

## *Teoría sobre la interrelación entre pintura y literatura en el estilo escritural de José Martí*

---

Theory for the interrelation painting and literature in José Martí's writing style

**David Leyva González**

Centro de Estudios Martianos, La Habana, Cuba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9503-518X>

Correo electrónico: [daviley2@gmail.com](mailto:daviley2@gmail.com)

### RESUMEN

**Introducción:** El estudio propone la participación de José Martí en una antigua poética creativa donde las fronteras de las artes se interrelacionan en pos de la originalidad y la trascendencia.

**Métodos:** Estudio diacrónico de los pensadores que analizan los límites y relaciones entre el arte de la pintura y el de la literatura, para llegar a una propuesta teórica desde el contexto martiano de finales del siglo XIX.

**Resultados:** Teoría de la interrelación entre pintura y literatura en el contexto de José Martí a partir de tres características: la interpretación, la evocación y la combinación.

**Conclusiones:** El estilo escritural de José Martí presenta un apreciable componente plástico, gracias a su conocimiento de pintura y de antiguos poetas que lograron un esmerado empleo de la palabra.

**PALABRAS CLAVE:** pintura; literatura; Martí; interrelación; descripción

### ABSTRACT

**Introduction:** The study proposes José Martí's participation in an ancient creative poetics where the boundaries of the arts interrelate in pursuit of originality and transcendence.

**Methods:** Diachronic study of thinkers who analyze the limits and relationships between the art of painting and literature, to reach a theoretical proposal from the Martí context of the late 19<sup>th</sup> century.

**Results:** Theory of the interrelation between painting and literature in the context of José Martí based on three characteristics: interpretation, evocation, and combination.

**Conclusions:** José Martí's writing style presents an appreciable plastic component, thanks to his knowledge of painting and ancient poets who achieved careful use of the word.

**KEYWORDS:** painting; literature; Martí; interrelation; description

## INTRODUCCIÓN

El estilo escritural de José Martí presenta un apreciable componente pictórico. Fue un perenne admirador de las artes todas. Insertó el color y el dibujo en sus descripciones y comparaba lo que observaba con su peculiar museo personal de pintura y escultura. Lo anterior se aprecia desde sus textos iniciales como *El presidio político en Cuba* (1871): «Dante no estuvo en presidio // Si hubiera sentido desplomarse, sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su Infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor» (Martí, 2010a: 63) hasta esos dos grandes textos de síntesis que constituyen los *Diarios de Campaña*, póstuma y genial prueba de la vitalidad de su prosa: «Paquito Borrero, con su cabeza santa y fina, como la del San Francisco de Elcano» (Martí, 2018: 50).<sup>1</sup>

La maestría alcanzada en estas alquimias artístico-literarias fue tal que, en sus entregas a periódicos, sobre todo las realizadas en Nueva York en la década de 1880, develan el atractivo modernista de la copia a pincelada libre que realiza de fiestas, exposiciones, desfiles, aglomeraciones diversas, paisajes, construcciones, desastres naturales, sucesos sociales e historias de vidas de seres humanos que llamaron su atención en la efervescente nación estadounidense; incluso, en su conocida arte poética de 1880 nos advierte su tan citada idea de que «el escritor ha de pintar, como el pintor» (Martí, 1975a: 212). Para él, el escribir como si se pintara necesita igualmente de un equilibrio, de una contención: «arte de expurgar del asunto todo lo que no ayude y realce, sin poner en cada detalle tanto color que se desfigure el dibujo por él, ni tampoco que salga el dibujo torcido o escaso» (Martí, 1975d). Pero, ¿qué modelos principales de artistas tuvo Martí para este empeño? Hay una frase suya muy ilustrativa al respecto: «De Velázquez y Goya vienen todos» (1975g: 304), idea que se inserta en su análisis de la pintura impresionista. Dos estéticas que se consideraban como novedosas en la segunda mitad del XIX: el naturalismo y el impresionismo tienen como antecesores, junto a otro variado grupo de pintores, la obra de ambos maestros españoles, y puede, además, que sean ellos, dos raíces visuales muy importantes en la escritura de Martí; claro está, junto al referente obligado que constituye la escultura y arquitectura clásica, el arte precolombino, el Renacimiento italiano y los grandes exponentes de las escuelas francesa y flamenca de pintura.

## DESARROLLO

Al final del tomo 15 de las *Obras completas*, dedicado a los escritos sobre Europa, aparecen unas notas en francés bajo el título «Recuerdos de 'Nos grands poètes' de Strauss». Gracias al traductor e investigador Jacques-François Bonaldi se sabe el origen de las mismas; provienen de un apéndice del capítulo «*La Poésie étrangère et la poésie nationale*» (La poesía extranjera y la poesía nacional), perteneciente al voluminoso libro *L'ancienne et La nouvelle foi* (La antigua y la nueva fe), obra del filósofo alemán, discípulo de Hegel,

---

<sup>1</sup> Obra del artista español del siglo XVII Alonso Cano de Almansa.

David Friedrich Strauss (1808-1874), publicado originalmente en Alemania en 1872 y traducido al francés en 1876.<sup>2</sup>

Esas notas no son citas tal cuales, sino que —como muchas veces hace el cubano en su proceso de aprehensión— recrea y edita lo que está leyendo.

Strauss —nos dicen las anotaciones martianas— alaba a un gran intelectual alemán, quien constituye el cimiento y apoyo para la obra más conocida de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Se trata de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), defensor de la tolerancia religiosa, erudito de disímiles fuentes de conocimiento universal y estudioso de la interrelación de las artes; tres aristas estas muy presentes en el Héroe Nacional de Cuba.

Lessing fue un arqueólogo de la información, comprobaba y contraponía lecturas y desenmascaró más de una vez a falsos eruditos. Hubo una tendencia en la primera mitad del siglo XIX a solo salvar para la historia su obra dramática (especialmente *Nathan, el sabio*, un clásico de todos los tiempos) pero Strauss consideraba a la crítica y el ensayo de Lessing tan meritorios como el teatro. Especial estima tenía por el estudio de la comparación entre poesía y pintura, libro más conocido como *Laocoonte*: «*Comme nos yeux se desillent quand nous voyons les limites de l'art tracées dans le Laocoon avec une perspicacité et une profondeur merveilleuse!*» (Cómo se abren nuestros ojos cuando vemos los límites del arte trazados en el Laocoonte con una perspicacia y maravillosa profundidad) (Martí, 1975f: 454).

En ese concentrado y erudito análisis, Lessing comparte una frase de Simónides (556 a. C.-468 a. C.): «la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura que habla» (Lessing, 1978: 4). Simónides se percató de que la escritura puede ser imagen si se trenza con esmero. Incluso un buen poema, es capaz de trascender en la memoria y luchar mejor contra la corrosión del tiempo que una escultura y un cuadro, pero, no es tan fácil lograr tal proeza, pues se emplea para ello la misma materia prima que utilizamos para comunicarnos. El lenguaje hablado es más libre, en cambio se necesita más paciencia y artesanía para alcanzar el literario. Un texto bien armado llega a brindarnos color y dibujo como un lienzo. De ahí que Quinto Horacio Flaco (65 a. C.-8 a. C.) mantuvo esa idea y expresó en su *Epístola a los Pisones* o *Arte Poética* la legendaria frase: «*Ut pictura poesis*» (Cual la pintura, tal es la poesía) (Horacio, 2008: 404). Sin embargo, pintor, escultor, músico se valen de herramientas de más difícil empleo que el verso. Y un tanto molesto con esa igualación, Leonardo da Vinci (1452-1519) invirtió la frase del poeta griego: «Si tú llamas a la pintura poesía muda, el pintor podrá decir que la poesía es pintura ciega» (Galí, 1999).

La historia demuestra que no hay arte superior, sino diferentes grados de concentración, disciplina y talentos. Cada manifestación artística presenta sus limitaciones expresivas en la búsqueda de igualar a la naturaleza. En el arte se cumple el proverbio latino «*Fortuna audaces iuvat*» (La fortuna ayuda a los audaces). La osadía de los creadores de enfrentarse a la realidad y a la propia tradición que los antecede es siempre digna de asombro. Es como

<sup>2</sup> La versión digital de la edición francesa del libro de Strauss leído por Martí, puede verse en: [https://books.google.com/cu/books/about/L\\_ancienne\\_et\\_la\\_nouvelle\\_foi.html?id=dVB3OyQY6ksC&redir\\_esc=y](https://books.google.com/cu/books/about/L_ancienne_et_la_nouvelle_foi.html?id=dVB3OyQY6ksC&redir_esc=y)

si cada artista buscara la forma diferente de entrar a una fortaleza inexpugnable o pasar su caballo de Troya tras la muralla. Lo anterior, recuerda la advertencia de Martí a los impresionistas del siglo XIX sobre la captación de la luz; ellos caen en la lucha contra lo natural, pero sorprenden por la valentía del intento y por el esfuerzo de lograr un nuevo tipo de belleza. Según Lessing tanto la pintura como la poesía «nos agradan engañándonos» (Lessing, 1978: 3). El tiempo —según él— «es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor» (Lessing, 1978: 93).

Los pintores han llenado muchas veces los espacios de la tela con temáticas de la literatura y los escritores han jugado con el tiempo narrativo o poético con escenas que implican, en ocasiones, secuencia de acciones muy difíciles de reproducir en una obra de arte. Paradójicamente, mientras más detallada es la descripción, más compleja e irrealizable se hace la copia al lienzo. Lessing, devoto admirador de Homero (ca. siglo VIII a. C.), expresó:

Ya lo he dicho: el cuadro de Pándaro, en el libro IV de la *Iliada*, es uno de los más acabados y sorprendentes [...] Desde el instante en que toma el arco hasta aquel en que sale disparada la flecha, cada instante, sin omitir ninguno, está descrito en relación tan estrecha con los demás, a la vez que se marca su diferencia, que si no supiéramos cómo se maneja el arco, lo aprenderíamos con solo este cuadro. (Lessing, 1978: 77-78)

Por otro lado, los Evangelios de Mateo, Marcos, Lucas, Juan o los libros del Antiguo Testamento, escritos en un estilo directo, resumido y sugestivo han generado miles de representaciones pictóricas. El ejemplo no es tan justo al ser la fe judeo-cristiana la más legitimada en la cultura occidental, pero no se debe negar que la sencillez y belleza descriptiva de esos textos ayudaron grandemente a la imaginación de los pintores.

Como las buenas recetas, el punto está en el balance de los sabores, alcanzar el equilibrio entre historia y detallismo. Lessing nos cuenta que Alexander Pope (1688-1744) «ya en edad madura, [...] afirmaba que todos cuantos quisieran llevar [...] el nombre de poetas, debían renunciar [...] a la manía de las descripciones». Y agregaba que «un poema puramente descriptivo era como un banquete compuesto solo por salsas» (Lessing, 1978: 92).

El escritor cubano Roberto Méndez en su libro *La dama y el escorpión* destaca la figura de Charles-Alphonse du Fresnoy (o Dufresnoy, 1611-1668) y su poema latino *De arte graphica* «que insistía en la analogía entre plástica y literatura» (Méndez, 2000: 12). De hecho, en ese texto poético, se expresa —continuando la línea de Simónides y Horacio— «*Ut pictura poesis erit; similisque Poesi sic Pictura*» (Será como un cuadro de poesía; y similar a la Poesía, también lo es la Pintura) (Esparcia, 2018: 3).

Méndez se percató de que Martí quiso ahondar sobre esta categoría de la poesía gráfica, planteada en el siglo XVII, pues evidentemente era un motivo a fin a sus propios intereses de escritor. Y también reflexionar en torno al necesario balance que deseaba Pope entre imagen y acción. En el tomo 22 de sus *Obras completas*, especie de recopilación de sus lecturas y proyectos inconclusos, escribe: «Un estudio: Poetas gráficos // Leconte, Horacio, Gautier, los franceses. — // Contra poetas verbosos» (Martí, 1975b: 74).

Él ha seguido esa línea clásica *Ut pictura poesis* (Cual la pintura, tal es la poesía) potenciada por Horacio y —basado en la denominación de Dufresnoy— pretendía llevar el análisis a los poetas franceses adscritos a la revista *Le Parnasse contemporain* (*El Parnaso contemporáneo*). De hecho, registra, debajo de la nota antes citada, la siguiente idea: «Motivo p<sup>a</sup> revista de la poesía actual, no pretenciosa (Varias palabras ininteligibles)» (Martí, 1975b). Ese último calificativo es esclarecedor. A él le interesaba el trabajo con el verso de los parnasianos, que remeda el cuidado de un pintor, orfebre o escultor, pero sin pretender olvidarse de su tiempo. Carmen Suárez León analizó los apuntes de Martí sobre Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle (figura aglutinadora del movimiento literario), Sully Prudhomme, José María de Heredia (primo hermano del gran poeta cubano del Romanticismo), François Coppée (uno de los más citados en los cuadernos martianos) y Charles Baudelaire (que después tomó un rumbo más revolucionario y fue el más afín a los intereses del cubano al hacer crítica de arte, llevar la poesía a la prosa y observar con desprejuicio a la sociedad). Tal análisis está recogido en un clásico de la bibliografía martiana titulado *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*. Y, hacia el final del texto, la estudiosa concluye: «Martí no será nunca un poeta parnasiano, sino un poeta que usa con maestría las técnicas del Parnaso» (Suárez León, 2001: 116).

Suárez León menciona una esencial característica de los poetas parnasianos extraída del ensayo «La estética del parnaso» de Paul Bourget (1852-1935): «empeño por dar a cada vocablo un valor de posición, puesto que las palabras colocadas una junto a la otra se modifican por reciprocidad, al igual que los colores dentro de un cuadro» (Suárez León, 2001: 11-12). La curiosa manera de conformar el verso también llevó al formalista de origen ruso Roman Jakobson (1896-1982) a plantear que existe una «notable analogía entre el papel de la gramática en la poesía y la composición pictórica, basada en un orden geométrico latente o patente o en una rebelión contra las disposiciones geométricas» (Jakobson, 1977: 132).

Iván Schulman recogió en su libro *Símbolo y color en la obra de José Martí* una idea que demuestra ese gusto martiano por la correlación escritura y pintura; y la alegría que sentía cuando descubría a un escritor de poética similar. Sobre Alphonse Daudet (1840-1897) dijo: «No se buscarían en la mesa de este escritor pluma y cuartillas, sino colores y paleta» (Martí, 1975c: 204). Y al final del primer número de la revista *La Edad de Oro* anheló «pintar todo lo hermoso del mundo de manera que se vea en los versos como si estuviera pintando con colores» (Martí, 1975e: 349).

Sin embargo, para esos logros estéticos se debe poseer una sistemática costumbre de apreciación de las artes. Un logrado poeta-pintor no debe descuidar otra añeja tradición: la del escritor comentarista de pintura. Los alemanes y franceses cambiaron la idea de acercarse a la obra de arte gracias a Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), primer historiador de arte moderno. Anteriormente solo se hacían vidas de pintores, arquitectos y escultores a la manera de Giorgio Vasari (1511-1574). En Francia, el escritor Denis Diderot

(1713-1784) reseñó para la posteridad *Los Salones* que se sucedieron entre 1759-1781. El trabajo del enciclopedista influyó grandemente en Charles Baudelaire (1821-1867) quien estudió con perspicacia parecida las exhibiciones de cuadros de 1845, 1846 y 1859, además de hacer textos especializados sobre el arte de la caricatura y la sátira en pintura. El poeta francés no abandonó tampoco el ejemplo de Vasari y aportó un esencial texto de vida y obra dedicado a Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix (1798-1863). Por eso consideramos a Baudelaire tan medular en el modelo martiano, pues, al trabajo cuidado del verso alternaron las reseñas de salones. En el caso de Martí, el dedicado a los pintores mexicanos: 1875-1876; el de desnudo, acuarelistas franceses de 1880, o el más alabado por todos: el de los impresionistas de 1886; además de sus análisis de pintores salpicados de anécdotas a la manera de Vasari dedicados a Fortuny, Fromentin, Matekjo, Munkácsy o Vereshchagin.

Hay una larga lista de creadores que mostraron destrezas en las dos artes: pintura y literatura. Miguel Ángel (1475-1564) y William Blake (1757-1827), descuellan, Víctor Hugo (1802-1885), referente literario de su tiempo y excelente dibujante. Sería extenuante la mención de todos los nombres —pertenecientes a múltiples naciones y épocas— que poseían esa dualidad. Darío Villanueva, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, y quien fuera director de la Real Academia Española, recuerda al austríaco Oskar Walzel (1864-1944), quien tratara de estimular el enfoque interdisciplinario en sus clases, y auxiliándose de la amistad con el historiador de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945) introdujera, en 1917, las nociones de «*Wechselseitige Erhellung der Künste*» (La iluminación recíproca de las artes), y los «talentos dobles» (Villanueva, 2014: 185).

En ese mismo ensayo, Villanueva explica cómo ese tema de la interrelación entre pintura y escritura comenzaría a estudiarse, a partir del siglo XX, bajo el amplio espectro de la literatura comparada:

[...] en la base de todas las artes está el principio aristotélico de la mimesis, pues la naturaleza humana se nos revela esencialmente mimética. Todas imitan y el objeto de su mimesis es el mismo: la realidad natural y la realidad humana. Pero cada una de ellas lo hace con instrumentos diferentes. Y es aquí donde encontramos de nuevo la razón de ser de los estudios interartísticos como ámbito privilegiado de la Literatura Comparada. (Villanueva, 2014)

Semejante a lo realizado por Lessing en el siglo XVII nuevamente se va a la antigua Grecia para buscar asideros teóricos. Se revisita la obra de Hermógenes de Tarso (160-225), específicamente su estudio de las descripciones desarrollado en el libro *Sobre las formas de estilo*. De él se toma el vocablo *ékphrasis*, en español écfrasis, referido a un momento elevado literario donde el lector y espectador pueden visualizar muy claramente lo que se lee o discursa. Otra vez Homero es el vencedor, quien más veces alcanzara con su obra esa, podríamos llamarla: descripción sublime.

Así, pues, de todos los poetas, oradores y logógrafos<sup>3</sup> el mejor en todas las especies de estilo es Homero. Pues, en efecto, él es quien, más que los demás poetas, ha elaborado expresiones de Grandeza, de Placer, de Elegancia, de Habilidad y, lo más importante en poesía, una imitación vívida y apropiada a la materia correspondiente (Hermógenes, 1993: 294).

Luz Aurora Pimentel, doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Harvard, en su ensayo «Écfrasis y lecturas iconotextuales», esboza la polémica sobre este vocablo de origen griego, y explica cómo Leo Spitzer (1887-1960), amparado en su prestigio de estilista, definió con soberbia sencillez, en 1955, lo que él considera como écfrasis en su ensayo «“The Ode on a Grecian Urn, or Content vs Metagrammar”, Essays on English and American Literature». Para él, esa palabra solo debe emplearse para «la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica» (Pimentel, 2003: 206).

Si se asume ese presupuesto teórico, Martí tuvo que desarrollar repetidas veces la écfrasis en la década de 1880, pues los periódicos casi nunca tenían a mano la imagen de los cuadros reseñados en los salones y subastas. El escritor debía enamorar al lector para que acudiera a las exhibiciones. Invitación a que cotejara, con sus propios ojos, las originales observaciones de la prensa. Sin embargo, la écfrasis martiana salió de la crítica y fue sin timidez a la obra literaria. Había cuadros que seducían de tal forma al escritor que buscaba describirlos ya insertos en composiciones poéticas o narrativas. Incluso, el ejemplo modélico por antonomasia en la historia del arte para ilustrar esta categoría es la de una obra de arte imaginada: el escudo de Aquiles. Se trata de un momento especial en la *Ilíada*, donde Homero elabora, sin referente alguno, a pura imaginación, el objeto artístico, el cual va esculpiendo magistralmente con palabras para placer del lector. De igual forma Martí, en su única novela, *Lucía Jerez*, ingenia cuadros ficticios que son luego mostrados con gran exactitud oratoria por el personaje narrativo de Ana; mientras que en la revista *La Edad de Oro* elabora descripciones de láminas tan llamativas que arrebatan de entusiasmo a una niña y desencadenan el conflicto de la historia «Nené traviesa».

Luz Aurora Pimentel no se conformó con los límites de la écfrasis planteados por Spitzer. Ella quería un poco más de variedad y amplitud de posibilidades teóricas, así como los impresionistas deseaban más flexibilidad en las temáticas y formas de la pintura académica. Cada proceso creativo que desea trascender debe buscar la expansión del asunto y el modo, aunque sea de manera breve. Por eso el cubano justificó la novedad de los pintores franceses a través de la frase escrita en 1886: «Son culpables las vidas empleadas en la repetición cómoda de las verdades descubiertas.» (Martí, 1975g: 303).

Pimentel abre dos nuevos caminos para la interrelación arte-literatura, pues el primero que ella llama «écfrasis referencial» es exactamente el mismo planteado por Spitzer de describir con talento poético una obra artística verificable. Su aporte llega en las categorías de «écfrasis nocional», referido a una escritura que muestra con detallismo una creación sin modelo comprobado, a la manera del escudo de Aquiles; y por «écfrasis referencial

---

<sup>3</sup> Escritores que cobraban por componer discursos para que otros oradores los pronunciaran.

genérica» donde los artífices de la palabra «sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista. Ejemplo «[...] los “cuadros” descriptivos en Proust que evocan a Monet» (Pimentel, 2003: 207). Asimismo, para Domingo Faustino Sarmiento, Martí le recordó el estilo de Goya cuando hizo sus descripciones de muchedumbres a la llegada de la Estatua de la Libertad. Adelaida de Juan observó que la escritura martiana asumía la misma estética de los pintores franceses que quería reseñar: «No solo nos dice que las calles están ‘como vestidas de luz’, sino que nos habla de ‘ramilletes de hombres azules’ entre aquellos que van a ver ‘los montes lilas, los trajes colorados, los paisajes hermosos, los desórdenes en verde y azul» (Juan, 1997: 114). Mientras que en el poema «Árabe», la relación de complicidad entre jinete y caballo de las dos primeras estrofas, recuerdan los cuadros orientalistas, en especial, los de un pintor muy querido y estudiado por él, Eugène Fromentin (1820-1876).

En el propio ensayo de Luz Aurora Pimentel se comenta otra vía de análisis para la interrelación entre artes plásticas y literatura que ha ganado fuerza en el siglo XXI. Se trata de una teoría también adscrita a los estudios de la Literatura Comparada y que presenta una diferente nomenclatura llamada intermedialidad:

Si la éfrasis se define como la representación verbal de una representación visual, es claro que se trata de una operación esencialmente intertextual; no obstante, si, a su vez, la intertextualidad se define mínimamente como la presencia de un texto verbal en otro, en el caso que nos ocupa, la presencia de una representación visual en un texto verbal establece una relación que Peter Wagner ha llamado intermedialidad. (Pimentel, 2003: 206)

El dilema de esta teoría para el interés de interrelacionar la pintura y la literatura en la obra de José Martí es que rebasa ampliamente los límites de las dos artes en cuestión. Es como tomar noción, al leerla, de lo mucho que se ha diversificado la creación artística en los últimos dos siglos. Representa un instrumento de análisis más dinámico y flexible, especialmente después de la publicación del libro *Intermedialität* de Irina O. Rajewsky, profesora de Lenguas y Literaturas Romances de la Freie Universität Berlin. Para explicar la teoría de Rajewsky emplearemos este análisis resumido del profesor de la Universität Potsdam, Julio Prieto.

En cuanto al análisis sincrónico de las prácticas intermediales es útil la distinción que propone Irina Rajewsky (2002) en el que tal vez sea el estudio teórico más completo y productivo desde el punto de vista de la crítica literaria y artística. Rajewsky distingue entre tres tipos de fenómenos: 1) cambio de un medio a otro [Medienwechsel] (por ejemplo la adaptación fílmica de una novela, o lo que en términos de Roman Jakobson llamaríamos «traducción intersemiótica»); 2) combinación de medios [Medienkombination] (por ejemplo el uso de fotografías en la novela [...], de video en una representación teatral, o cualquier tipo de instalación artística multimedia) y 3) referencialidad intermedial -i.e.



la intermedialidad propiamente dicha en cuanto referencia a uno o más medios a partir de la materialidad y los recursos semióticos de un determinado medio: así por ejemplo la escritura «cinematográfica» de Manuel Puig [...] o la «teatral-performativa» de María Negroni [...], el cine «poético» de Tarkovsky o de Pasolini, o la prosa «musicalizada» a partir de los ritmos de la salsa y el son en la novela *Yo soy la rumba*. (Prieto, 2017: 11-12)

Después de este recuento teórico (Simónides, Hermógenes, Horacio, Dufresnoy, Lessing, Walzel, Spitzer, Villanueva, Pimentel, Rajewsky) ya se puede proponer una variante de estudio para la relación de pintura y literatura en la obra martiana. Por una cuestión de empatía temporal es más interesante analizar el fenómeno desde tres aristas, como lo hicieron las profesoras Pimentel y Rajewsky. Nuestro interés es solo hacer más práctico y resumido las categorías para el contexto del siglo XIX y la escritura de José Martí.

La presencia de las artes plásticas en el escritor cubano puede manifestarse a través de la interpretación, la evocación y la combinación. El primer caso es, sin dudas, el más empleado, y donde se inscribe su crítica de arte. Martí no se caracteriza por la traducción literal o la mimesis tal cual. Siempre coloca un filtro poético entre su texto y la pintura. Describe e interpreta casi al unísono. Resalta elementos como la luz, el color y símbolos afines a su persona, que quizás otro ojo observador no les diera tanta preponderancia. Pero, en este tipo de interrelación, siempre va a existir alguna referencia de que está describiendo un cuadro determinado. Es como asistir a una compra en un mercado legal con declaración de impuesto incluida.

Sin embargo, la legalidad que se encuentra en el primer caso desaparece en la evocación. El escritor aquí se mueve en un mercado negro donde no tiene que declarar impuesto. El texto que escribe puede recordarnos a un cuadro por la plasticidad de sus descripciones, pero no existe una prueba para afirmar con exactitud que detrás de su técnica hay una compra, por ejemplo, de dibujo satírico con crítica social a lo Goya, o una coloración impresionista para representar una procesión de veteranos de la Guerra de Secesión, o un trabajo simbolista en el vestuario y atuendo de los personajes femeninos a la manera prerrafaelista o, mejor, un intento de llevar a la obra literaria el simbolismo pictórico que descubriera en los lienzos de un pintor amigo. A veces el escritor nos confiesa que ha querido copiar un efecto de luz o una belleza de mujer de un artista determinado, pero la mayoría de las veces se debe buscar en su crítica de arte para encontrar el factor común entre los cuadros y pintores admirados por él y el empleo original que hace de ellos en sus textos literarios.

La tercera manera de interrelacionar es una mezcla de los dos mercados: el legal y el ilegal. La combinación Martí la hubiera desarrollado más si hubiera tenido mayor poder de decisión en las publicaciones donde colaboraba, pues, sin dudas, era un amante de las imágenes a grabado insertas en los textos. Lo anterior se demuestra en libros, revistas y periódicos como *Ismaelillo*, *La América*, *La Edad de Oro* o *Patria*.

Para este tercer caso, el escritor escoge el grabado o viñeta de algún artista, a veces declara al autor de la imagen, y otras no, y la dispone de tal manera que complementa la obra escrita. Puede ocurrir que la funcionalidad que tenía ese dibujo originalmente cambie al ser empleada por el escritor; y puede ser que, en dependencia de las ilustraciones encontradas previamente, el poeta se inspire para realizar el verso o la prosa, de tal forma que después parezca el conjunto como un todo indivisible.

## CONCLUSIONES

La Historia del Arte y sus continuos teóricos han demostrado que la literatura se vale de los logros estéticos de otras manifestaciones artísticas, y que, a su vez, las imágenes y narraciones literarias alimentaron la creatividad de pintores, músicos, arquitectos, escultores y cineastas.

En esa extensa corriente de vínculos y complicidades se inserta la obra de José Martí, siempre con las particularidades de su tiempo y espacio. La interrelación de pintura y literatura en su poética, nos deja la sensación de un estilo diferente que enriquece y prestigia la lengua y cultura hispanoamericana.

## REFERENCIAS

- ESPARCIA, A. J. (2018). *La teoría de la pintura versificada en España durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII): de Pablo de Céspedes a Diego Antonio Rejón de Silva* [Tesis doctoral Universidad de Castilla-La Mancha]. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/18355>
- GALÍ, N. (1999). *En torno a Simónides*. <http://www.saltana.org/1/docar/0548.htm#utpicturapoesis>
- HERMÓGENES. (1993). *Sobre las formas de estilo*. Gredos.
- HORACIO. (2008). *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. (J. L. MORALEJO, TRAD.) Gredos.
- JAKOBSON, R. (1977). Sobre el arte verbal de los poetas pintores Blake, Rosseau y Klee. *Ensayos de poética* (J. ALMELA, TRAD.). Fondo de Cultura Económica., págs. 125-154.
- JUAN, A. D. (1997). *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*. Letras Cubanas.
- LESSING, G. E. (1978). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Arte y Literatura.
- MARTÍ, J. (1975a). El carácter de la Revista venezolana (1881). *Obras completas* (Vol. 7). Ciencias Sociales, págs. 207-212.
- MARTÍ, J. (1975b). Fragmentos (N.º 121). *Obras completas* (Vol. 22). Ciencias Sociales, pág. 74.
- MARTÍ, J. (1975c). Francia (noviembre 1881). *Obras completas* (Vol. 14). Ciencias Sociales, págs. 195-206.
- MARTÍ, J. (1975d). Francisco Sellén (1890). *Obras completas* (Vol. 5). Ciencias Sociales, págs. 181-193.
- MARTÍ, J. (1975e). La última página (jul. 1889). *Revista La Edad de Oro. Obras completas* (Vol. 18). Ciencias Sociales, págs. 349-350.
- MARTÍ, J. (1975f). Nos grands poètes. *Obras completas* (Vol. 15). Ciencias Sociales, págs. 451-458.
- MARTÍ, J. (1975g). Nueva exhibición de los pintores impresionistas (1886). *Obras completas* (Vol. 19). Ciencias Sociales, págs. 301-307.

- MARTÍ, J. (2010a). El presidio político en Cuba (1871). *Obras completas. Edición crítica* (Vol. 1). Centro de Estudios Martianos, págs. 63-93.
- MARTÍ, J. (2010b). *Obras completas. Edición crítica*. Centro de Estudios Martianos.
- MARTÍ, J. (2018). *Diarios de campaña*. (M. B. MARTÍNEZ, ED.) Centro de Estudios Martianos.
- MÉNDEZ, R. (2000). *La dama y el escorpión*. Editorial Oriente.
- PIMENTEL, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafía IV (Revista de Literatura Comparada)*, 205-215. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>
- PRIETO, J. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, V(1), 7-18.
- SUÁREZ LEÓN, C. (2001). *La sangre y el mármol. Martí, el Parnaso, Baudelaire*. Centro de Estudios Martianos.
- VILLANUEVA, D. (2014). Comparatismo e iluminación recíprocas de las artes: música y literatura. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (22), 185-193.

## DATOS DEL AUTOR

**David Leyva González (Cienfuegos, 1981)**. Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana. Investigador Auxiliar del Centro de Estudios Martianos. Entre 2015 y 2020 fue Coordinador Académico de la revista-libro *Anuario del Centro de Estudios Martianos* y, en esa misma institución, asumió la responsabilidad del Equipo de Literatura, en el periodo 2016-2023. Uno de sus libros: *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*, alcanzó el Premio de Ensayo Alejo Carpentier 2010.

**CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:** LEYVA, D. (2024). Teoría sobre la interrelación entre pintura y literatura en el estilo escritural de José Martí. *Islas*, 66(207): e1419.



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>