

Una lectura inter-semiótica: José Martí y la pintura de Francisco de Goya y Lucientes

por Ariela Érica Schnirmajer
(Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional Arturo Jauretche)

RESUMEN

Este artículo aborda la impronta de los cuadros de Francisco Goya y Lucientes en la figuración de los sectores populares de la sociedad norteamericana en *Escenas norteamericanas*, ya que estas crónicas se fraguan en una relectura selectiva (Silviano Santiago) de distintos universos culturales y, entre ellos, la pintura goyesca ocupa un lugar importante. Si bien la apropiación martiana del estilo goyesco ha sido señalada por la crítica académica (Marruz, Vitier, Ana Cairo) y por sus contemporáneos (Domingo Faustino Sarmiento), nos concentramos en dos instancias diferenciales. Proponemos una operación ecfástica de los Cuadernos de apuntes martianos respecto de los óleos goyescos *Corrida de toros en un pueblo* y *Procesión de disciplinantes*. Luego, señalamos la traducción del borrón goyesco a la crónica martiana.

ESCENAS NORTEAMERICANAS – GOYA – ÉCFRASIS – SECTORES POPULARES – TRADUCCIÓN

En 2010, el cineasta Fernando Pérez en su film *El ojo del canario* narra las experiencias formativas de José Martí entre sus nueve y diecisiete años (1853-1870). En una de las últimas escenas, representa a un desolado Martí que retorna a su celda en las canteras de San Lázaro, donde cumplía la pena impuesta por el poder español, tras haber participado en las primeras maniobras por liberar a Cuba del dominio de la metrópoli. El regreso a la celda se produce luego del encuentro con su padre, quien, al ver los llagados tobillos de su hijo por el roce de los grilletes, intenta restañar sus heridas con unas almohadillas y, pudoroso en su dolor, el joven oculta su sufrimiento. La imagen del film dialoga con el alegato *El Presidio Político en Cuba* publicado en 1871, durante la primera deportación a España. Una de las últimas escenas del film completa la semblanza biográfica con un montaje: sobre la imagen del joven en su celda, se lee en la pantalla la transcripción de unos versos del poema III de *Versos sencillos* (1891): “Duermo en mi cama de roca/Mi sueño dulce y profundo:/roza una abeja mi boca/Y crece en mi cuerpo el mundo”.

En una misma escena, el director eligió un texto de la adolescencia martiana, *El Presidio Político en Cuba*, y otro vinculado a los últimos momentos de su creación poética –*Versos sencillos*– para delinear su derrotero político y poético. Me detengo en este montaje pues condensa diversas formas de representar la búsqueda de ideales políticos y poéticos asociados al dolor- tanto personal como colectivo- en la obra martiana. Esta experiencia es un núcleo central de su vida, que el escritor trasmuta en búsquedas poéticas, que van del testimonio a la lírica, con tonos y matices diferentes. Es claro que, para Martí, no hay una única manera de representar el dolor. En *El Presidio Político*, la escena transcrita se conforma a partir del recurso analógico con el vía crucis de Jesús, muy recurrente en las auto figuraciones martianas, y de una fuerte impronta goyesca. Los versos transcritos, en cambio, en su formulación enigmática y sintética, universalizan una experiencia personal y, en un giro epifánico, transforman la experiencia carcelaria en una respuesta reparadora. El sufrimiento y el dolor adquieren, pues, tonalidades heterogéneas: un trazo fuerte, denotativo y dramático en *El Presidio*, sutileza y enigma en *Versos sencillos*.

El montaje antes descripto nos sirve de disparador para interrogarnos sobre los modos corrosivos de representar el poder y sus consecuencias: dolor, violencia, muerte, aspecto abordado por Martí en sus observaciones de la pintura goyesca en la Academia de San Fernando, en su segunda deportación a España en 1879. Estas observaciones fueron vertidas en sus *Cuadernos de Apuntes*, de ahí que proponemos una mirada inter-semiótica, capaz de revelar las transformaciones

de un sistema s gnico a otro. Partimos de la hipótesis de que las observaciones de Martí sobre la pintura goyesca implican una operación ecfra stica. Si el género denominado écfrasis según lo definen estudios recientes, abarca las representaciones escritas de representaciones visuales (Scott 1991:301, Heffernan 1993:3, Mitchell 1994: 151-2) , propongo pensar la traducción ecfra stica entre los cuadros goyescos y su configuración poética en los *Cuadernos de Apuntes*. Cuando Martí describe las imágenes de los cuadros goyescos, -en una escritura que permanece en el ámbito privado- en sus concentradas prosas se esfuerza por imitar la mirada del pintor y reproducir con palabras, estratégicamente dispuestas en los planos léxico y fonético del texto, los efectos propios de recursos menos literarios como el color, sus complementariedades y contrastes. Sin embargo, veremos con Claus Cl ver (1989:61) que “tanto en la traducción interling stica como en la intersemiotica el significado que se adscribe al texto original, ya sea un poema o una pintura, es el resultado de una interpretación”.

En estrecha vinculación con las ideas anteriores, señalamos la impronta del pintor español en la figuración de los sectores populares en *Escenas norteamericanas*, ya que estas se fraguan en una *relectura selectiva* (Santiago 2000) de distintos universos culturales y, entre ellos, la pintura goyesca ocupa un lugar importante.

La écfrasis martiana participa de diversas mediaciones críticas en las que el poeta exhibe sus filiaciones y desvíos. Las notas del cubano sobre los cuadros de Goya se refieren a dos tipos de producciones: las primeras se centran en los retratos femeninos de *La Maja*, *La Tirana* y *La duquesa de Alba*. Estos desencadenan comentarios de un erotismo contenido y revelan el conocimiento que tenía Martí de las críticas de Charles Baudelaire sobre estas pinturas ya que cita un fragmento de la correspondencia entre el poeta francés y su amigo Nadar respecto de la Maja desnuda y la Maja vestida, fechada el 14 de mayo de 1859,¹ directamente en francés. Es interesante detenerse en la cita no traducida pues muestra la familiaridad del poeta con el universo crítico francés. El segundo grupo de pinturas goyescas plasma escenas colectivas; y algunas congregan a los sectores populares: nos detendremos en *Corrida de Toros en un pueblo* (1812-1814) y *Procesión de disciplinantes* (1812-1819).²

En uno de los primeros segmentos del *Salón de 1846* -“ Para qué la crítica?”- Baudelaire propone que “(...) la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía” (1996b:102). En

¹ La expresión de Baudelaire citada por Martí es: “les seins sont frapp s de strabisme surgent et divergent” (15:136). En inglés se puede consultar en *Selected letters of Charles Baudelaire: the conquest of solitude*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, by Rosemary Lloyd, p. 128.

² En este caso las mediaciones no son explícitas y se puede inferir que, tras los juicios de Martí sobre *Casa de locos*, asoman algunos de los enunciados de Charles Baudelaire en sus *Curiosit s Esth tiques* de 1868a, en la sección “Caricaturistes  trangers” donde analiza *Los Caprichos* goyescos, grabados que datan de 1799. Los aportes de Baudelaire muestran su deuda con la germinal mirada de Theophile Gautier en 1838 de *Los Caprichos*, *La Tauromaquia* y *Desastres de la guerra* en su visita al Louvre. Si bien no contamos con una cita textual de Martí sobre los *Caprichos* goyescos analizados por Baudelaire tal como la señalada en relación a *La Maja desnuda*, en algunas afirmaciones del joven cubano sobre *Casa de locos* se advierten, a trasluz, ciertos enunciados baudelairianos. En esta publicación el poeta francés señala que: “Le grand m rite de Goya consiste   créer les monstrueux vraisemblable” (430). (“El mérito de Goya consiste en la verosimilitud que han alcanzado sus monstruos”, cuestión que Martí retoma en sus cuadros sobre la inquisición. Por otra parte, en *Casa de locos* su afirmación “ El genio embellece los monstruos que crea!” parece dialogar con el capricho 43, el más difundido en la época, que llevaba por epígrafe “El sueño de la razón produce monstruos”, editado definitivamente en 1799. Si Eugene Delacroix había estudiado y copiado muchas figuras de *Los Caprichos* en 1824, contribuyendo a formar la imagen de un Goya satírico y crítico con la jerarquía y los valores morales de la sociedad española que se extendió al período romántico francés, por su parte, la percepción de Baudelaire sobre los *Caprichos* supuso un avance considerable en la comprensión del pintor español. Su concepción sobre la modernidad de Goya alcanzó gran difusión.

continuidad con dicho enunciado, ¿por qué no pensar entonces que la mejor reseña de las obras goyescas podrá ser una concentrada prosa, en este caso, la de Martí? Sin embargo, se diferencian en los modos de representación. Los textos críticos de Baudelaire en sus *Salones de 1845 y 1846* están impregnados de poéticas personales más que de fidelidad descriptiva a los objetos de arte. La obra de arte es más un pretexto que el objeto de la escritura. En el caso martiano, las observaciones del cubano transforman el hallazgo pictórico en búsqueda poética. Martí se identifica con la mirada corrosiva de Goya sobre el poder, -no olvidemos que se trata de un pintor del siglo XVIII leído por un poeta de fines del XIX- al tiempo que atiende a sus formas de representación pictórica. Martí distingue entre la mancha, la pincelada, el borrón y el esfumino. Se adentra en el trabajo sobre el color o en su vaguedad, en el cuidado de la forma o en la pericia para descuidarla. El joven devela en Goya, en 1879, a uno de los precursores del impresionismo -opinión que será corroborada en su entrega la *Nueva exposición de los pintores impresionistas* (1886)- y proyecta sus vetas expresionistas. Se trata de una búsqueda estética e ideológica y de una reapropiación en otros contextos de escritura.



Nigel Glendinning explica que *Corrida de toros en un pueblo* pertenece a una serie de pinturas goyescas posteriores a la Guerra de Independencia, cuando el artista vuelve a sentir hondamente la cultura popular. Sin embargo, a diferencia de sus producciones anteriores, en esta nueva serie no hay ni vencedores ni víctimas totalmente claros, sino que el pintor ofrece una lectura polivalente: no sabemos la suerte que espera a los individuos que vemos. ¿Qué lee entonces Martí en este cuadro, quien declarara en muchas ocasiones su predilección por la filosofía y la mirada crítica que emanaba de los cuadros del español?: Goya es uno “de mis maestros y de los pocos pintores padres”. “Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada, es una áspera tremenda crítica. He aquí (...) un gran vindicador” (Martí, 15:136).

Los apuntes martianos al describir *Corrida de toros en un pueblo* son rápidos, a modo de bosquejo, como si imitara el estilo de Goya en donde el color no es lo central sino el movimiento.

No hay colores, la multitud que rodea al torero se figura con manchones parduzcos. Y lo único que se distingue en la esquina izquierda son las blancas mantillas: “En este tendido puntos

blancos que son, a no dudar, mozas gallardas con blanca mantilla: y con mantilla de encaje” (15:133). “Parece un cuadro manchado, y es un cuadro acabado” (15:132). “Aquí parece que quiso dejar ver cómo pintaba, no cubriendo con la pintura los contornos que –de prisa, y con mano osada y firme- trazó para el dibujo. Dos gruesas líneas negras, y entre ellas, un listón amarillo” (15:133).

Se detiene Martí en el estilo goyesco y privilegia los modos de evitar los contornos precisos de los cuerpos. Nueve años después de estas observaciones, el 3 de agosto de 1888, el corresponsal describe en *Escenas norteamericanas* el verano neoyorquino, en escenas contrastivas entre los burgueses y los barrios pobres y se reapropia de los manchones para representar a la cultura popular, pero en este caso, en ellos prima el color:

De los techos de las casas de vecindad, que son las más en los barrios pobres, cuelgan racimos de piernas.

De abajo, de muy abajo, se ve allá, en las alturas de un séptimo piso, una camisa colorada que empina un jarro blanco lleno de cerveza, como una gota de sangre en que ha caído otra de leche. La luna da tintes de azufre a las cabelleras amarillas, y vetea de bilis las caras pálidas (12:23).

Si habíamos analizado el vínculo ecrástico entre la pintura goyesca y los *Cuadernos de apuntes*, ahora nos detenemos en la reapropiación de un procedimiento de la pintura -el manchón- a la crónica periodística. El pasaje del lenguaje pictórico al literario se efectúa a través de la metonimia. En una perspectiva de abajo hacia arriba en la que se dibuja el lugar de enunciación, la descripción apela al manchón, el rojo y el blanco para destacar, independizándose del dibujo y de la línea. Y luego difumina los contornos en un amarillo que se va empalideciendo. Los rostros quedan desdibujados, tal como sucedía en *Corrida de toros en un pueblo*, pero en este caso el ambiente es urbano. Se trata de una descripción que compromete la atención del lector y en donde el cronista está fuertemente involucrado, sin por ello recurrir a la primera persona. Roman Jakobson (1973) ha señalado que la metonimia impera en el realismo, donde el autor pasa metonímicamente de la descripción de los caracteres al encuadre espacio –temporal. En este caso, el cronista apela a estas coordenadas con un fin argumentativo: hacer ver: “También eso se ha de venir a ver aquí, no sólo Saratogas y Long Branches, -y los Tuxedos, donde los mozalbetes sin quehacer (...) imitan (...) la caza de la zorra en Inglaterra” (12:23)”.

Ana Lía Gabrieloni señala que Theophile Gautier y Charles Baudelaire “abrieron los márgenes de la representación pictórica a una voz poética que se escribía en prosa, una “voz del decir”, que se convertía en un “ver de la mirada” (Marin 1994:340). Esta idea se corresponde con un componente fundamental de toda écfrasis, la noción de *enargeia*, es decir, la intención implícita en el texto de transmitir la imagen al ojo mental del lector de manera tan viva como ésta se representa al ojo físico de quien la describe, al observador real de dicha imagen. En el fragmento transcrito de *Escenas norteamericanas* Martí se reapropia de uno de los recursos goyescos para “hacer ver las fisuras” con una intención argumentativa. Y para que dicha operación adquiera un mayor efecto con una economía de recursos, la escena, con sus manchones, conserva sus restos pictóricos.

Cuatro años antes, en junio de 1884, la misma escena ingresaba al diario *La América* del siguiente modo:

De noche la gente abatida sale a las aceras; los acomodados, a enredar en las sombras de los portales y al amparo de los anchos abanicos, comedias de amores; los míseros, a ver si se refresca al trabajador ebrio la cabeza encendida (19:248)

De la cita anterior se desprende la ausencia de la mediación pictórica y poco sabemos de las marcas de la enunciación; se trata de una descripción plana, sin perspectivas marcadas. Comparar las descripciones de 1884 y 1888 son un ejemplo del modo en el que el estilo de las *Escenas*

norteamericanas se va consolidando y, en ese camino, la mediación pictórica acompaña la radicalización de la mirada martiana en relación a la representación de la miseria en la gran urbe. Retornemos a las pinturas goyescas. Los óleos *Procesión de disciplinantes* y *Auto de fe de la Inquisición* carecen de título en los *Cuadernos* y los textos respectivos de una y otra pintura, separadas por un blanco, reciben la denominación general de “Cuadros de Inquisición”. La figurativa écfrasis martiana rápidamente revela de qué producción se trata. En una primera aproximación, se hace evidente el interés por imitar la mirada del pintor y reproducir con palabras sus búsquedas pictóricas. Sin embargo veremos que la écfrasis fija una de las interpretaciones posibles. La falta de título y la unificación de ambas pinturas con la misma denominación ya implican una lectura. El término *disciplinantes* poseía en 1812 varios significados. Se refería al “que sacan a azotar públicamente por haber cometido algún delito o sacan a la vergüenza” y también “el que iba en los días de Semana Santa disciplinándose por varios parages del pueblo rezando las estaciones” (DRAE).

Procesión de disciplinantes (1812-1819)



Auto de fe de la Inquisición (1808-1812)



En un caso, el disciplinante es objeto de escarnio y, en el otro, alude a un acto colectivo de devoción del pueblo español. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (2008:389-405) explica que Goya repitió con alguna frecuencia en pinturas y dibujos el tema de las procesiones religiosas. Entre estos cuadros se encuentra la “Procesión de Disciplinantes”. Según el crítico, escritores de la Ilustración española, amigos de Goya como Meléndez Valdés censuraron estas procesiones considerándolas irreverentes. El rey Carlos III las prohibió a petición de la autoridad eclesiástica. Siguiendo con la explicación de Ceballos, Goya las dibujó y pintó como escenas pintorescas y coloristas, expresión de una piedad popular que él mismo profesaba y no con el espíritu crítico y burlón que algunos estudiosos han querido ver en ellas. En cambio, en *Auto de Fe de la Inquisición*, la pintura que acompaña a *Procesión de disciplinantes*, el pintor efectivamente manifestó con claridad su intención rotundamente negativa y condenatoria hacia la Inquisición. De todos modos, el crítico agrega que la fecha en que se pintó el cuadro, entre 1814 y 1816, después del retorno al absolutismo y a la represión de los liberales y afrancesados por Fernando VII hace pensar que Goya lo realizó como paradigma de la vuelta a las viejas costumbres y como crítica a las torturas físicas de los disciplinantes, tan denostadas por los ilustrados.

La écfrasis martiana entra en clara oposición con los juicios de Ceballos. Al eliminar ambos títulos de las dos pinturas y fijarlas bajo el rótulo de “Cuadros de Inquisición”, interpreta a la procesión en tanto escarnio y hace hincapié en la violencia ejercida sobre los cuerpos.

Cuadros de Inquisición. Córreles la sangre que va del rojo del vivo al morado del muerto. Allí una virgen, ciega y sin rostro, (...), ¡oh osadía soberbia! asiste a la flagelación llevada en andas. Los cuerpos desnudos, con el ademán, con el encorvarse, con los brazos, huyen el azote: blanco lienzo, para hurtar el cuerpo a la vergüenza, cuélgales de la cintura, y manchado de sangre. (...) Aquel lleva por detrás los brazos atados a un madero. Estos, llevan velado el rostro, y el resto, como los demás

desnudos. Envuelta la cabeza. *Por debajo del lienzo, adivínase por aquellos huecos los ojos aterrados, la boca que clama. (...)*” (la itálica me pertenece) (15:135).

Martí lee en el cuadro los cuerpos que intentan escapar al dolor y reinterpreta el color blanco en clave salvadora: “Blanco lienzo, para hurtar el cuerpo a la vergüenza”. Además, parafraseando a Scott, “inacabada sobre la tela del cuadro, la imagen se completa al ser textualizada” (G. Scott 1991:301): la écfrasis martiana completa el cuadro. Si en *Corrida de toros en un pueblo* los rostros no se distinguían, sino que eran apenas manchones, en cambio, en *Procesión de disciplinantes*, Martí señala: “*Por debajo del lienzo, adivínase por aquellos huecos los ojos aterrados, la boca que clama*” (la itálica me pertenece). Los rasgos, descontextualizados del cuerpo, adquieren centralidad. Por qué no pensar que Martí advierte uno de las corrientes que preanuncia Goya: el expresionismo, vanguardia pictórica que tiene en el rostro humano un motivo recurrente.

Si retornamos a la crónica martiana de 1888 analizada anteriormente sobre el verano en los barrios pobres, el retrato de las mujeres pobres adquiere el sello expresionista. Cito: “las madres exangües, desfallecidas por las rutinas de la casa, mortal en el verano: las mejillas son cuevas; los ojos, ascuas (...)” (12:23).

Comprender cabalmente el sentido y la dimensión de las *Escenas norteamericanas* implica sumergirse en sus vínculos intertextuales que, lejos del adorno, hacen a la voz martiana o, siguiendo a Louis Marín, una “voz del decir” que se convierte, en el caso puntual del diálogo con Goya, en un “ver de la mirada” (Marin 1994:340). Con lucidez, Sarmiento había desentrañado este aspecto de las *Escenas*, como se advierte en la siguiente correspondencia a Paul Groussac: “su (refiriéndose a Martí) talento descriptivo y su estilo de Goya, el pintor español de los grandes borrones con que habría descrito el caos” (*La Nación*, 4/1/1887).

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles (1868a). “Caricaturistes étrangers”, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lery Freres.
- Baudelaire, Charles (1996b) [1863]. “¿Para qué la crítica?”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor.
- Clüver, Claus, (1989). «On Intersemiotic Transposition», en Wendy Steiner (ed.), *Poetics Today*, «Art and Literature I», 10: 1 (primavera 1989).
- Gabrieloni, Ana Lía (2003). “Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, Barcelona, Buenos Aires, vol. 1.
- Glendinning, Nigel (1982). *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.
- Heffernan, James A. (1993). *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Jakobson, R. (1956/1967). Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos. En *Fundamentos del lenguaje*, R. Jakobson y M. Halle, Madrid, Ciencia Nueva.
- Marin, Louis (1994). *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil.
- Martí, José (1975). “Goya”, en *Obras completas. Europa*, tomo 15, La Habana, Editorial de Ciencias sociales.
- Martí, José (1975). “Por la bahía de Nueva York”, en *Obras completas*, tomo 12, La Habana Editorial de ciencias sociales.
- Martí, José (2011). “Verano”, en *Obras completas. Edición crítica. Tomo 19. 1884. Estados Unidos*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 248.
- Mitchell, W. (1994). *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago, The University of Chicago Press.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, ““La Procesión de Disciplinantes”. De la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular, *Anales de la Historia del arte*, volumen extraordinario 1, 208, 389-405.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120389A>

Santiago, Silvano. (2000) [1971]. “El entrelugar del discurso latinoamericano “. En Amante y Garramuño, F., *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, 61-77, Buenos Aires, Biblos,

Scott, Grant F.(1991) “The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology”, *Word & Image*, 7:4, october-december: 301-310.