Meissonier a los que lo acusaban de impotencia artística, —que yo no sé pintar el movimiento? Pues aprended como yo, recopiando la vida hebra por hebra, a pintar al animal y al hombre en el grado mayor de animación de que son capaces: aprended como yo, pintores de polvo de arroz, a componer obras nacionales y macizas.⁸⁴

El párrafo se vuelve diálogo cuando el cronista le cede a Manet el derecho a la primera piedra contra Meissonier:

"Sí" respondió Manet, aquel perseguidor de la luz a quien ha dado Zola cuerpo inmortal en su Claudio de "L'Oeuvre"; "sí, pero en ese cuadro todo es de hierro, menos las corazas. ¿Cómo has de pintar la vida; tú, que jamás has sabido pintar una mujer?"⁸⁵

Tras Manet entra el cronista a completar la crítica, tanto al "Friedland" como a Meissonier como pintor, que puede sintetizarse en dos palabras: monstruosidad y talento.

Ya en su descripción del "Friedland", Martí empieza a escapar de la atmósfera de la subasta. Aunque esta obra todavía esté marcada por su altísimo precio, el cronista pone en práctica lo que el subastador descuida: "florear, explicar, alabar." El precio tiene su lugar, Martí abre un amplio espacio más allá de él.

⁸² *Ibíd.*; p. 317.

⁸³ *Ibíd.*; p. 317. Subrayado mío.

⁸⁴ *Ibíd.*; p. 318.

⁸⁵ *Ibíd.*; p. 318.

Después de explicar el “Friedland”, Martí completará su escape de la subasta.

VUELTA A FORTUNY

Recordemos que antes de empezar la narración de la subasta Stewart, la crónica de Martí dedicó dos párrafos al alma: el primero sobre su existencia en constante peligro; el segundo, sobre su deleite al ver “una colección de cuadros soberbios”;⁸⁶ el tercer párrafo se lo dedica al pintor Fortuny.

Martí entra al tema de este pintor con una pregunta: “¿No es Fortuny, vencedor de la luz, el pintor en quien parece haberse reconocido nuestro siglo?”.⁸⁷ Muchos párrafos más adelante, Martí vuelve a él: “¿Quién sino Fortuny pudo unir sin trabajo visible la fuerza y la gracia?”.⁸⁸

De manera simétrica también, Martí pospone su reflexión inicial sobre Fortuny de manera expresa: “*Pero ahora no: ahora veamos estas obras famosas del arte moderno*”.⁸⁹ Y más adelante, también expresamente, acelera y finaliza su relato de la subasta para volver a Fortuny (y a la primera persona del plural):

Dejemos en buen hora al rematador animando a su público para que le compren (...). Dejemos que las puestas cesen, que el remate acabe, que la concurrencia se reparta por las calles vecinas, con sus catálogos rojos brillando osadamente a la luz eléctrica sobre los vestidos negros.⁹⁰

De este modo, mediante la forma, se subraya la continuidad temática entre los párrafos iniciales y finales, y su tensa relación con el relato de la subasta.

Lejos de ésta, las obras insisten en quedarse “¿En qué hemos de pensar, después de haberlos visto, sino en «El Encantador de serpientes» de Fortuny, un juicio de la vida, y en «La Playa de Portici», una tormenta de luz?”.⁹¹ Tal como lo anuncia, en los párrafos siguientes el cronista (junto a su lector) piensa en los cuadros de Fortuny.

El primero es “El Encantador de Serpientes”: “Mientras más se estudia «El Encantador», más revela ese extraño poder del genio para crear involuntariamente símbolos profundos de la naturaleza que lo inspira”.⁹² El cronista observa cuidadosamente la obra, la estudia. Sólo esa concentración permite la

⁸⁶ *Ibíd.*; p. 311.

⁸⁷ *Ibíd.*; p. 312.

⁸⁸ *Ibíd.*; p. 318.

⁸⁹ *Ibíd.*; p. 312. Subrayado mío.

⁹⁰ *Ibíd.*; p. 318.

⁹¹ *Ibíd.*; p. 318. Un detalle interesante de esta frase es que permite observar el uso de Martí de sus propios apuntes y artículos anteriores. Ya en un artículo de 1881 se ha referido largamente a “La Playa de Portici”, de la que dice: “La base del cuadro es una tormenta de colores, pero una tormenta que duerme” (José Martí, *op. cit.*, XV; p. 167).

⁹² Martí, *op. cit.*, XIX; p. 318.



Figura 5: Fortuny. “El Encantador de Serpientes” (The Walters Art Gallery).⁹³

revelación.

A esta frase sigue una descripción de la obra, que no se limita a una enumeración de lo que hay en el cuadro, sino que lo pone en escena; el cronista se pasea, se detiene donde halla sugerencias (la silla de montar, la alfombra, la serpiente...), interpreta, aventura contenidos posibles, inserta elogios al trabajo del pintor, se maravilla ante su uso de la sombra. Hay, como a lo largo de toda la crónica, un énfasis en el estilo. El cronista emplea la frase “Sopla el levante...”⁹⁴ como puerta a la escena que se desarrolla en la pintura. Cuando el cronista se desvía de ésta, vuelve a ella con la misma frase.

Concluye su aproximación a “El Encantador de Serpientes” con el contenido simbólico cuyo estudio le ha revelado:

¿Dónde mejor que en aquel nocturno espacio están representadas la pregunta incesante del hombre y el misterio sereno de la vida? ¡Domémosla de jóvenes, y luego de bien curtidos y desnudos, volvamos a ti, naturaleza!⁹⁵

Un paso más allá del descubrimiento del símbolo está la lección, la arenga.

El estudio de “La Playa de Portici” es diferente. No hay sólo una manera de entender una obra. El cronista explica este cuadro a partir de elementos biográficos: “¿Cómo no había de ser hermoso, si era la prueba de su libertad de artista y de su propia dicha?”⁹⁶ Enfatiza que es resultado de un largo proceso de aprendizaje, pero también de su éxito comercial: “... la admiración de los coleccionistas le ha dado fama y riqueza; ya puede pintar a la claridad del sol a su mujer y sus hijos.”⁹⁷

⁹³ <www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/genios/cuadros/7279.htm>, 13 de octubre de 2004.

⁹⁴ Martí, *op. cit.*, XIX; p. 319.

⁹⁵ *Ibíd.*; p. 319.

⁹⁶ *Ibíd.*; p. 319.

En esta frase reaparecen los coleccionistas, marcados positivamente al dar al artista la posibilidad no sólo de mantenerse, sino de tener una vida cómoda. Éste es el lugar que les corresponde, no el centro. La fama y la riqueza están al servicio del hombre, al servicio de esta obra.

La descripción de “La Playa de Portici” aventura menos que la del “Encantador de Serpientes”. El cronista presenta lo visible en el cuadro, y al hacerlo enfatiza un aspecto: el color. Primero en los detalles: “Sus hijos juegan sobre el verde”, “quitasol encarnado”, “muro blanco”, “puerta roja”, “mar de azul ardiente”. Luego sintetiza: “Blanco sobre blanco, celeste sobre marino, flor amarilla y parasol rojo entre hojas verdes”.⁹⁸

Luego, Martí señala la zona inconclusa del cuadro. La observación de esta zona le permite comprender el duro trabajo del autor; ahí la obra se revela como:

...el producto sabio de una labor terca y robusta, como todo lo que perdura y resplandece. Allí se ven cortadas impiamente por la mano mortal sus hebras de colores, la carne sana de aquella enérgica pintura.⁹⁹

Esto conecta con una pregunta previa: “¿Quién sino Fortuny pudo unir *sin trabajo visible* la fuerza y la gracia?”.¹⁰⁰ Sólo a través de lo inconcluso de la pintura se hace visible este trabajo, que es un trabajo arduo, real: “...se ve que jamás fue fácil el triunfo...”.¹⁰¹

Es de la dura labor de Fortuny de donde Martí extrae otra lección, con la que finaliza la crónica: “¡Sabe el hombre de partos y agonías, antes de que le dé su primer beso de paz en la aurora!”.¹⁰² Frase que conecta con el primer párrafo sobre Fortuny, donde Martí lee como símbolo incluso los logros de este pintor:

...él, la luz armoniosa y final que corona sus ensayos y dudas, tal como del conocimiento de la naturaleza surge, ahuyentando espantos, la creencia de alas universales a cuyo abrigo crecerán en paz los hombres. Todo es símbolo y síntesis, y hay que ir a buscar la raíz de todo.¹⁰³

En contraste con la uniformidad de las listas de obras aparecidas en las noticias sobre la subasta Stewart, donde sólo se muestran precios y compra-

⁹⁷ *Ibíd.*; p. 319.

⁹⁸ *Ibíd.*; p. 320.

⁹⁹ *Ibíd.*; p. 320.

¹⁰⁰ *Ibíd.*; p. 318. Énfasis mío.

¹⁰¹ *Ibíd.*; p. 320.

¹⁰² *Ibíd.*; p. 320. Esta frase conlleva la pregunta: ¿antes de que *quién* “le dé su primer beso de paz en la aurora”? No hay ningún dato al respecto. A la frase parece sobrarle la preposición “en”, sin la que quedaría “...antes de que le dé su primer beso de paz la aurora”, mucho más correcta gramaticalmente.

¹⁰³ *Ibíd.*; p. 312.

dores, el entendimiento de la obra de arte que demuestra Martí no es un trabajo uniforme. En él caben la descripción y observación cuidadosa, el elogio, las indagaciones y aventuras por la forma y el contenido, la búsqueda de símbolos y su interpretación, la animación de la obra en una narración. Esta amplia, abierta y enriquecedora aproximación a la obra, le da importancia al mercado del arte, pero evita su presencia desmesurada; otra vez, lo saca del centro.

TODO ES SÍMBOLO Y SÍNTESIS

Julio Ramos dice que: "...el corresponsal debe "reproducir fielmente," informar, pero la misma disposición de su escritura niega la norma de "transparencia" del ejercicio referencial o informativo".¹⁰⁴ En la crónica de la subasta, Martí excede esto. Informa, pero no reproduce fielmente. Trabaja sobre la información misma; por ejemplo, reduce a una noche lo que ocurre en tres y, sobre todo, caricaturiza a los personajes.

La distancia, el desconocimiento del tema por el lector, libra al cronista de tener que ser más conciso en unos datos, tener que justificar otros; le permite modificarlos sin alterar lo que él considera esencial. En el caso de la crónica de la subasta, Martí alegoriza la realidad. Comienza presentando el drama del alma y el disfrute que ésta halla en la contemplación de la pintura; termina con un ejercicio de "entendimiento" de la obra de arte, que es ese disfrute puesto en práctica. Entre estos temas hay una continuidad, interrumpida y complementada por la subasta, que es construida como territorio peligroso para el alma, evento donde el mercado lleva a la obra de arte a su degradación mayor. Esta construcción no funcionaría con protagonistas de carne y hueso, ambiguos (un Stewart honrado, un Gould trabajador); los millonarios son los más viles avaros; el subastador, un ave de rapiña; el público "vulgar y astuto".

Ante tal panorama, la forma de esta crónica ofrece una salvación simbólica. En la secuencia de párrafos, la subasta aparece rodeada por los párrafos del alma y el entendimiento de la obra de arte. Esta estructura envolvente, de alguna manera asfixia a la subasta y lo que ésta trae consigo, revierte el asedio al alma.

Pedro Pérez del Solar
Cornell University

¹⁰⁴ Ramos, *op. cit.*; p. 110.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*, New York, Schockenbooks, 1968.
- Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air*, New York, Penguin, 1982.
- Churchill, Allen. *The Upper Crust; an Informal History of New York's Highest Society*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1970.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000.
- Jones, Howard Mumford. *The Age of Energy*, New York, Viking Press, 1971.
- Lynes, Russell. *The Tastemakers*, New York, Harper & Brothers, 1954.
- Martí, José. *Ismaelillo/ Versos libres / Versos sencillos*, Edición de Iván A. Schulman, Madrid, Cátedra, 1992.
- Martí, José. *Obras completas*, 27 vols, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1966.
- Rama, Ángel. "La dialéctica de la modernidad en José Martí", en *Estudios Martianos, Memoria del Seminario José Martí*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1971, San Juan, Editorial Universitaria, 1974; pp. 129-197.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y Política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rojas, Rafael. *José Martí: La invención de Cuba*, Madrid, Editorial Colibrí, 2001.
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- The Encyclopaedia Britannica* "Alexander Turney Stewart." XXV, Cambridge, England, University Press, 1911.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*, New York, Penguin Books, 1994.
- Vitier, Cintio y Fina García Marruz. *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969.