

## ***Vereschaguin, Martí y Cuba***

El libro *Asir la luz. José Martí y Vasili V. Vereschaguin* del filólogo, investigador y diplomático Blas Nabel Pérez Camejo demuestra que el arte y la cultura entrelazan mejor a los pueblos que los acuerdos políticos. Los artistas, sean pintores o escritores, observan las injusticias de su entorno, y a la hora de denunciarlas, no miden el tamaño de los molinos de la censura, sino la sinceridad necesaria para luchar a través de la obra de arte. El pintor ruso y el poeta cubano fueron geniales observadores del final del siglo XIX, y mucho antes de que Rusia y Cuba estrecharan lazos de amistad como naciones, ellos, con sus respectivos talentos, se unieron en la convicción de amar a la Patria y a las clases desposeídas de las sociedades.

Martí -en sus años neoyorquinos- fue a ver las pinturas de Vereschaguin. Blas Nabel Pérez no duda que se estrecharan las manos. El ruso gustaba de saludar a todo el que visitara la galería donde se exhibían sus cuadros. El poeta quedó conmovido y aquella visita se convirtió en su última gran crítica de arte para *La Nación* de Buenos Aires y, a la vez, su postrero análisis sobre un artista de Europa del Este. Eran los finales de 1888 y ya el escritor cubano tendría que metamorfosearse a libertador y organizar a partir de 1892 la ineluctable guerra de independencia.

Al igual que ocurrió con el pintor húngaro Mijail Munkacsy y con los impresionistas franceses, esta exposición fue el fruto de una cuidada publicidad. Acompañando a la muestra se vendieron reproducciones a grabado; se interpretó en el salón recibidor música folklórica; y se ambientaron las salas con objetos decorativos del gran país europeo. Asistieron personas de todos los estratos sociales y muchos decidieron recorrer más de una vez los salones expositivos. Incluso Martí narra la anécdota de dos ricas ancianas que se echaron sobre un tapiz ruso y lo palparon y lo olieron y luego exclamaron maravilladas que nunca habían visto cosa igual.

Como ocurriese con el pintor polaco Jan Matejko y el húngaro Munkacsy, Martí aprovecha este tipo de

semblanzas sobre pintores no eurocéntricos para arriesgarse a realizar condensadas y poéticas generalizaciones de lo que él considera que es la identidad de un polaco, de un húngaro y, en este caso, lo que define y caracteriza al ruso:

"El ruso renovará. Es niño patriarcal, piedra con sangre, ingenuo, sublime. Trae alas de sangre y garras de piedra. Sabe amar y matar. Es un castillo, con barbas en las almenas y sierpes en los tajos, que tiene adentro una Paloma. Debajo del frac, lleva la armadura. Si come, es banquete; si bebe, cuba; si baila, torbellino; si monta, avalancha; si goza, frenesí; si manda, sátrapa; si sirve, perro; si ama, puñal y alfombra. La creación animal se refleja en el ojo ruso con limpidez matutina, como si acabase de tallar la naturaleza al hombre en el lobo y en el león, y a la mujer en la zorra y la gacela. Da luces al ojo ruso, un ojo que tiene algo de llama y de oriente, tierno como la codorniz, cambiante como el gato, turbio como la hiena. Es el hombre con pasión y color, con gruñidos y arrullos, con sinceridad y fuerza. Se mueve con pesadez, bajo su capa francesa, como Hércules barbudo con ropas de niño. Se sienta de guante blanco a la mesa donde humea un oso."

Esta maravillosa crónica martiana, publicada a inicios de 1889, recuerda de alguna manera, el estilo prosístico de la Edad de Oro, lleno de cultura acumulada, pero que curiosamente es mostrada de forma sencilla y amena; todo un gran ejercicio de síntesis, fluidez de pensamiento y un –podríamos llamarla de esta forma – nivel de maestría escritural en el cual rebozan las analogías y las constantes ejemplificaciones; como para que el lector perciba que el hombre – a pesar de sus diferencias geográficas, religiosas o de raza – actúa de manera similar a través de los tiempos.

Este espíritu antropológico en Martí, aumentado con creces en este año, 1889, haya correlación con algunos pintores estudiados por él que sufrieron la fiebre del viaje y el interés por plasmar en imágenes los rostros y bellezas de todas las culturas posibles. De este tipo de artistas, Vereschaguin es un ejemplo sumo, al igual que su maestro Jean-León Gérôme, y otros pintores abordados por el escritor cubano como Eugene Fromentin y Mariano Fortuny. Pero el pintor ruso es mucho menos académico que

Gérôme y puede que más arriesgado e interesado en el sufrimiento humano que el francés. De hecho, cuando Martí observa los cuadros de la India de Vereschaguin, específicamente los de una ciudad llamada Jaypur, realiza como una especie de confesión de lo que él considera la pintura más afín a su personalidad: “¡esa es la pintura deseada, la pintura al sol, sin ardides de sombra y de barniz! (...) ¡Es el color fresco, el color sin brillo de la verdad, el color seco de los objetos al aire libre, y no ese de academias, retórico y meloso!”

Pero estos viajes le acarrearón a Vereschaguin no pocas aventuras, incluso su muerte está ligada a un barco de guerra que fue hundido en alta-mar. Mientras pintaba, por ejemplo, las tumbas de Hebrón en Palestina, fue apedreado por el populacho, y muchos obstáculos tuvo que franquear para copiar los mausoleos, palacios y mezquitas. A la par de las construcciones va reflejando los rostros de tan disímiles lugares. Martí nos comenta de un cuadro de rabino de espejuelos y casquete y de toda la gama de rostros que encontraba a su paso como los del magiar, el sirio, el armenio, el circasiano, el kurdo, el turco, el búlgaro, el valaco, el moldavo. Sin embargo, en todo este acaparamiento de paisajes y hombres llega la principal crítica del poeta al arte de Vereschaguin: “Es un arte en capítulos, ¡ay! pero no en cantos”. El creador ruso en su espíritu agrimensor ha pintado lo exterior, “que solo exige ojo para observar” pero le ha faltado, según su criterio, la fuerza inspiradora o sensible, que junto a la necesaria razón y técnica de ejecución es la que completa a la gran obra de arte.

Esta cierta frialdad o realismo sin idealizaciones de la pintura de Vereschaguin se acrecienta aun más en sus obras de tema épico. Pero en este caso, su estética es justificada. Martí percibe esto y al mirar como el ruso trata con sequedad y desparpajo el asunto de la guerra advierte que el artista a todos nos hace notar que los conflictos armados son fuente segura de dolor y destrucción para la humanidad. Y así es que Vereschaguin explícitamente se convierte en un pintor de la muerte, sobre todo, de las innúmeras muertes injustas fruto del egoísmo del poder militar y político. Pintó Vereschaguin la crucifixión romana, el cañoneo del Indostán, en el cual los ingleses amarraban a cientos de hindúes a la boca de los cañones

y, sin misericordia alguna, descargaban la metralla sobre los cuerpos sujetados. También dibujó los suplicios de la horca de Rusia y todo lo desagradable y genocida de la espeluznante campaña de Plevna, un conflicto armado entre rusos y turcos, en el cual el propio Vereschaguin participara como soldado. Por tanto, esta crítica también se relaciona con una de Fortuny de 1881 y otra de Detaille de 1880, en las que Martí analiza la visión de las contiendas militares desde el arte, y en especial, la imagen del vencido y el papel activo del artista en tiempos de penurias para la patria. El propio escritor cubano es un intelectual que sabe que debe pasar por la experiencia de la guerra, por lo que al descubrir a creadores que han sufrido de esta dualidad (entre la obra artística y el compromiso patrio) no duda en filosofar y tomar partido a la par de estos hombres que optaron por ponerse como soldados de sus naciones.

Estos cuadros épicos llenos de libertad y movimiento verdaderamente lo apasionaban, sobre todo porque él mismo preparaba una guerra y necesitaba conocer toda la visualidad posible que podría ver en un campo de batalla. Por eso resultan tan certeras las descripciones de los pocos momentos de combate que pudo vivir en su vida de campaña y que aparecen descritos en su diario postrero. A Martí no solo le interesaban los combates en su apogeo, legendarios y míticos como los que representa Matejko, sino aquellos de perspectiva más amplia y realista como el de Wad-Ras de Fortuny en el cual observa, junto a la avanzada, al hombre con miedo, al que huye, el que queda detrás, o la mezcla múltiple de heridos y tropas enfrentadas. Le sobrecogió ese valor del pueblo humilde contra el ejército armado representado magistralmente por Francisco de Goya en los *Desastres de la guerra* y en el gran lienzo de la resistencia del 2 de mayo de 1808 y los fusilamientos del día siguiente; y también el paisaje triste que sobreviene a cada contienda militar, el sufrimiento para cualquiera de las partes en combate como lo demuestran escenas de la guerra franco-prusiana pintadas por Eduard Detaille o los escalofriantes cuadros ya mencionados de la campaña de Plevna.

A Martí igualmente le maravilló de Vereschaguin su manera de tratar la pintura religiosa. De este asunto histórico-bíblico le impresiona un cuadro atrevido y nunca antes visto en la Historia del Arte

sobre la iconografía de Jesús-joven anterior a su ministerio evangélico. Comúnmente de esa etapa se aborda la imagen del Mesías frente a los viejos sabios, representada magistralmente por Durero, sin embargo, aquí se muestra en la pura cotidianidad de hijo mayor, de pensamientos elevados, inserto en la difícil dinámica de un hogar humilde con variedad de situaciones y necesidades. Y como quizás Martí, apasionado lector y hermano mayor de una familia humilde, se viese reflejado en esa visualidad sencilla y doméstica, no se priva de realizar una brillante descripción de este cuadro:

"(...) pinta la familia de José, en un patio pobre, con el padre y su aprendiz ensamblando por un lado, y María saciando a sus pechos el hambre de su recién nacido, con otro hijo al pie, y uno que viene deshecho en lágrimas, el brazo a los ojos, en tanto que de codos en tierra, dos más, ya en sus diez años, hablan de cosas no más graves que trompos y boliches; sobre la cabeza de María se seca, al aire, el lavado de la casa; con el gallo a la cola comen al pie de la escalera de piedra las gallinas, y en los peldaños de abajo, de modo que parece más alto que todos los demás, Jesús lee"

Con la crítica al pintor ruso Vereschagin se cierra un ciclo de grandes estudios de plástica de finales de la década de 1880 realizados por Martí. Se trata de una etapa irrepetible donde se reafirma su sensibilidad observadora y el gran instrumento de lenguaje que ha logrado adquirir, gracias, sobre todo, a ese constante ejercicio suyo de ver obras de arte, y su manera característica de colocarle color, dibujo y variedad de perspectivas y símbolos a su propia técnica de escritura.

Muchos han sido los biógrafos de Vereschaguin. También meritorios los análisis de Adelaida de Juan y Marlene Vázquez Pérez sobre la admiración de Martí por este pintor, pero es innegable que Blas Nabel Pérez representa la voz más autorizada sobre este vínculo entre Vereschaguin, Martí y Cuba. Su conocimiento del idioma ruso, su estancia como diplomático en ese hermano país y la oportunidad de ser de los pocos compatriotas que han visto con detenimiento los grandes lienzos del artista en la galería Tretiakova de Moscú, hacen que sus artículos tengan un preciado valor para el lector. Gracias a él hemos conocido que la serie de cuadros sobre Cuba que hizo Vereschaguin se encuentran hoy en

Ucrania, así como el intelectual cubano que asesoró al creador en su visita a la Isla. Incluso esta relación artística entre Cuba y Rusia la ha extendido Blas Nabel a León Tolstoi, y esperamos que pronto pueda publicarse su próximo libro *Tolstoi, su epistolario cubano*.

Rusia tiene muchas riquezas, pero quizás uno de sus tesoros más imperecederos sean sus pintores y escritores del siglo XIX. El temor de Vereschaguin por los ejércitos militares no ha perdido vigencia y esa montaña de cráneos plasmada en su Apoteosis de la guerra (1871) sigue constituyendo una prueba más de la irracionalidad y egoísmo del género humano.

**David Leyva González**