

## DEL GRABADO A LA MÚSICA Y A LA LETRA

**Gloria Prado G.**  
**Universidad Iberoamericana,**  
**Ciudad de México**

La escritora mexicana, Luisa Josefina Hernández (1928), dramaturga, novelista, académica emérita de la UNAM y crítica literaria, escribió, dentro de su vasta obra literaria, un texto intitulado *Caprichos y Disparates de Francisco de Goya* (1979, 2001), texto ciertamente difícil de clasificar entre los géneros literarios, si en la actualidad podemos seguir hablando en estos términos, ya que se trata de una suerte de écfrasis: combinación de imágenes, los “Caprichos” y “Disparates” (ca. 1799, publicados entre 1821 y 1836), grabados del pintor español Francisco de Goya (1746-1828), reproducidos en el libro, y textos literarios creados por la escritora nacidos de la contemplación de los grabados que se etiquetan con nombres de uno o varios instrumentos musicales, danzas, voces y cantos. Del lado izquierdo del volumen en cada página aparece el texto escrito por ella, y del lado derecho, la reproducción de cada uno de los cien grabados. Éstos se caracterizan por estar configurados desde la perspectiva de un realismo grotesco, exacerbado, que podríamos calificar como hiperrealismo, en el que personajes de todas las clases sociales, pero especialmente pertenecientes a la más bajas, aparecen en acción, como si se tratara de fotografías captadas en el momento en el que están llevando a cabo acciones diversas. Tal efecto se logra al representarlos con las piernas o los brazos alzados, en posturas retorcidas, tensados, caminando, cayéndose de muebles o animales (caballos, burros o monstruos), espiando,

murmurando con las bocas tapadas, practicando torturas, vejaciones, conduciendo al patíbulo, danzando, asesinando, golpeando, raptando..., siempre de una manera terrorífica que produce horror y repulsión. A la vez aparece un bestiario creado por el pintor constituido por animales con referentes reales combinados con partes de cuerpos humanos y otras bestias míticas como aves con cabezas de hombres y pechos de mujer, murciélagos y vampiros, caballos, burros humanizados de manera grotesca o con partes de otros animales, simios, loros predicadores y varios más. De este modo, se fusiona el crudo realismo con un registro fantástico, fantasmagórico, delirante.

Los textos creados por la novelista, por otro lado, no distan, en su configuración verbal, de ese mismo registro terrorífico y fantasmagórico que empata a la perfección con las imágenes visuales.

Sin embargo, si queremos definir el volumen que aquí nos ocupa de la manera como antes lo hicimos, de naturaleza efrástica, tendremos necesariamente que remitirnos a algunas propuestas teóricas inscritas en ese amplio campo de estudio. A este respecto, Áron Kibédi Varga (“Criterio para describir las relaciones entre palabra e imagen” en *Literatura y pintura*), sostiene que:

La gran cantidad de estudios existentes sobre las relaciones entre palabra e imagen sigue creciendo rápidamente, pero hasta el momento se han hecho pocos esfuerzos para explicitar los problemas generales que subyacen a este tipo de investigación. Entreveo al menos dos problemas centrales: uno metodológico y otro taxonómico (109).

Y continúa advirtiendo que el metodológico se centra en la legitimidad de componer artefactos verbales y visuales, como es el caso que nos ocupa, y abordarlos desde

plataformas metodológicas diversas como la semiótica, la lingüística moderna o la filosofía actual, en particular la estética y la hermenéutica.

Por lo que respecta a la dimensión taxonómica se pregunta si debemos continuar en la línea de la historia tradicional de la literatura y del arte y clasificar los estudios por el estilo o el tema de las obras, sobre formas mixtas (como el cine).

Ante tal disyuntiva, pienso que lo más apropiado para aproximarnos al texto objeto de este estudio, es desde la perspectiva estética y hermenéutica, entendiendo como “estética” la recepción (*aisthesis*), esto es, la recepción como polo estético de una obra configurada a guisa de polo artístico.

Ahora bien, las imágenes de los grabados de Goya refieren a una realidad grotesca, brutal, acrónica, como antes se advirtió, que es totalmente extendida y vigente en el tiempo, de manera retrospectiva y prospectiva. Hay movimiento en ellas reproducido por el vuelo fingido de una falda, las piernas al aire en un raptó, escobas que se blanden y agitan, aves volando... A estos aspectos hay que añadir la nominación de los grabados y a lo que los nombres remiten. Goya puso título a cada uno por el envés, un amigo los rebautizó y Luisa Josefina Hernández les imprime nuevos títulos con nombres de instrumentos musicales, danzas y cantos refigurando su sonido y movimiento, acordes con las imágenes representadas. De esta manera, hay una puesta en abismo respecto a la nominación de los grabados, pero también en lo referente a la cuádruple interpretación: la de Goya al grabar las imágenes, la suya al conferirles un título, la de su amigo al renombrarlas y la de la autora de los textos que los vuelve a titular a manera de réplica, que a partir de un proceder hermenéutico, resultan tan terribles como el realismo brutal con el que fueron plasmadas las imágenes.

Kibédi Varga, apunta, por otra parte, que “[si] la imagen precede a la palabra, el término utilizado es écfrasis o *Bilgedicht*” (125). Este último se refiere a poemas inspirados en un cuadro o bien a una colección de cuadros relacionados entre sí. La estructura de los textos de Luisa Josefina Hernández, se construye a partir de una colección de grabados relacionados entre sí, mas los escritos relativos a ellos no son sólo descriptivos, ni tampoco se pueden considerar poemas. Se trata de plasmaciones en prosa que refieren de manera oblicua a los grabados, muchos de ellos como si fueran testimonios del propio Goya, a quien confiere voz y presencia intradiegética como ya sea como narrador en primera persona, como partícipe en diálogos dramáticos con un personaje anónimo o como personaje de los grabados, desde aquí y ahora:

“Zarabanda. Violines y flautas”

Las máscaras les cubren la frente, los ojos y la nariz; queda libre la boca. El cuerpo, siempre disfrazado, se redisfraza. ¿No se conocen? El atuendo como comprenderéis, es para desconocerse, para perder el tú, el yo, el nosotros y el vosotros. [...] Más flautas y violines. Más y más. Al fin y al cabo, ¿cómo obligarlos a reconocer que se han reconocido?

A mí, Francisco, se me ha ocurrido más de una vez, que en una mascarada quedan los verdaderos gestos, las únicas acciones escritas con la sangre viva de los hombres...aunque sin firma. Por ello, acepto su palabra cuando juran que no se han conocido (22-23). (Lamentablemente no podré reproducir las imágenes, debido a los derechos de autor, y por ende la prohibición, que se inscriben en el libro que nos ocupa).

O bien:

“Lamentación. Viola de amor. Francisco, indeciso”

[...]—Se puede robar, matar, golpear, violar y copular. ¿Cuál es la diferencia? Yo, Francisco, me rebelo y sufro. Se la llevaron, sé como fue. Ella gritaba y los hombres mugían. Terror ciertamente. La noche sin futuro.

—Pobre de ti, Francisco, no sabes del futuro. Se la llevaron esta noche negra, pero la tierra gira, vendrá la luz. Quizá basta con mirarse después del crimen para entenderlo todo.

—Pobre de mí, Francisco. La razón no me permite la razón. La tierra gira y la mitad del globo es en todo momento tenebrosa. Basta elegir. Es monstruoso girar al mismo tiempo que la tierra y haberse instalado en las tinieblas (26-27).

De esta manera, podemos afirmar con Kibédi Varga que: “El intérprete nunca es un traductor exacto, selecciona y juzga. Y precisamente esto es lo que sucede cada vez que un poeta habla de un cuadro o un pintor ilustra un poema” (126).

Murray Krieger (“El problema de la écfrasis” en *Literatura y pintura*, 155) parafraseando a Joseph Addison, y yo a Krieger, afirma que aquél propone una jerarquía con respecto a las artes en la que la escultura es la más natural “porque se parece más al objeto representado”; le sigue la pintura con su uso ilusorio del plano pictórico bidimensional; luego la descripción verbal con letras y sílabas que la diferencian de la pintura y carecen de parecido real con el original. Por último, la música que constituye la versión extrema del signo no natural, la más alejada de la representación mimética. Sin embargo, “en la literatura existe todavía alguna posibilidad de que el poeta trabaje en la dirección de emular los significados visuales” (155), y aunque Addison hace esta salvedad, restringe la creación literaria a la descripción. Entonces, la creación textual de una creación pictórica, quedaría excluida, ya que la pintura, en este caso el grabado, sólo sería descrita,

hecho que no ocurre aquí, pero si así fuera, no dejaría de ser, de cualquier forma, una interpretación.

Y en función de lo expuesto hasta aquí habría que añadir un aspecto más que es el de la enunciación musical en el texto al que nos estamos aproximando, por lo que cabría preguntarse, entonces, qué papel juega la música sugerida por los títulos de los escritos a partir de los nombres de los instrumentos musicales, los sonidos que emiten al ser tañidos los que debemos escuchar imaginándolos; las danzas a las que se alude que imprimen un ritmo determinado de acuerdo al nombre con que se incluyen (zarabanda, danza, palmadas y taconeos de las muchachas, mazurka, buena música francesa propia para la danza, marcha fúnebre...) que nos trasladan a la pista de baile o a un cortejo mortuorio; cantos (cante hondo, voz, un solista en el coro lejano de una iglesia, cantos gregorianos con excelentes cantores entrenados en Roma, que cohabitan con las imágenes reproducidas de los grabados y las historias narradas de manera fragmentaria y delirante.

Si bien es cierto que los textos escritos por Luisa Josefina Hernández no pueden considerarse poemas, resulta muy interesante que incluya la musicalidad en ellos, no mediante metro, rima y ritmo, sino por la enunciación aludida que el receptor-lector-auditor habrá de refigurar imaginándolos, escuchándolos en los tempos y movimientos con los que son impresos, tarareándolos, bailando, palmeando o taconeando. Se trata de una impostación sonora por tanto, a través del lenguaje, más allá de los significantes de los signos lingüísticos convencionales. A este respecto, Edmund Burke, parafraseado también por Krieger (156) opone a “las dimensiones finitas de lo meramente pictórico la potencia sin límite de las emociones irrepresentables [...] ya que el lenguaje en la vaguedad e imprevisibilidad –pero también en la capacidad de sugerencia- que rodea a sus signos arbitrarios, puede tener un efecto emocional virtualmente ilimitado precisamente porque no

puede pintar imágenes”(156). Y Krieger reafirma tal aserto observando que es común restringir a una dimensión inteligible el discurso literario sin percatarse de que también puede ser hecho sensible, como los medios de otras artes (Krieger, 158).

Pero ¿cómo puede producirse semejante acontecimiento en el texto que aquí nos ocupa? A partir de un imaginario colectivo y de un conocimiento individual que propician su representación mediante imágenes visuales, los grabados, y auditivas por la inclusión de los nombres de los instrumentos que remiten a su sonido: “Cornamusa. Música tradicional”, “Violines pueblerinos. Roncos, rasposos como limas. Desafinados, no se sabe qué tocan”, “Violines, órgano. Lamentación de viento”, “Piano muy quedo. No hay que despertarlas”, “Sonata para flauta y piano”, “Sentencia. Música menor en tono grave. Francisco toma nota, todo ojos”, “Cascabeles, murmullos, sonajas. Plante”, “Fuga para piano, si es posible de Bach. Pequeña Fuga, naturalmente”, “Fantasía para clarinetedel siglo recién muerto...”.

A lo anterior hay que agregar una gran intertextualidad con pintura, escultura, literatura, mitologías clásicas que se van entretejiendo en los textos y les confieren mayor complejidad a la vez que propician el advenimiento de otras imágenes en el receptor-espectador, audiente almacenadas en su memoria a partir de la puesta en escena de obras teatrales, de visitas a museos, de esculturas al aire libre, conciertos o de otros tipos de representaciones. A este respecto, Henryk Markjiewics (“Ut Pictura Poiesis”. Historia de los topos y del problema” en *Literatura y pintura*) declara que

El entendimiento del texto literario como un incentivo de representaciones sensoriales referentes a la realidad fuera del texto [...] ha experimentado últimamente un renacimiento en su modalidad, transformada en el campo de

la poética semiótica “[planteando una pregunta] ¿está la obra literaria compuesta por signos icónicos?<sup>1</sup> (79).

Si respondemos de manera afirmativa a esta pregunta, tendremos que aceptar que: “El orden lineal de los signos del lenguaje natural puede representar de manera diagramática la sucesión en el tiempo de los fenómenos que denomina su continuidad y su interrupción, la jerarquía semántica, etc”, sostiene Jakobson citado por Markjiewicz (79).

Los metasignos (signos de otros signos) lingüísticos complejos (oraciones, secuencias, textos) tienen, por lo regular, un carácter icónico de diferente género, desde la copia y las imágenes hasta los diagramas, así como ocurre con los signos autónomos “que representan e interpretan su objeto (en el sentido de conocerlo y valorarlo y en el sentido emotivo)”. Pero más allá están aún los signos de referencia que:

Tienen relación con el objeto [...] que ora crean, ora proyectan sus objetos de manera evidente, y esto bien lo hacen de manera que confunden, bien lo simulan. Los primeros pueden ser denominados signos que fingen [...] y por supuesto todos estos objetos creados pueden tener un parecido genérico con los objetos reales o bien ser una combinación fantástica de rasgos genéricos de los objetos reales.

concluye Markjiewicz (80).

Y de acuerdo con esas propuestas, podemos insertar el texto de Luisa Josefina Hernández en este registro semiótico.

Para concluir: hemos realizado una aproximación descriptiva, interpretativa y hermenéutica para culminar con un atisbo de orden semiótico al texto aquí estudiado con el

---

<sup>1</sup> Los signos icónicos o sus configuraciones son aquellos en los cuales entre significantes y el objeto designado aparece una relación de semejanza.



objeto de poder comprender, en la medida de lo posible, la fusión de las imágenes de los grabados reproducidos en el papel con la grafía, signos de otros signos, metasignos, a través de los cuales se da cuenta desde una creación lingüística mimética, de la recepción, interpretación y efecto que dichos grabados suscitan en la escritora, y la conducen a generar nuevos textos. Grabados que configuran escenas brutales, terroríficas, no obstante “humanas, demasiado humanas” diría Nietzsche, acompañadas de música en *off*, todo ello pervadido, tanto las imágenes de los grabados como los textos y las referencias musicales, de gran ironía, incluso sarcasmo, y la práctica de una amplia crítica social referida a los finales del siglo XVIII, pero actualizadas en el XX, y podríamos decir sin temor a equivocarnos, en el XXI.

#### Textos citados

Gilman E.B., Á Kibédi Varga, M. Krieger, J. Laude, H. Markiewitz, *et al. Literatura y pintura*. Madrid: Arcolibros, 2000.

Hernández, Luisa Josefina. *Caprichos y disparates de Francisco Goya*. México: CONACULTA, 2001