



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA;  
NÚMERO 6,  
JULIO-DICIEMBRE DE 2019.  
ISSN 2602-8158.  
COPYRIGHT © 2019.  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

LA CRÍTICA DESCRIPTIVA DE JOSÉ MARTÍ A LA *MUERTE  
DE MARAT* DE SANTIAGO REBULL COMO MODELO  
DE TRANSPOSICIÓN DE LA PINTURA A LA LITERATURA  
THE DESCRIPTIVE CRITIQUE OF JOSÉ MARTÍ TO THE *DEATH  
OF MARAT* DE SANTIAGO REBULL AS A MODEL  
OF TRANSPOSITION FROM PAINT TO LITERATURE

YOSBANY VIDAL GARCÍA

ISM International Academy (Quito) / yosvidal@gmail.com

**RESUMEN:** La apreciación por parte de estudiosos de la crítica de arte de José Martí al respecto de la existencia de un proceso de transposición de la pintura a la literatura, que se evidencia en las crónicas y ensayos del autor cubano, es el punto de partida del presente artículo, que elige el texto dedicado al pintor mexicano Santiago Rebull y su cuadro *La muerte de Marat* para profundizar de modo más específico en el proceso mediante el cual se produce el tránsito de una forma artística a otra, en el contexto de un particular periodismo de fines del siglo XIX, con valores aún literarios y formativos.

**PALABRAS CLAVE:** José Martí, Santiago Rebull, La muerte de Marat, crítica de arte, crítica de pintura, transposición artístico-literaria

**ABSTRACT:** The appreciation by scholars of the art criticism of José Martí regarding the existence of a process of transposition of painting to literature, which is evident in the chronicles and essays of the Cuban author, is the starting point of the present article, which chooses the text dedicated to the Mexican painter Santiago Rebull and his painting *The Death of Marat* to delve more specifically into the process by which the transition from one artistic form to another takes place, in the context of a particular journalism of late nineteenth century, with values still literary and training.

**KEY WORDS:** José Martí, Santiago Rebull, The death of Marat, art critic, painting critic, literary-artistic transposition

**RECIBIDO:** 20 de marzo de 2019 / **APROBADO:** 06 de mayo de 2019

## 1. INTRODUCCIÓN

La crítica de arte del escritor y político cubano José Martí (1853-1895), desarrollada entre 1875 y 1894, fue capaz de producir 63 textos sobre pintura, que han sido clasificados según su dedicación a dicho arte —total, parcial o relacionada— en el volumen *José*

*Martí: la originalidad en el arte* (Moya Méndez, 2003). En general, su crítica de arte concentra obras representativas de alto nivel teórico y estético, y ha merecido atenciones sistemáticas, de lo que dan prueba los volúmenes *Pasión de la música en Martí* (Martínez, 1953), *José Martí: arquitectura y paisaje urbano* (Cárdenas, 1988) y *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte* (De Juan, 1997).

En estos trabajos, a los cuales habría que sumar cientos de artículos que aportan miradas enriquecedoras, se ofrecen comentarios y caracterizaciones sobre esta muy personal crítica artística; en su mayoría concerniente al contenido teórico, pero con menciones frecuentes a su peculiar escritura y realización textual.

La crítica descriptiva ha demostrado su pertinencia desde un punto de vista fáctico; no hay que olvidar que en la definitiva atribución del lienzo de *Vertumno y Pomona* a Rubens desempeñó una importancia capital un texto descriptivo de archivo (Díaz Padrón). Perfilada por importantes teóricos (Acha, 1994, pág. 12), la crítica descriptiva tuvo importantes momentos desde fines del siglo XIX, al calor del auge mundial de la prensa. José Martí fue uno de los mejores cultores latinoamericanos, y ya se ha aludido a la “salida literaria” que encontró para su “vocación frustrada” (la pintura) por medio de su rica ensayística artística (Moya Méndez, 2002, págs. 57-73).

Asimismo, ya se ha indicado que este autor “matiza su crítica con diversos recursos que van desde la introducción de neologismos por composición de palabras (*ultralindo, verdetriste, yuxtaformación*), de los que se vale fundamentalmente en la descripción de paisajes, hasta el empleo de un vocabulario bélico (*lid, batalla, combate, luchadores*) para definir el proceso de la creación plástica”; así como que el más admirable de sus recursos, “debido a su sombrero manejo, es el de la transposición” (Moya Méndez, 1996, págs. 50-51). En la misma fuente, el recurso se presenta de la manera siguiente:

Cuando Martí aborda *La lista de la lotería*, obra del cubano José Joaquín Tejada, transpone el cuadro del óleo a la literatura con encomiable maestría y logra con la pluma lo que el pintor con el pincel. Vuelve a pintar el cuadro de Tejada, pero esta vez con palabras, y lo hace surgir en nuestras mentes tal cual es, aun cuando no lo conozcamos.

.....

También cuando Martí realiza la transposición del cuadro *Cristo ante Pilatos*, del pintor húngaro Munkacsy, reproduce a los personajes en pleno comentario y ajetreo, les da vida, y de la acción mostrada y los atuendos y expresiones nos revela

la psicología de cada uno. Martí ve la realidad pintada en cada pueblo, la universaliza y, apoyándose en la Biblia, crea la novela del cuadro, el comentario de la escena, el diálogo mudo de los personajes, y todo ello a partir de lo que él llama la “elocuencia de los rostros”.

.....

Pero ninguna obra transpuso mejor que la *Muerte de Marat*, del pintor mexicano Santiago Rebull, a la que dedicó seis cuartillas íntegras. La admiración de Martí por la creación de este artista latinoamericano solo puede referirse con sus mismas palabras; palabras que reproducen, como diríamos en términos cinematográficos “en cámara lenta”, la terrible escena, “el instante en que el tribuno acaba de recibir la puñalada de Carlota Corday”. (Moya Méndez, 1996, págs. 51-54)

Bajo el incentivo y el reto derivado de este último pasaje, en el presente artículo se realizará un acercamiento analítico al contenido, forma y estrategia de la descripción martiana del lienzo *Muerte de Marat* (1875) del pintor mexicano Santiago Rebull, texto publicado en enero de 1876 en la *Revista Universal* de México, entre los primeros de la faceta de Martí como crítico de arte. El objetivo será contribuir a los estudios, hasta ahora ensayísticos, en torno a su estilo y recursos textuales; pero, sobre todo, profundizar en el mecanismo martiano de la transposición artístico-literaria y su posible modelo.

## 2. DESARROLLO

La crónica “Una visita a la exposición de Bellas Artes (IV)” es una elegante muestra de la capacidad escritural de José Martí como crítico de arte y periodista, al focalizar su atención en una obra visual del pintor mexicano Santiago Rebull.

La elección pudo haberse sustentado en dos premisas esenciales para el Martí periodista: Rebull era uno de los grandes artistas de la Academia de San Carlos (México) y para el año 1875 presentaba una obra (*Muerte de Marat*) con un fuerte referente histórico. Esto le permitiría abordar el contenido a través de una crónica como variante del periodismo mixto, en la que profundizaría en la información ofrecida a manera de relato cronológico —en vínculo estrecho *suceso-contexto*—, e interpretarla por medio de observaciones personales.

La estructura de la crónica elaborada por Martí permite apreciar un modelo de trasposición de la pintura a la literatura —entendida como texto—, que hoy día se

correlaciona con el principio de “pirámide invertida” en el periodismo, al abordarse el contenido de mayor a menor importancia o trascendencia, y en el que se ofrecen detalles sobre la base de valoraciones críticas que influirán en la comprensión del lector. Por lo tanto, para profundizar en este modelo martiano, se realizará un análisis de la secuencia del contenido textual.

La composición de la crónica permite advertir la densidad léxica por componentes que se reproduce en la tabla siguiente:

<b>Componentes de la crónica</b>	<b>Palabras</b>
Introducción	127
Transposición	2 527
Cierre	148
Total de palabras del texto	2 802

**Tabla 1.** Densidad léxica de la crónica por componentes

Así, vale indicar que la transposición abarca el 89.9 % del contenido textual y la secuencia es la que sigue:

- 1) En la introducción, se alude a la pintura como disciplina —en términos generales— con un matiz valorativo, en la que la obra deja de ser una simple inspiración del artista para materializarse en la creación de “un hombre enfermo [que] ha producido un lienzo vigoroso” (Martí, 1975, pág. 394). Incluso se ofrecen dos de los motivos temáticos de la *Muerte de Marat* (1875): el dolor y el amor. Además, esta manera peculiar de iniciar el texto le permite a Martí formar unas bases interpretativas en el lector-espectador y demostrar su capacidad creativa para poetizar el relato.
- 2) La transposición se inicia con la exposición de los motivos temáticos (dolor y amor) que empleara Rebull en su obra, a partir de la representación de la muerte (asesinato) del publicista Jean Marat en manos de una mujer: Carlota Corday; homicidio que se debía encarnar de manera sutil, sin que primara lo desgarrador del acto en sí. En este sentido, se establece una correlación ideotemática entre la pintura de Rebull, que pudo tener como antecedente el óleo sobre lienzo de Jacques-Louis David (*La Mort de Marat*, de 1793) —aunque no se menciona en

ningún momento—, y los integrantes de un cuadro de inspiración bíblica de Caravaggio (*Judith y Holofernes*, de 1599).

- 3) Asimismo, se considera que la muerte del jacobino durante el “reinado del terror” en 1793 no se concreta como el fin de una tiranía, sino como el inicio de gobiernos despóticos que se acrecentarían durante la Revolución Francesa. De ahí que se mencione al girondino Pierre Victurnien Vergniaud (quien fuera decapitado), no sin antes expresar que la Revolución devoraría a sus hijos como Saturno, y una vez más se mancillaría “la libertad francesa, empujada, engañada, aturdida, que tendía los brazos con angustia a los hijos del noble Mediodía” (Martí, 1975, pág. 395).
- 4) Esta evocación de la historia del pueblo francés es empleada por Martí para justificar la idealización que desarrollara Rebull al respecto de Carlota Corday: una mujer que no puede quedar impasible ante su realidad contextual, y en quien sobrevive, más allá de la pasión, el afán de justicia o la materialización de un idea que, como fémina, se consideraría acto heroico. Además, permite apreciar la capacidad martiana para conectar el conocimiento histórico con las emociones y la imaginación interpretativa.
- 5) Lo antes mencionado sirve a Martí para contextualizar la temática abordada por Rebull y otorgarle fuerza al contenido durante la apreciación de los lectores-espectadores; sobre todo, al marcar el valor cognoscitivo que posee el arte, al ser capaz de atrapar en un lienzo un instante de la historia. A su vez, este antecedente permite justificar la manera en que se representan las figuras, contornos, colores y el uso del claroscuro que acentúa el matiz lóbrego y trágico de la escena.
- 6) A partir de la pregunta retórica: “¿Cabían en una misma atmósfera la expresión de la libertad pura y el predicador de la libertad feroz?” (Martí, 1975, pág. 396), el cronista comienza a describir el cuadro mediante valoraciones subjetivas en estrecho vínculo con el referente contextual; es decir, vuelve a pintarlo pero esta vez con palabras. Primero, focaliza la mirada en Marat y lo caracteriza de manera despectiva; luego detalla su anatomía y la pose de quien ha sucumbido entre las manos de Carlota Corday. Así, Martí asume la perspectiva del pintor y devela el instante del asesinato a través de armoniosos detalles: “reguló los músculos, dio belleza artística a un torso de fiera, inclinó hacia atrás una cabeza en el momento de una suprema maldición [...] comprimiéndose el corazón partido, [...] la tabla mal cepillada sobre la bañera, vertidos los papeles por el suelo, escritas unas

líneas sobre un número del *Amigo del Pueblo* [...] y se cubre con la mano derecha la herida que acaba de recibir” (1975, pág. 396).

- 7) Después se refiere a la imagen de Carlota Corday, en la que se contrasta la belleza de la joven con lo horrendo del acto cometido. Incluso narra las acciones en secuencia cronológica —a la manera de fotogramas continuos de una cinta cinematográfica—, para que el lector reconstruya mentalmente el hecho y le otorgue dinamismo a la escena representada en el lienzo. Además, ofrece aquí criterios técnicos en cuanto al plano compositivo y el estilo del pintor: “daña al conjunto todo brazo que corta la figura, y éste la corta y la realza. [...] Esa mujer está temiendo, [...] se sale del cuadro, como se ha salido de trabas mezquinas y de enojosas tradiciones de escuela” (1975, pág. 397).
- 8) Una vez analizadas las figuras humanas, Martí centra su mirada en otros elementos significativos del cuadro: la sangre de un rojo “tan vivo”, el puñal que sale del pecho, la silla caída, los papeles dispersos por el suelo, los zapatos de época, la pared oscura en la que se sugiere la existencia de otros objetos, las dos mujeres y un hombre que abren la puerta, y la pluma blanca que cae de las manos de Marat (aunque Martí discrepa en el hecho de que sea tan blanca). Incluso, alude a que blanco debería ser el vestido de Carlota Corday, pero Rebull no lo consideró así, pues hallar la armonía visual entre “lo sombrío de la habitación y lo blanco de la figura” (1975, pág. 398) supondría el análisis técnico en pro de un color tenue “para realzar en lo externo su carácter íntimo” (Ídem.). Martí apostó por la sensibilidad y capacidad creativa del artista; de ahí que la metaforización de sus palabras permite apreciar un rejuego entre los sentidos y la imaginación del pintor mexicano.
- 9) No obstante, Martí deja entrever dos limitaciones en el cuadro de Rebull: el exceso de luz que en Carlota Corday se ofrece, a diferencia de lo sombrío de su entorno (aunque la intención podría estar dada en resaltar el acto heroico de la doncella como personaje principal); y la ausencia de una cortina tras la que se ocultaría Carlota Corday luego del asesinato y que existió en la realidad del hecho histórico. Si bien Martí no pasa por alto estos detalles, tampoco los acentúa, para no disminuir la calidad estética de la pintura y la reinterpretación que hiciera el artista.
- 10) A manera de cierre, Martí resalta la calidad expresiva de Santiago Rebull y su obra —como ejemplo de pintura histórica—, y les hace trascender las fronteras

geográficas de la Academia de San Carlos (México); puesto que el artista es “en las figuras, imponente; en el colorido, real; en los detalles, rico y exquisito. En cada línea hay una verdad, y en todas, la severa impresión del genio a las enemigas o rencorosas voluntades” (1975, pág. 400). Esta valoración final influye en el receptor con un matiz persuasivo, y, al conectarlo con la entradilla de la crónica y la exposición y argumentación de los criterios en torno al análisis de la obra visual, realza el didactismo de la escritura martiana.

### **3. CONCLUSIONES**

Un análisis de la secuencia del contenido textual de la crónica “Una visita a la exposición de Bellas Artes (IV)”, en relación con la obra *Muerte de Marat* (1875) del artista mexicano Santiago Rebull, permite descubrir el modelo de transposición de la pintura a la literatura que realizara José Martí en vínculo estrecho con los principios de la crónica periodística contemporánea. Desde un plano compositivo, se ofrece la información de mayor a menor importancia o trascendencia, entendible en la apreciación visual como la focalización de las figuras y planos pictóricos según el orden de prioridad.

Además de la inclusión de valoraciones críticas en cada detalle que conforma el relato cronológico, se demuestra la riqueza léxica de Martí por medio de metafóricas y una constante intertextualidad. Esto permite obtener una apreciación que se sustenta en el regusto del autor por conectar su amplio conocimiento sobre el arte y la historia con el uso de la palabra y emociones para influir en el receptor.

A su vez, Martí considera significativa la inclusión —como antecedente— de la referencia directa al contexto histórico, y a partir de este analizar el cuadro como un conjunto de aspectos concatenados que reconstruyen el suceso ocurrido e influyen en el aprendizaje del lector. Es decir, la apreciación visual no se enfocará solo en la narración de hechos imaginarios, como sí ocurre en la Literatura por su carácter de ficción, sino en acontecimientos verdaderos que han sido reinterpretados a través de la pintura.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Acha, Juan (1994). *Huellas críticas*. La Habana-Cali: Instituto Cubano del Libro-Centro Editorial Universidad del Valle.

- Cárdenas, Eliana (1988). *José Martí: arquitectura y paisaje urbano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Díaz Padrón, M. (s/f). *Archivo Español del Arte*. Recuperado el 4 de febrero de 2019, de [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwityf\\_HiJvhAhVSrVvKkHYw1BLMQFjAHegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fxn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es%2Findex.php%2Ffaea%2Farticle%2Fdownload%2F831%2F849&usg=AOvVaw0rx](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwityf_HiJvhAhVSrVvKkHYw1BLMQFjAHegQIBRAC&url=http%3A%2F%2Fxn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es%2Findex.php%2Ffaea%2Farticle%2Fdownload%2F831%2F849&usg=AOvVaw0rx)
- Juan, Adelaida de (1997). *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Martí, José (1975). Una visita a la exposición de Bellas Artes (IV). En J. Martí, *Obras completas*. (Vol. VI, págs. 394-400). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Martínez, Orlando (1953). *Pasión de la música en Martí*. La Habana: Talleres Tipográficos de Goldáraz y Cía.
- Moya Méndez, Misael (1996). *José Martí: para que la mano pinte bien*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Moya Méndez, Misael (2002). *Los paisajes "que pintó Martí"*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.
- Moya Méndez, Misael (2003). *José Martí: la originalidad en el arte*. Santa Clara: Editorial Capiro.