

Arte y nostalgia en la última novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda

The following article analyzes the novel El Artista Barquero o los cuatro cinco de Junio (1861), the last and least-studied work of fiction by Gertrudis Gómez de Avellaneda. We interpret this work as a Künstlerroman where the painter Huberto Robert's coming-of-age is represented in three stages of artistic development that coincide with those Avellaneda describes in her essay, Situación actual del Artista (1860). These three stages—the abandonment of manual labor, the presence of patrons, and the consolidation of art and commerce—involve on the one hand, an individual search for language and modes of artistic expression and, on the other, a broader reflection on nineteenth-century Hispanic culture. The article analyzes how this double articulation of the Künstlerroman is marked by a feeling of nostalgia for structures of patronage and a Cuba of the past, which corresponds to the author's own nostalgia, having lived so many years in Spain, far from her native island. Through an oblique projection of her own authorial figure in the character of Huberto Robert's character, Avellaneda seeks to reflect on her own artistic career and legitimate her position as author.

.....

Gertrudis Gómez de Avellaneda es, sin lugar a dudas, una de las escritoras de mayor relevancia en la literatura cubana e hispanoamericana del siglo XIX. El recientemente celebrado bicentenario de su nacimiento (1814-2014) ha reafirmado su posición como figura irrenunciable en el panorama cultural de la región, luego de años de exclusiones, reducciones y críticas negativas que afectaron tanto a su persona como a su obra.

Gran parte de este rechazo se ha sostenido en su problemática condición nacional. Tradicionalmente, la crítica “ha calificado de inconstancia su salida de Cuba hacia España a los veintidós años para regresar a los cuarenta y cinco y salir de nuevo cuatro o cinco años después” (Alzate 130). Ciertamente, Avellaneda abandona en 1836 el país

de su nacimiento, rumbo a Europa, y regresa a la Isla luego de veintitrés años, en 1859.

Durante esta breve estadía en Cuba la autora escribe *El Artista Barquero o los cuatro cinco de Junio*, su última novela, publicada el año 1861 en la ciudad de la Habana. Ambientada en la Francia de mediados del siglo XVIII, su protagonista es un joven pintor de igual nombre que el personaje histórico que lo inspira: Huberto Robert, artista francés de la época especializado en la pintura de paisajes y ruinas clásicas.

La novela narra, por un lado, las dificultades del joven para concretar su amor por Josefina, hija de un comerciante de Marsella que se opone a esta relación. A su vez, nos cuenta cómo Mr. Caillard—el padre de Josefina—busca obsesivamente a un pintor que retrate fidedignamente su añorado y ya destruido templete cubano, símbolo de unión con su fallecida esposa. Pero, sobre todo, la novela relata el proceso de inserción de Huberto en la alta sociedad parisina de la época gracias a sus dotes artísticas, particularmente su incorporación en el círculo de confianza de la Marquesa de Pompadour, a pesar de sus inicios en el bajo oficio de barquero.

El Artista Barquero es, con certeza, “una de las novelas menos publicadas y estudiadas de Avellaneda” (Romero 32). Ciertamente, los análisis sobre esta obra son escasos y, en general, abundan en rasgos de crítica impresionista. Un ejemplo de ello se observa en la *Historia de la literatura cubana* de Aurelio Mitjans:

hay en las pinceladas una maestría incomparable, una perfección de tonos y colores que cautiva poderosamente; esas medias tintas con que se da color indefinible a los sentimientos y emociones del alma enamorada. (358)

El presente artículo busca aportar y sugerir nuevas líneas de trabajo con la convicción de que la particularidad de la obra permite alumbrar dimensiones de la autora hasta ahora desconocidas. Específicamente, este estudio propone analizar e interpretar *El Artista Barquero* como un *Künstlerroman* o novela de formación de artista en donde Avellaneda—desde el contexto particular de su retorno a Cuba—representa el proceso de maduración del pintor Huberto Robert, proyectando sobre él su nostalgia hacia la Isla de sus recuerdos y también su experiencia artística anterior en el circuito cultural español. A continuación, con el doble objetivo de evidenciar el vínculo particular

de la novela con la biografía de la autora y de especificar el carácter de este *Künstlerroman*, se revisará el contexto de enunciación de *El Artista Barquero*.

El retorno a Cuba y el *Künstlerroman* nostálgico

Luego de veintitrés años de ausencia, Gertrudis Gómez de Avellaneda desembarca en costas cubanas. Acompaña a su segundo esposo, Domingo Verdugo, recién nombrado Teniente Gobernador en la Isla y retorna—a sus cuarenta y cinco años—en calidad de escritora consolidada. En efecto, gracias a sus éxitos teatrales y poéticos, la Peregrina (su primer seudónimo en España) se ha vuelto ya una figura prestigiosa en el panorama literario del romanticismo español. Sus compatriotas lo saben y, a su llegada, organizan un homenaje para la reconocida cubana: una coronación de artista en el teatro Tacón, no exenta de polémica para los grupos nacionalistas. Mientras tanto, su labor intelectual no cesa: al año siguiente comienza la publicación del *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, revista femenina que trata diferentes tópicos asociados con el arte y, particularmente, con una reflexión sobre la mujer.

Durante estos años—luego del largo periplo de la autora por Europa—Avellaneda escribe *El Artista Barquero*, su última y única novela publicada en su tierra natal. Esta íntima relación de la obra con Cuba permite, según proponemos, que la autora reflexione con cierta distancia sobre su anterior trayectoria española y compare la realidad de la Isla con la Cuba de sus recuerdos. En otras palabras, la situación particular de enunciación de *El Artista Barquero* (el retorno de Avellaneda a la Isla) favorece una mirada retrospectiva hacia su vida, movimiento que se efectúa, además, desde un momento de madurez artística de la autora; su reconocimiento como escritora consolidada en el panorama romántico español y su coronación en el teatro Tacón así lo atestiguan. En consecuencia, la autora posee ya consciencia e imagen de la condición del creador, cuya reflexión se materializa, además, en su ensayo *Situación actual del Artista*, publicado en el mencionado *Álbum Cubano*. Esta reflexión se reelabora literariamente en *El Artista Barquero*, evidenciando una serie de etapas que permiten interpretar la novela como un *Künstlerroman*.

El *Künstlerroman*—como género propiamente moderno—suele ser descrito como una variante del *Bildungsroman* (novela de formación) en la medida en que el proceso de formación o crecimiento que se relata se centra en un tipo de personaje particular: un artista. Sus ejemplos paradigmáticos son *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe y el *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce. Esta variante se detiene en los desafíos, dificultades y logros del protagonista en el terreno específico del arte, a la vez que da cuenta de sus reflexiones e ideales estéticos (Marcuse 1978, Seret 1992, Ogno 2003).

En esta línea, un aspecto relevante de *El Artista Barquero* es su articulación paralela en torno a, en primer lugar, un proceso de búsqueda individual de los medios y lenguajes de expresión artística y, en segundo lugar, una reflexión amplia sobre los desafíos y dificultades materiales que obstaculizan al protagonista en sus esfuerzos por constituirse en un pintor profesional al interior de un campo cultural en progresiva institucionalización.

Esta doble articulación de una búsqueda artística individual y una reflexión en torno a las condiciones de un campo cultural en proceso de modernización están atravesadas—en *El Artista Barquero*—por una mirada nostálgica dirigida hacia un pasado que es a la vez temporal y espacial. Se trata del pasado del mismo campo cultural, el que es iluminado desde una perspectiva de cierta añoranza con las relaciones de mecenazgo, y del pasado espacial que separa a Mr. Caillard de Cuba y un matrimonio feliz. Nuestra propuesta es que, en esta construcción nostálgica en varios niveles, se espejea parte de la propia nostalgia de la autora por una patria de la que la separan muchos años de vida en el extranjero. Es interesante, en este sentido, que la consolidación y el mayor logro del protagonista de *El Artista Barquero* estén vinculados ambos con la posibilidad de recuperar, a través del arte, un mundo perdido y añorado: el templete cubano. Para alcanzar tal objetivo Huberto debe atravesar un proceso de formación artística, cuyas etapas desarrollaremos a continuación.

Las tres etapas de Huberto

Gertrudis Gómez de Avellaneda expone su pensamiento sobre la condición e imagen del artista moderno en un ensayo titulado *Situación actual del Artista*, aparecido en el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo*

Bello en 1860 (un año antes de la publicación de *El Artista Barquero*)¹. En él, la escritora reconstruye las etapas por las que han pasado los artistas durante diversos momentos históricos. Tal recorrido se compone, específicamente, de tres etapas: en primer lugar, la superación del trabajo mecánico; en segundo lugar, la separación del mecenas; y finalmente, la conexión directa con el público:

El talento entusiasta, el hombre creador, entregado totalmente a la contemplación de *lo bueno y lo bello*, ha de separarse precisamente de esa marcha mecánica y rutinera, indispensable a los intereses materiales de la vida. . . .

Afortunadamente pasaron los días en que mendigaba el artista la protección de un poderoso, para desarrollar sus talentos a su sombra. No es ya preciso ser el favorito de un príncipe para ceñirse los laureles de la gloria y ser anunciado por los ecos de la fama. . . .

El pueblo, conocedor él de por sí, juzga con exactitud y verdad, tributa su admiración a quien le pertenece, y en vez de deslumbrarse, como antes, con la idea de las arcas de plata que se habrían consumido en la construcción de un edificio, olvida enteramente las riquezas del dueño y admira la habilidad del artífice. (56-57)

La reflexión de la autora cubana coincide, a grandes rasgos, con el amplio proceso de diferenciación y profesionalización cultural que atraviesa la figura del artista a lo largo de la historia occidental. La primera etapa (superación del trabajo) corresponde a una pre-condición para el desarrollo del arte que se relaciona más con las posibilidades materiales del artista para obtener sustento que con una comprensión específica del arte y el artista en la sociedad. Solamente con relación a las dos etapas restantes, Avellaneda reflexiona sobre el tránsito entre concepciones particulares del arte, y sus consecuencias para el ejercicio del artista y sus modos de expresión: el movimiento que se realiza desde el mecenazgo hacia una relación directa entre artista y público; vínculo que—necesariamente, por motivos históricos—implica la noción moderna y, por tanto, mercantil del arte.

Esta reflexión ensayística sobre la conformación del artista moderno, según proponemos, se plasma literariamente en *El Artista Barquero*, concretizada en el desarrollo pictórico de Huberto Robert que coincide con las tres etapas presentadas por la autora, evidenciando de este modo un estrecho vínculo entre la novela y el ensayo.

La primera etapa en este proceso de maduración es la superación de la vida mecánica. La novela se inicia con el personaje Huberto

observando el declinar de una tarde mientras ejerce su oficio de barquero. Un viajero atiende a la incongruencia entre su trabajo y sus modos de hablar, además de su aspecto; Huberto contesta: "sólo soy barquero los días festivos, porque en ellos está cerrado el obrador del lapidario con quien trabajo el resto de la semana" aunque, como señala después "la pintura de paisajes y de arquitecturas ha sido desde la infancia mi vocación decidida" (455). El protagonista, por lo tanto, posee potencialidades artísticas que no puede desarrollar debido a su oficio: Huberto debe trabajar arduamente para solventar los gastos de su familia mientras su padre se encuentra esclavizado. El trabajo, en consecuencia, se opone explícitamente a su realización artística y supone, por lo tanto, la imposibilidad de explorar modos de expresión propios: "Si no me hallase encadenado a un vil trabajo mecánico . . . si pudiera estudiar un año más siquiera el divino arte que amo" (474). Este oficio dificulta, por otro lado, su relación con Josefina, pues su padre no aprueba la relación de ésta con un simple y bajo barquero. Huberto solo escapa a esta condición gracias a un benefactor anónimo que, inexplicablemente, libera a su padre de la esclavitud y financia sus estudios de arte en París.

A modo de paréntesis, nos interesa destacar (con el propósito de abrir nuevas líneas de lectura para la comprensión global de la autora) que existe aquí un tránsito desde la representación de la esclavitud en *Sab* (ya sea ésta leída como una crítica anti esclavista o una crítica a la condición femenina en la sociedad) hacia una, proponemos, reelaboración biográfica. El padre de Huberto Robert, en la novela, ha sido secuestrado y esclavizado por un corsario, y no a causa de una condición racial. Catherine Davies, basándose en un documento recientemente descubierto en el Archivo de Indias, entrega información hasta ahora desconocida sobre el padre de la escritora. Manuel Gómez de Avellaneda, en 1798, desempeñaba el cargo de oficial subalterno a bordo del barco *Hermoine*. En el contexto de las guerras napoleónicas éste fue derrotado en batalla contra los ingleses: "a hundred and twenty-five of his men were killed and he was taken to Jamaica as a prisoner, then passed on to Havana" (439). Sugerimos que la autora recoge este episodio de su entorno familiar y lo reelabora artísticamente en la novela.

Retomando el estudio de *El Artista Barquero* como *Künstlerroman*, el segundo estadio de maduración artística de Huberto Robert implica la presencia del mecenazgo—institución que norma las relaciones entre artista y sociedad desde la Antigüedad hasta el siglo XVII—cuya materialización, en la novela, ocurre en la ciudad de París.

En la escuela, Huberto sorprende a la marquesa de Pompadour con un cuadro que retrata su condición de barquero. La marquesa—“aclamada justamente ángel tutelar de las bellas artes” (536)—acoge el cuadro en su galería privada luego de una entrevista y, posteriormente, influye en la decisión del rey de encargar al pintor el diseño de los jardines reales, en una relación de mecenazgo: “Verse de golpe pensionado por la corona, honrado con títulos que ambicionaban y pretendían los artistas más notables . . . todo era para él como un sueño” (566). De este modo, la inserción en una estructura artística particular permite que Huberto inicie la búsqueda de nuevos lenguajes de expresión; aunque siempre subordinado, en este caso, a los deseos de la marquesa.

En un nivel cultural amplio, es relevante destacar que siempre al interior de una estructura de mecenazgo el artista se conecta con un público pre-determinado que, en la novela, corresponde al círculo de confianza de la marquesa de Pompadour, el cual, además de incluir al rey Luis XV, es frecuentado por varios intelectuales ilustrados, entre ellos Helvecio, Diderot, Rousseau y, sobre todo, Montesquieu. De hecho, hacia el final de la novela, nos enteramos de que este último filósofo fue el benefactor anónimo de Huberto, situación que remite a una nueva carga biográfica relacionada con las lecturas de juventud de la autora, considerando su especial predilección por Montesquieu, cuya tumba visita en un pequeño viaje a Burdeos. La importancia de esta visita queda claramente expresada en las siguientes palabras de su relato de viaje: “Si has leído a Montesquieu, si eres, como yo, entusiasta de su genio, tu alma adivinará las emociones que experimentó la mía cuando estuve en las Bredas” (cit. en Campuzano). En general, los intelectuales ilustrados se representan, en la novela, de manera positiva, lo cual remite a un ambiente cultural estable y aristocrático, asociado con la estructura de tertulias y reuniones monárquicas.

Esta valoración positiva del círculo aristocrático se extiende, además, hacia el momento histórico particular que lo rodea: la Francia pre-revolucionaria de mediados del siglo XVIII, bajo el reinado de Luis XV. La narradora constantemente nos recuerda ese “París aristocrático y galante animado todavía por el licencioso espíritu de la regencia, y todavía deslumbrante con mágicas huellas del fastuoso reinado precedente” (525). Sin embargo, la diferencia que separa aquel París de la ciudad de sus días es explícita:

El París de Luis XV no era, en verdad, el París que hemos conocido, el París de Luis Felipe o de Napoleón III con su más de millón y medio

de habitantes . . . y sus trágicos y épicos recuerdos de la revolución y del imperio. (525)

En este sentido, aunque se valore el ambiente cultural de los intelectuales ilustrados, se condena el movimiento revolucionario francés inspirado en los mismos, coyuntura que aparece descrita en la novela como fuerza destructora.

Como señalamos anteriormente, uno de los sentimientos que atraviesa distintos niveles de la novela es el de la nostalgia. En relación con la representación del campo artístico, un momento temprano de su configuración se vincula al periodo de la Francia pre-revolucionaria. Pensamos que la añoranza por ese mundo puede ser comprendida considerando la propuesta de Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia*, a partir de su noción de nostalgia reflexiva: una añoranza que responde a que “the home is in ruins or, on the contrary, has been just renovated and gentrified beyond recognition” (50)². La destrucción causada por los sucesos de 1789 se encuentra siempre operante: cada espacio del presente de la novela, observado desde la perspectiva de la autora decimonónica, se introduce con la marca de su inminente caída; por ejemplo, la residencia de Versailles, antes “símbolo y monumento del apogeo de la grandeza monárquica” y ahora “reducida . . . a una tercera parte de su población de entonces; despojada por el rasero revolucionario de la mayor parte de sus pompas” (561). De este modo, el énfasis en el circuito cultural amplio de la monarquía (con su estructura de mecenazgo) responde a lo que Boym denomina una nueva perspectiva histórica no teleológica que, en este caso, desconoce las atrocidades monárquicas que gatillaron, posteriormente, la revolución francesa.

Esta nostalgia reflexiva por el momento cultural pre-revolucionario también se expresa en la relación entre Huberto y Pompadour; esto es, en el vínculo entre artista y mecenas. Por un lado, existe una valoración positiva de la novela hacia la marquesa, ejemplificada hacia el final de la novela cuando ésta, muerta y abandonada, recibe como único recuerdo en su tumba un elemento que refleja la consolidación de Huberto como pintor: “La corona del artista, colocada por él mismo sobre la fría lápida, fue la única ofrenda consagrada a su memoria” (667). Puede leerse aquí una referencia biográfica, relativa a la coronación de artista organizada por los compatriotas de Avellaneda en el teatro Tacón pero, sobre todo, importa destacar que el momento del mecenas aparece como indispensable en la formación del pintor.

De hecho, la relación entre ambos en la novela es tan estrecha que la marquesa se enamora de Huberto. El eventual desarrollo de tal relación implicaría un refuerzo del vínculo entre artista y mecenas, enfatizando la valoración del campo cultural aristocrático en el que éste se inserta. Sin embargo, la marquesa—aunque valorada positivamente—impide, por otro lado, la superación artística de Huberto, operando como un mecenas que proyecta su propia “estructura sobre los productos objetivos de la actividad literaria” (Altamirano y Sarlo 84), limitando así la libertad del creador y su búsqueda de expresión. En esa línea, la marquesa impide a Huberto la exploración de un lenguaje artístico propio:

El novel pintor . . . se afaná mucho en las primeras semanas por presentar a su protectora variados ensayos de diseños, a cual más elegantes; pero la favorita, descontentadiza al parecer, no se daba prisa por elegir ninguno; antes bien, indicando en cada consulta modificaciones distintas, imprimía a la marcha de la obra una lentitud interminable. (568)

Entre otros motivos, este punto propicia que la relación jamás se materialice. Más aún, al descubrir que Huberto ama a Josefina, la Marquesa da un paso al lado y abandona sus empeños por conseguir su amor. Solo así el pintor avanza en su proceso de consagración artística, único momento en que confluye el encuentro de un lenguaje artístico determinado y la consolidación del artista en un campo cultural moderno.

El tercer estadio de la *Künstlerroman* es la relación directa del artista con su público, sin mediadores que limiten su libertad. Tal momento supone la profesionalización y autonomización de la figura del artista, proceso que corresponde, al mismo tiempo, a la instauración del mercado “como el tipo de relaciones reales del escritor con la sociedad” (Williams 43). Esta profesionalización, indudablemente, va aparejada a la constitución de un campo intelectual relativamente autónomo en la producción de bienes simbólicos, provisto de una lógica y lenguaje propios de significación que lo distingue de otros campos de actividad humana, como ha conceptualizado en profundidad Pierre Bourdieu. Es interesante que Gertrudis Gómez de Avellaneda incluya en su reflexión una noción estética moderna desde una posición de enunciación cubana decimonónica. Este desfase se explica por la singular posición que ocupa la autora como figura profesional instalada entre dos campos culturales: por un lado, el campo cultural europeo ya autonomizado estéticamente—específicamente el español—y, por otro lado, el campo cultural

de una Cuba aún colonial, no delimitado ni separado de los campos de poder. En virtud de lo anterior, Gertrudis Gómez de Avellaneda puede ser considerada como una escritora moderna en un contexto latinoamericano en el que continúa predominando la figura del letrado que coloca su escritura al servicio de la construcción nacional. De este modo, su ensayo incluye momentos todavía desconocidos para la tierra natal desde donde escribe.

Un elemento central de la trama permite ilustrar este momento de profesionalización artística. Josefina—la criolla cubana amada por Huberto—señala que su padre, luego de la muerte de su madre, sufre hasta la obsesión. Por el mismo motivo decide abandonar Cuba para regresar, varios años después, en busca de un consuelo ya inexistente. En efecto, Mr. Caillard, al retornar a Cuba, encuentra arruinado y cercado por una frondosa naturaleza antillana el añorado templete en el que se realizó su boda. A partir de este hecho regresa definitivamente a Francia y, obsesionado con el templete y su paisaje, se empeña en verlo reproducido fidedignamente por medio del arte. En este sentido, Mr. Caillard materializa en la novela el segundo tipo de añoranza propuesto por Svetlana Boym: la nostalgia restaurativa, aquella que intenta reconstruir totalmente el hogar perdido, azuzada por un sentido de pérdida de cohesión y comunidad. El padre de Josefina busca que el pasado sea “freshly painted in its ‘original image’ and remain eternally young” (Boym 49), sin presentar ningún tipo de falla respecto a su esencia originaria.

Huberto busca la oportunidad de ganarse la simpatía del padre de su amada estudiando y trabajando arduamente para lograr pintar el anhelado cuadro. La noticia del compromiso matrimonial de Josefina con otro hombre—a raíz de una serie de enredos que convencen a ésta de una supuesta segunda relación de Huberto—produce en el pintor un delirio con tintes sublimes, relacionado con la amplia serie de representaciones o ideologías de artista que lo definen frente al mundo social en este momento de profesionalización. Williams resume estas ideologías como un sistema de reflexión que caracteriza las artes como un vehículo hacia la verdad y que, a su vez, distingue al artista como un sujeto especial, provisto de una profunda sensibilidad e imaginación. Cobra relevancia, en este sentido, que Huberto Robert sea caracterizado durante la confección del cuadro como un sujeto provisto de “Esa exageración de sensibilidad, fuerza y martirio de las naturalezas que han debido al

cielo la misteriosa facultad que llamamos *genio*" (537). Más aún, este momento de inspiración permite alcanzar la máxima perfección en el despliegue de su talento; como señala la narradora: "El arte no podía ir más lejos" (603). Se produce, de este modo, la concretización de la añoranza que exhibe Mr. Caillard, lo que tiene importantes consecuencias en el doble nivel del *Künstlerroman*.

En el nivel de búsqueda individual, es curiosa la opción artística de Huberto Robert. A través de un momento de excepcionalidad romántica, el pintor accede a una estética de tipo mimético-realista que cumple a la perfección el deseo de Mr. Caillard de fijar atemporalmente el paisaje de su nostalgia. En este sentido, la reacción de Niná—criada cubana de la familia Caillard—al observar el cuadro, es significativa:

¡Oh, aquellas palmas! ¡Las conozco muy bien! ¡Se han balanceado muchas veces sobre mi cabeza! En el mango que sobresale a la derecha grabó el amo el nombre de la niña. . . ¡Que tropa de *tomeguines* saltan entre sus ramas! . . . ¡Ah, Cuba mía! ¡Tierra bendita! ¡Tierra de mis padres y de mis amos! ¡Cómo has venido aquí? ¡Quién te ha arrancado de los brazos del mar para traerte a perfumar con tus flores los aires del desierto. . . ? (637)

Como se observa, la perfección es tal que Niná confunde el arte con la realidad, reforzando el carácter mimético de la pintura de Huberto y evidenciando que el artista—en un nivel individual de búsqueda—ha alcanzado un lenguaje propio de expresión que permite su consolidación como pintor. Más aún, en el nivel amplio de reflexión en torno al campo cultural, la reacción de Niná se corresponde con el acceso al tercer estadio en el proceso de formación que describe Avellaneda en el ensayo citado: la cristalización de la figura del artista y su conexión directa con el público. En esa línea, la narradora refuerza la excepcionalidad del pintor:

el noble orgullo del artista que contempla el poderío de su genio, la felicidad de sentirse halagado por una nueva y legítima esperanza, todo se reunía para prestar a la figura del joven cierto no sé qué sublime y maravilloso. (638)

Es relevante destacar que la estructura mercantil que supone esta etapa del artista se encuentra omitida por completo en la novela. Solo nos enteramos que, luego de su definitiva victoria como pintor,

Huberto continúa sus estudios en Italia, país catalogado por la narradora como “tierra clásica del arte” (666). De este modo, se cumplen en la figura de Huberto Robert las tres etapas que Avellaneda esboza en *Situación actual del Artista*, evidenciando una estrecha relación entre la novela y el ensayo. Este vínculo, como ya hemos visto, posee, a su vez, dos niveles (individual y cultural), cuya confluencia ocurre en la pintura de un paisaje cubano que responde a la nostalgia restaurativa de Mr. Caillard.

De este modo, a través del análisis de la novela como *Künstlerroman* se llega nuevamente a Cuba, lugar de enunciación de la novela. A modo de conclusión, se esbozará una explicación del posible vínculo entre la Isla presentada al interior de *El Artista Barquero*—el objeto de la consolidación artística de Huberto—y el retorno de Avellaneda a su tierra natal.

Avellaneda y Huberto

Señalábamos al inicio de este trabajo que la madurez y conciencia de la creación que exhibía Avellaneda en su retorno a Cuba posibilitaban una reflexión sobre el proceso de consolidación del artista moderno, representado literariamente en su última novela a través de Huberto Robert. En este sentido, cobra relevancia la pregunta por la utilización de un personaje histórico para representar tal proceso: ¿Cómo podemos interpretar el que Avellaneda elija un pintor especialista en ruinas y paisajes clásicos como protagonista de la novela en la que reflexiona sobre las trayectorias y posibilidades de los artistas en la Europa contemporánea y sobre la posibilidad de retratar y recuperar a través del arte la isla de Cuba? Proponemos que Gertrudis Gómez de Avellaneda proyecta—en una mirada retrospectiva—su propio movimiento de consolidación escritural sobre la figura del personaje Huberto Robert y su desarrollo pictórico, identificación que opera en un doble sentido.

En primer lugar, como proceso de maduración artística, en donde la nostalgia de la narradora hacia la estructura del mecenazgo representado por la marquesa de Pompadour se vuelve análogo a una mirada retrospectiva de Avellaneda sobre su estadía anterior en el circuito cultural español. De este modo, la autora proyecta en la estructura del

mecenazgo su extenso periplo por Europa, campo cultural en el que se constituye como figura reconocida: así como el mecenas se torna indispensable en la formación de Huberto, el circuito cultural que fortalece a la Peregrina es de suma importancia para su desarrollo escritural.

Particularmente, proponemos que Avellaneda representa en la marquesa la experiencia que ella misma conoció bajo la protección de la reina Isabel II. Sabemos que “Avellaneda mantuvo relación cercana con los reyes Isabel II y Francisco de Asís, que fueron padrinos de su boda con Domingo Verdugo; a Isabel II le dedicó la cubana varias poesías” (Ezama 465). Ambas (la reina española y la marquesa Pompadour) representan figuras imprescindibles en el panorama cultural del momento, movilizándolo y articulándolo en torno suyo un rico circuito cultural, estable y propicio para el desarrollo artístico de los creadores. En consecuencia, la añoranza por la marquesa responde parcialmente a la reflexión planteada por Davies sobre el rol que cumplió el modelo de la reina para las mujeres: “It would be interesting to know the extent to which Isabel served as a model for women seeking autonomy” (430). La añoranza por ese mundo se encuentra motivada, entonces, por su caracterización como espacio en el que las mujeres (como la marquesa) cobraban protagonismo y podían, incluso, dirigir reuniones con intelectuales y artistas, además de convertirse ellas mismas en tales. Pompadour representa lo opuesto al “ángel del hogar”: una mujer no doméstica, conocedora del arte que, además de dominar su entorno cultural, posee gran influencia sobre el propio rey.

Pero la proyección sobre la figura de Huberto Robert ocurre también en un segundo sentido: como producto artístico de este proceso de maduración, en donde la pintura mimética que realiza Huberto de una Cuba ya perdida concretiza la nostalgia por esa Isla que Avellaneda abandonó a los veintidós años: si el artista histórico Hubert Robert se dedica a la pintura de ruinas clásicas, el personaje literario Huberto—en la novela—reconstruye una imagen intacta de ese paisaje cubano que, en el presente de los personajes y en la nostalgia de la propia Avellaneda, ya se encuentra arruinado.

En esta línea, la monomanía de Mr. Caillard por reconstruir a través de la pintura el paisaje cubano remite a una nostalgia de Cuba siempre presente en la autora a causa de su condición biográfica particular y su problemática condición nacional. Esta añoranza puede verse también en dos sonetos de la autora. El primero, escrito en su viaje

hacia España y titulado “Al partir”, en el que la autora ya configura su eventual nostalgia por la tierra perdida: “¡Adiós, patria feliz, edén querido! / ¡Doquier que el hado en su furor me impela! / tu dulce nombre halagará mi oído!” (29). El segundo soneto corresponde al momento de su retorno, titulado “La vuelta a la patria”: “La voz oigan de esta hermana, / que vuelve al seno materno / Después de ausencia tan larga / con el semblante marchito / Por el tiempo y la desgracia” (219). Esta nostalgia—no diluida en el tiempo—evidencia que “Avellaneda always considered herself Cuban because Cuba was her birthplace and that of her mother” (Davies 428). Este sentimiento de cubanidad se concretiza—con consecuencias particulares para la comprensión global de la autora como escritora cubana—en la pintura de la naturaleza de la Isla que Avellaneda realiza proyectada en Huberto Robert.

Ya mencionamos la posición conflictiva de Avellaneda en el escenario de identidad nacional: a causa de su lejanía, la autora fue sistemáticamente excluida del canon, exclusión reforzada por los discursos nacionalistas que resentían el que no se comprometiera con la causa de la independencia. Es significativo que

la crítica tradicional ha insistido una y otra vez en juzgar su obra por la presencia o ausencia en ella de la naturaleza cubana y de la idea nacionalista de patria, y en juzgar a su autora según un compromiso político en sentido estrecho y que hace de su cubanía una perpetua pregunta. (Alzate 135)

El Artista Barquero puede ser leído también como una refutación de esa falta de cubanía en la obra global de Avellaneda: la pintura del cuadro de Huberto implica la representación artística de la misma naturaleza cubana cuya falta tanto se ha reprochado a su autora. De este modo, se refuerza el vínculo identitario de Avellaneda con su tierra natal, propiciado nuevamente—según proponemos—por la situación de enunciación particular de la novela: el retorno, luego de veintitrés años de ausencia, a la isla cubana.

Ahora bien, si efectivamente Avellaneda proyecta su carrera autorial en Huberto Robert, se plantea, en este punto, un problema con cuya reflexión finalizaremos el trabajo. Considerando el arduo trabajo de la autora en torno a la defensa intelectual de la mujer habría que preguntarse: ¿Por qué Avellaneda proyecta su figura autorial femenina en un sujeto masculino? Evidentemente, la proyección en un artista hombre es otra de las varias estrategias de la autora para legitimar su

propia subjetividad autorial. En el artículo *La Mujer*, aparecido en el ya mencionado *Álbum Cubano*, Gómez de Avellaneda se queja del difícil ingreso de la mujer en el campo literario y artístico, donde, como señala “se la mira . . . como intrusa y usurpadora, tratándose, en consecuencia, con cierta ojeriza y desconfianza, que se echa de ver en el alejamiento en que se la mantiene de las academias barbudas” (48). Con esto se refiere a su fallido intento por ingresar en la Academia de la Lengua, uno más de los muchos obstáculos que tuvo que enfrentar en sus esfuerzos por autorizarse como escritora. La autora, no obstante, consigue superar las dificultades impuestas a la mujer respecto a la escritura y se forja una carrera como escritora profesional. Esta situación, excepcional para el contexto, sólo puede ser proyectada en una novela, verosímilmente, a través de la carrera de un hombre. La dificultad que enfrenta Avellaneda se comprende mejor al considerar que aún durante la primera mitad del siglo XX la representación literaria de mujeres artistas o escritoras seguía siendo problemática. Como apunta Francine Masiello, las mujeres latinoamericanas de ese periodo seguían estando excluidas de la productividad, y el arte no ofrecía soluciones para ello:

A diferencia del “retrato del artista”, el así llamado *Künstlerroman*, que explica la posibilidad del arte como vía de trascendencia para el hombre, las novelas femeninas nunca prometen el reconocimiento por la obra de la imaginación. (812)

Una situación que aún se prolonga en el siglo XX supone dificultades aún mayores durante el siglo XIX. Esta virtual imposibilidad de proyectar verosímilmente su propia carrera produce que Avellaneda, en una estrategia propiamente femenina, proyecte varonilmente su carrera en un sujeto que, por lo demás, abunda en rasgos de sensibilidad que delatan a la propia autora.

Esta proyección varonil posee un carácter ambiguo: por un lado, posee un efecto positivo, pues como señala Lucía Guerra, “[La] masculinización de su genio creativo . . . le permitió ser aceptada y galardonada como escritora, aunque no lo suficiente como para que se aceptara su incorporación a la Real Academia Española” (720). Sin embargo, a la vez, esta masculinización fue utilizada, paradójicamente, para criticar su obra. El ejemplo paradigmático es José Martí quien, luego de la muerte de la autora, señala: “No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil” (cit. en

Romero 7). Otro ejemplo es José Zorrilla: “era una mujer; pero lo era, sin duda, por error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina” (cit. en Servera 21). De forma irónica y quizás no intencionada, entonces, se realiza en la novela una vuelta de tuerca a tales atributos masculinos, pues la autora utiliza la masculinidad como estrategia de legitimación de un sujeto autorial femenino.

A lo largo de este artículo hemos señalado líneas de lectura que posibilitan nuevas perspectivas de estudio para la novela y para la comprensión global de la obra y, sobre todo, del posicionamiento autorial de Avellaneda. Podemos concluir que *El Artista Barquero o los cuatro cinco de Junio* presenta elementos que permiten alumbrar nuevas consideraciones sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda; entre ellos, en primer lugar, una acentuada dimensión biográfica que enfatiza su condición nacional cubana y que contrasta con la crítica política de su primera novela *Sab*; en segundo lugar, una reflexión sobre el arte y la posición del artista en un campo intelectual en progresiva delimitación, con la paradoja que supone la existencia de una escritora moderna en un contexto de arte no completamente autonomizado; finalmente, una nueva forma de posicionamiento estratégico femenino para insertarse en el panorama cultural.

UNIVERSIDAD DE CHILE

NOTAS

* Este artículo forma parte de los resultados obtenidos en el Proyecto Fondecyt 1140745, dirigido por Lucía Stecher Guzmán, Alicia Salomone y Natalia Cisterna Jara.

¹ Al igual que otros artículos del *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, el ensayo *Situación actual del Artista* se encuentra firmado con tres asteriscos (***) y no, explícitamente, por Avellaneda. Cira Romero—en la nota introductoria de su edición a los ensayos de la autora—atribuye la autoría del artículo a ésta debido a una disposición estilística distintiva que, supuestamente, coincidiría con otros ensayos de la autora. Sumado a este argumento, proponemos que la correspondencia de la reflexión del artículo con el proceso de Huberto en *El Artista Barquero* asegure la autoría de Avellaneda.

² La crítica cubana Luisa Campuzano ya advirtió la importancia de la nostalgia en la novela de Avellaneda. Nos interesa aquí continuar y ampliar esta línea de lectura.

OBRAS CITADAS

- Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Impreso.
- Alzate, Carolina. "La Avellaneda en Cuba. Los espacios imaginarios de la historia literaria". *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 17 (2001): 129–48. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. Ed. Jean Pouillion. México D.F: Siglo XXI editores, 1969. Impreso.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2010. Impreso.
- Campuzano, Luisa. "El artista barquero: memorial de la nostalgia". *La Jiribilla*. N.p. (2014). Red. 14 mayo 2015.
- Davies, Catherine. "Founding-fathers and Domestic Genealogies: Situating Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Bulletin of Latin American Research* 22.4 (2003): 423–44. JSTOR. Red. 14 mayo 2015.
- Ezama, Ángeles. "Criollas en París. La condesa de Merlín, Gertrudis Gómez de Avellaneda y la duquesa de la Torre". *Analecta malacitana* 32.2 (2009): 463–82. Impreso.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Antología Poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.
- . *Obras. Ensayos, artículos, crítica literaria e impresiones de viaje*. Ed. Ciro Romero. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2013. Impreso.
- . *Tres novelas*. Ed. Ciro Romero. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013. Impreso.
- Guerra, Lucía. "Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Revista Iberoamericana* 51.132–33 (1985): 707–22. Impreso.
- Marcuse, Herbert. *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*. Trad. Renato Solmi. Turín: Einaudi, 1985. Impreso.
- Masiello, Francine. "Texto, Ley, Transgresión: Especulación sobre la Novela (Feminista) de Vanguardia". *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 807–22. Impreso.
- Mitjans, Aurelio. *Historia de la literatura cubana*. Madrid: Editorial América, 1918. Impreso.
- Ogno, Lia. "Novelas de Artista". *Las Novelas de 1902*. Ed. Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. Impreso.
- Pastor, Brígida. *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2002. Impreso.
- Romero, Ciro. Prólogo. *Tres Novelas*. Por Gertrudis Gómez de Avellaneda. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013. Impreso.
- Seret, Roberta. *Voyage into Creativity: the Modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang, 1992. Impreso.
- Servera, José. Introducción. *Sab*. Por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Williams, Raymond. *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. Impreso.

Keywords: Art, Nostalgia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Artista Barquero*.

Palabras clave: Arte, Nostalgia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Artista Barquero*.

Fecha de recepción: 1 junio 2015

Fecha de aceptación: 2 noviembre 2015

Copyright of Revista de Estudios Hispánicos is the property of Washington University and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.