

---

Revista Iberoamericana, Vol. LXXIX, Núm. 243, Abril-Junio 2013, 445-464

---

*JOSÉ MARTÍ: EL OJO DEL CANARIO:*  
CINE, FOTOGRAFÍA Y DUELO DE UNA MIRADA

POR

EMILIO BEJEL  
*University of California at Davis*

Yo pienso, cuando me alegro  
Como un escolar sencillo,  
En el canario amarillo,—  
¡Que tiene el ojo tan negro!

José Martí, *Versos sencillos* (1891)

La película *José Martí: el ojo del canario* se ha convertido en un evento cultural de gran éxito dentro y fuera de Cuba.<sup>1</sup> Tuve la suerte de asistir al cine Charles Chaplin en La Habana el 12 de diciembre del 2010 donde estaban presentándola, y pude experimentar personalmente la extraordinaria reacción de la mayoría de la audiencia. A partir de cierto momento del filme noté que casi todos los asistentes (incluyéndome a mí) de ese día lloraban casi inconteniblemente. Luego hablé con otros amigos cubanos los cuales me dijeron, sin excepción, que ellos también habían tenido esa misma reacción al ver la película. El éxito de esta obra reside, en parte al menos, en que se aleja de la extrema idealización del héroe-mártir cubano y presenta a un Martí sumamente humanizado.

Antes de comenzar el análisis de esta obra y su relación con la iconografía martiana que es nuestro propósito en este ensayo, debemos dar algunos datos básicos sobre la

---

<sup>1</sup> *José Martí: el ojo del canario* recibió el Premio Mejor Película y otros premios más en el XXXII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, 2010, tales como: Premio Coral de Dirección; Premio Coral de Dirección Artística; Premio SIGNIS; Premio de la Asociación de Cine, Radio y TV de la UNEAC; Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica; Premio El Mégano, otorgado por la Federación Nacional de Cine Clubes; Premio Caminos, otorgado por el Centro Memorial Martin Luther King; Premio Roque Dalton, otorgado por Radio Habana Cuba; Premio CINED, otorgado por Cinematografía Educativa; Premio Vigía, otorgado por la sub-sede de Matanzas; Premio de la UNICEF; Premio al Mejor Cartel. Otros internacionales concedidos a este filme son: Premio Colón de Plata a la Mejor Dirección Artística y Premio a la Mejor Fotografía, en el XXXVI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 2010. Entre los múltiples artículos, reseñas, comentarios y notas informativas sobre la película, pueden consultarse los siguientes: Espinosa Domínguez, “El crecimiento de un alma”; “José Martí, El Ojo del Canario, Best Cuban Film of 2010”; Padilla, “Martí entre nosotros” y Daumont Robles, “Con José Martí ante la mar tempestuosa”.

película. Ésta trata de la vida de Martí (1853-1895) desde los nueve (1862) a los diecisiete años (1870) de edad, es decir desde niño hasta que ya adolescente cae en prisión por sus actividades revolucionarias en pro de la independencia de Cuba. El director y guionista es Fernando Pérez, que ya se había dado a conocer con otros filmes de extraordinaria riqueza y puntos de vista originales como *Suite Habana*, *La vida es silbar*, *Madagascar*, entre otros. Los actores que representan el personaje de Martí son nuevos en todos los sentidos: el papel del Martí niño lo hace Damián Rodríguez, y el Martí adolescente está representado por Daniel Romero (véase la Figura #1 en la que Romero aparece en el filme representando al Martí adolescente).<sup>2</sup>



Figura #1

Se debe también mencionar que entre los personajes, además del de Martí, en esta película se representan con diversos grados de maestría los de Mariano, el padre; Leonor, la madre; Fermín, el amigo; Mendive, el maestro; y las hermanas del héroe-mártir cubano.

Considero importante presentar desde un principio las siguientes preguntas para orientar al lector en cuanto a las principales preocupaciones sobre las que reflexiono en este trabajo: ¿Por qué un observador de hoy (familiarizado con la vida y obra de Martí) reacciona con tanta emoción ante

esta película? ¿Cómo contribuye este filme a reactivar nuestra reacción ante los íconos martianos? ¿Cuáles son las relaciones visuales y retrospectivas entre lo que vemos moviéndose en el filme y las imágenes fotográficas del Apóstol? ¿Qué añade a nuestro repertorio visual de Martí ver imágenes en movimiento de un personaje que representa a Martí, imágenes contextualizadas ya no sólo por la lectura de la historia que las acompaña sino también por las imágenes y caracterizaciones de los demás personajes, así como toda la ambientación de la época? ¿Qué tipo de reacción nos produce la experiencia de ver esta película en nuestro tiempo sobre un héroe-mártir del pasado?

No hay duda de que para el análisis de estas cuestiones se hace imprescindible que nos fijemos en la mirada del personaje que hace de Martí. El mismo Fernando Pérez me dice—en el intercambio electrónico que tuve con él— lo siguiente: “Busqué principalmente la MIRADA del niño y del adolescente: una MIRADA que reflejara en los ojos la sensibilidad del que observa, es decir, la mirada de un poeta en ciernes (cuando niño)

<sup>2</sup> Figura #1. Imagen tomada de la red: <<http://www.miamiherald.com/2011/03/07/2102062/a-portrait-of-a-poet-and-revolutionary.html>>.

y que germina (cuando adolescente)” (Pérez, énfasis en el original). También en una entrevista al actor Daniel Romero publicada en la red, éste dice de su experiencia con el director del filme: “él me hizo una prueba de relación de miradas, un ejercicio de teatro que consistió en intercambiar visualmente con él diferentes emociones. [...] Al mirarme con los ojos llorosos en esa ocasión, descubrí que me había entregado una vivencia personal suya” (véase Daumont Robles). Por todo esto creemos que para acercarnos *críticamente* a nuestras preocupaciones debemos hacer un análisis que tome en cuenta las imágenes visuales de Martí (especialmente, pero no exclusivamente, las de algunas de sus fotografías) y su relación con las imágenes del prócer cubano representadas en la película que nos ocupa.

Para un análisis crítico de la reacción de un observador de hoy ante la imagen visual de un ícono –el de Martí en este caso– podemos comenzar teniendo en consideración dos conceptos básicos: el de la *reconstrucción retrospectiva* (lo que en términos freudianos se llama el *Nachträglichkeit*, que es una especie de experiencia retrospectiva no asimilada) que hace el observador de lo que está mirando; y el fenómeno de la *mirada recíproca* entre la mirada del observador y la del observado en un ícono –en movimiento en el caso del filme; estático en el caso de la fotografía–. Además, como se sabe, la iconografía martiana se ha convertido en metáfora de Cuba desde por lo menos los comienzos de la República, y para emprender nuestro análisis de este fenómeno y su relación con *José Martí: el ojo del canario*, comenzaremos siguiendo la sugerencia de Andrea Noble, quien, basándose en uno de los principios claves de Roland Barthes en su *Camera Lucida*, propone que el estudio de las imágenes de los héroes nacionales latinoamericanos (el estudio de Noble se refiere específicamente al caso de la imagen fotográfica de la Revolución Mexicana) debe partir de la idea de que la imagen fotográfica, aunque se presenta como un hecho objetivo del pasado, como un acto de recuperación de la memoria de algo ausente en el momento de la observación, también produce simultáneamente un acto de “contra-memoria”, debido a que su impacto visual es tal que parece asegurarnos que esa imagen está ahí, que no hay necesidad de contextualizarla (Noble 200-203; Barthes 91). Aquí hay que hacer la salvedad de que el filme, al contextualizar la imagen martiana, hace un gesto opuesto a la fotografía al hacer un intento, a menudo logrado, de suplir un contexto a las imágenes en cuestión. Como es de esperar, esta característica de la película contribuye a reactivar nuestros sentimientos patrióticos y personales en relación con Martí. No obstante, se debe aclarar que el filme sobre Martí, aunque contextualiza en gran medida su figura, acaso aumente en vez de disminuir su impacto mítico, y esto tal vez se deba a que es obvio que el propósito del filme es afirmar y no cuestionar la iconicidad martiana. Y es que ese flujo histórico que sirve de contexto al “Martí” cinematográfico a fin de cuentas se relaciona más con el fenómeno de la memoria que con el de un proceso históricamente crítico; o sea, que el análisis de las imágenes icónicas debe tener en cuenta que la transformación iconográfica



de ciertas imágenes funciona básicamente como una *recuperación retrospectiva* que consiste en un proceso de selección de algunas de ellas, y la represión de otras, según convenga a la narrativa nacional y a nuestras necesidades subjetivas del presente.<sup>3</sup> Más que el hecho histórico mismo, lo que determina la manera en que el sujeto observa y lee esas imágenes, no es otra cosa que el bagaje emocional e ideológico condicionado por múltiples discursos que han contribuido a articular el sentido de pertenencia y de representación de la nación como *comunidad imaginada*.

También debemos apuntar que las imágenes icónicas de los héroes funcionan como una sinécdoque; es decir, que la foto de una imagen histórica producida dentro de un contexto específico y limitado, a menudo aparece como representación de todo un movimiento político, o de un acontecimiento sumamente complejo y heterogéneo (por ejemplo, la famosa fotografía *Francisco Villa en la silla presidencial* como representación de toda la Revolución Mexicana; o en nuestro caso, la imagen corporal de Martí como representación de la nacionalidad cubana). Vale la pena insistir en la complejidad tropológica de la imagen corporal de Martí, representada como sinécdoque, como parte del todo nacional, y a la vez como metáfora de ese todo, lo que nos remite al deseo de pensar la nación como una unidad homogénea. Para el análisis crítico de este fenómeno se debe proceder, como primer paso, a base de comparar las imágenes fotográficas con las filmicas y explicar sus posibles significados para de esa manera tratar de superar o al menos cuestionar una reacción puramente emocional. Este primer paso sirve a un propósito fundamental: desestabilizar el proceso mítico –implícito en su conversión en ícono– al devolverlo a la contingencia del fluir histórico y a la reflexión crítica. Al mirar una imagen que representa a Martí, ya sea estática en una foto icónica o en movimiento en la pantalla, participamos de dos momentos simultáneos: el *pasado* de esa imagen que nos emociona (que en el filme aparece contextualizada de varias maneras) y el *presente* de nuestra observación (definitivamente condicionado por los discursos legitimadores de “lo nacional” y por nuestra propia experiencia personal en relación con la imagen de Martí). Por eso, nuestra relectura nos lleva a la idea de que las imágenes de Martí, más que reflejar una “verdad” del pasado, constituyen el efecto ideológico y emocional en la memoria de quien los observa desde el presente.

<sup>3</sup> Al respecto, Noble dice lo siguiente sobre la fotografía *Francisco Villa en la silla presidencial*, implicando que un fenómeno parecido sucede con toda imagen icónica nacional: “To repeat, after all, is to memorize. Moreover, at the level of address, it must be stressed that this iconic image defies the linear logic of cause and effect that defines historical time. Rather the image is governed by another temporal modality, a modality that belongs to another disciplinary register: namely the psychoanalytical concept *Nachträglichkeit*” (209). Para las bases de nuestro estudio también es importante la opinión de Susannah Radstone que aclara el tipo de relación entre el proceso histórico y la memoria que estamos tratando en este ensayo: “In place of the quest for the truth of an event, and the history of its causes, *Nachträglichkeit* proposes, rather, that the analysis of memory’s tropes can reveal not the truth of the past, but a particular revision prompted by a later event, this pitting psychical contingency against historical truth” (86).



El análisis de las imágenes martianas nos permite traer a la conciencia la mediación que existe en el acto de mirar la imagen corporal de Martí, y a la vez reflexionar sobre la enorme complejidad que implica nuestra reacción emocional al ver esta película.

UNA MIRADA RECÍPROCA (ENTRE EL OBSERVADO Y EL OBSERVADOR)

Para la representación del Martí niño en *José Martí: el ojo del canario*, Fernando Pérez se inspiró en la fotografía de Martí cuando éste tenía nueve años (Figura #2),<sup>4</sup> que es la primera imagen visual que se tiene hoy del prócer cubano. Por tanto, el hecho de que el filme represente a Martí a partir de los nueve años tiene mucho que ver con que esta es la edad que él tenía en el primer retrato que se conoce de su persona. Esto es muy significativo porque toda representación fílmica se basa a fin de cuentas en la fotografía; la fotografía motiva las secuencias de la acción del filme. No obstante, Pérez aclara que su intención no fue nunca que las imágenes del Martí de la película (Figuras #3 y #4)<sup>5</sup> fueran iguales o de un parecido exacto a los retratos que conocemos de él, y por eso me dice: “No me planteé buscar parecidos físicos exactos porque el Martí niño y adolescente no tienen una referencia única. La imagen predominante de



<sup>4</sup> Figura #2. Imagen tomada de Gonzalo de Quesada y Miranda (62). Junto a esta imagen Quesada y Miranda da la siguiente información: “Primer retrato conocido de Martí, de su época escolar. Se supone que la medallita corresponde a un premio de Sobresaliente en las clases de inglés en el colegio San Anacleto, de Rafael Sixto Casado. Existe una copia de esta fotografía en la Biblioteca Nacional José Martí, en La Habana, entregada el 12 de julio de 1902 a Domingo Figarola-Caneda, primer director de la Biblioteca, por el peluquero Enrique Bermúdez. Martí, de muchacho, acompañaba frecuentemente a Bermúdez cuando éste iba a trabajar a los teatros, para poder asistir tras bambalinas a las funciones. Otra copia fue enviada por la madre de Martí, doña Leonor Pérez, a Marcelina de Aguirre, madrina de bautismo del niño, quien escribió al dorso: “José Martí nació en la Habana, fue su madrina Da. Marcelina de Aguirre.” Tiene, además, impresa una corona entre ramos de laurel y la leyenda: “E, Mestre – Fotógrafo con Real Privilegio – O’Reilly 63 – Habana”.

<sup>5</sup> Figuras #3 y #4. Estas dos imágenes del actor Damián Rodríguez haciendo el papel del Martí niño las tomé de la red: <[http://4.bp.blogspot.com/\\_yAkVjqL\\_VsU/TSy8FkQFMDI/AAAAAAAAAFc/xmBo7nxfet0/s400/Fotograma+del+fime+Martí%25CC%2581%252C+el+ojo+del+canario.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_yAkVjqL_VsU/TSy8FkQFMDI/AAAAAAAAAFc/xmBo7nxfet0/s400/Fotograma+del+fime+Martí%25CC%2581%252C+el+ojo+del+canario.jpg)> y <<http://www.juventudrebelde.cu/file/img/fotografia/2010/04/4373-fotografia-g.jpg>>, respectivamente.



Figura #2



Figura #3



Figura #4

Martí para la mayoría de los cubanos es la del Martí adulto (que prolifera a veces en bustos y estatuas deformadas).” Esto explica el hecho de que para representar al Martí adolescente de diecisiete años de edad, Pérez se inspirara en un retrato de Martí de 1872 (Figuras #5 y #6),<sup>6</sup> es decir cuando Martí ya tenía diecinueve o veinte años de edad y se

<sup>6</sup> Figuras #5 y #6. La imagen de la Figura #5 fue tomada de Gonzalo de Quesada y Miranda (62). Junto a esta imagen Quesada y Miranda da la siguiente información: “1872. Martí y los hermanos Fermín y



Figura #5



Figura #6



Figura #7

encontraba exilado en Madrid (para un ejemplo de las imágenes del Martí adolescente en la película, véase la Figura #7).<sup>7</sup> Sobre esto Pérez me responde lo siguiente cuando le pregunté si yo estaba acertado en mi impresión en cuanto a la relación entre los retratos y la representación de Martí en la película: “tus observaciones sobre las imágenes de

Eusebio Valdés Domínguez. Foto tomada en Madrid. Hay una copia con la siguiente dedicatoria a Fermín Valdés Domínguez: “Hermano, cuando te he visto a mi lado no he suspirado por mi madre. J. Martí. Madrid, 19 de Septiembre de 1872.” La de la Figura #6 fue tomada de la red con el propósito de mostrar los detalles de la cara de Martí de manera más destacada: <<http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQ8dFviRAFIoZGs5N2JxbMmxCEj3ctNfoMbnun7KG4peCZjfIw>>.

<sup>7</sup> Figura #7. Esta imagen del actor Daniel Romero haciendo el papel del Martí adolescente la tomé de la red: <[http://www.lajiribilla.cu/2010/n467\\_04/fotograma/fotograma53.jpg](http://www.lajiribilla.cu/2010/n467_04/fotograma/fotograma53.jpg)>.

referencia son EXACTAS. [...] El Martí adolescente está inspirado en la foto de Madrid, en la que aparece junto a Fermín [Valdés Domínguez] y el hermano [Eusebio Valdés Domínguez]” (Pérez, énfasis en el original).

En la foto de 1862 vemos al niño Martí posando en la galería del fotógrafo Mestre en La Habana, con la medalla que recibiera en premio por sus estudios de inglés. Como observadores de hoy, ¿qué tipo de curiosidad instintiva sentimos al mirar la imagen del niño Martí posando? Primeramente, elucubramos sobre qué estaría sintiendo y pensando este niño que luego sería una figura tan importante en la historia de Cuba y de América Latina y otros lugares del mundo. Esta curiosidad es una de las respuestas que el filme trata de satisfacer, y de hecho satisface en cierta medida, al situar a ese niño en un contexto familiar, social, histórico, en colores y en movimiento, lo cual explica mucho sobre el porqué reaccionamos tan intensamente ante tal representación. También podemos afirmar que el status de una foto como la de 1862, que por su condición misma posee un trazo del pasado, una relación de contigüidad con un momento que en realidad existió, ya para cuando nos llega en el presente, y cuando volvemos a verla recreada en el filme, ha pasado por todos esos discursos que han hecho de Martí un ícono nacional y hasta continental, acaso mundial.

Todo esto conlleva que el mirar la imagen fotográfica de Martí nos produce un efecto complejo y aun contradictorio en el que, por una parte, se implica una distancia temporal y espacial, y por otra, un efecto emocional que nos invita a borrar esa distancia y a suspender, al menos momentáneamente, la realidad de que sólo estamos viendo una imagen que representa a un personaje del pasado. Ese juego intelectual y emocional del que participamos es un acto recíproco de pasado y presente, de presencia y ausencia, que forma el principio de lo que llamamos una *mirada recíproca* entre el observador y el observado.<sup>8</sup> Además, en cuanto a la foto de 1862, acaso lo que más nos seduce sea esa mirada triste, de asombro, del niño Martí que parece alejarlo de la normatividad que constituye la convención de la foto de estudio de la época, ya que por un lado está el mundo del estudio fotográfico (con todas sus convenciones, presiones, poses), y, por otro, el niño asombrado. En cuanto a la película, el personaje que hace del Martí niño apenas habla, y casi siempre aparece con una mirada triste ante lo que ve a su alrededor, ante los exabruptos de su padre y los cariños de su madre, ante el mundo turbulento y abusivo de la colonia, ante el sufrimiento de los negros esclavos. Para el observador que sabe algo del fondo histórico martiano, todo esto aumenta la complejidad de la emoción como reacción de lo que ve moviéndose en la película.

Si relacionamos estas reflexiones con los conceptos de Roland Barthes en su *Camera Lucida*, podemos argüir que la galería y las convenciones que rodean

<sup>8</sup> El concepto de *mirada recíproca* es una adaptación mía del de *imaginary encounters* desarrollado por Carolin Duttlinger en su artículo “Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography”.



al retratado en la foto de Martí de 1862 forman el *studium* o ambiente que rodea a la imagen, y la mirada del niño representa el *punctum* o detalle individual que nos emociona y que a la vez concentra la humanidad del retratado. En otras palabras, que en cuanto al retrato se refiere, estamos participando, por una parte, de una relación compleja entre las convenciones fotográficas de la época y la resistencia individual del retratado, y por otra, de nuestra propia reacción ante tal fenómeno. En cuanto al filme, nuestra participación es aún mayor porque además de lo que ya conocíamos del ícono fotográfico, al ver esas imágenes en movimiento reaccionamos ante su contextualización histórica y familiar proyectada por medio de las convenciones cinematográficas de nuestra época. Todo esto conlleva que al mirar la película estamos metidos en medio de una actividad semi-inconsciente en la que se mezclan asuntos de la tecnología de la época de Martí (debido al recuerdo que tenemos de sus retratos) y de la nuestra (al participar de la ilusión cinematográfica), de la reacción ante el sentido de individualidad que percibimos en el personaje filmado, así como de toda una carga emocional de nuestra parte que apenas puede resistirse a la tentación de creer que lo que está viendo en el cine es la realidad en vivo. Además, de cierta manera, tanto nosotros los observadores como el niño que aparece en la foto y el que aparece en la película, somos parte de las conveniencias y convenciones de la modernización y de las nuevas tecnologías. Podríamos también conjeturar que la mirada triste del niño Martí, en la foto y en el filme, puede interpretarse como una especie de rechazo de ese mundo tan terrible de la Cuba de fines del XIX. Todo esto confirma que al mirar esa imagen martiana se establece un *diálogo recíproco* entre el observador y el observado, y es en la mirada de esos ojos asombrados y tristes (¿el ojo del canario?) del niño Martí donde se concentra la magia de la foto y de la película. Esa relación recíproca entre retratado y observador implica una empatía emocional e imaginaria del observador de hoy ante tal relación entre el medio fotográfico y la humanidad representada en la mirada triste de ese niño de nueve años que posa ante la lente fotográfica quizás por primera vez. Se trata, teniendo en cuenta la terminología de Walter Benjamin, de una expresión aurática en una época post-aurática de la cual participamos hoy acaso más que el mismo Martí –y de ahí surge, al menos parcialmente, nuestra enorme empatía ante la imagen de la foto y las imágenes del personaje de Martí en la película–.<sup>9</sup>

UNA MIRADA POLÍTICA (ENTRE LA ESCRITURA Y LA IMAGEN VISUAL)

En *José Martí: el ojo del canario* se representa de manera visual y casi sistemática la insistencia de Martí en tratar de convertir la letra en acción política. Al principio del filme aparece el niño Martí escribiendo en una hoja de papel mientras está en el

<sup>9</sup> Ver Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”.



colegio; luego, aún de niño de unos doce o trece años, lo vemos ayudando a su padre a componer los documentos oficiales que éste tiene que presentar a sus superiores; también hay un momento en la película en que el Martí adolescente está en casa de su maestro Mendive traduciendo unas obras de escritores románticos; más tarde vemos cómo el joven Martí usa su pluma para sus actividades revolucionarias; hasta que finalmente una carta comprometedora le sirve a las autoridades españolas para condenarlo a varios años de prisión (véanse las Figuras #8 y #9).<sup>10</sup> Esta idea martiana de un discurso inseparable de la vida y de la acción política es un aspecto que ha sido estudiado insistentemente por sus exégetas.<sup>11</sup> Pero lo que más específicamente nos concierne en el trabajo que nos ocupa se centra en la relación entre la escritura, la imagen fotográfica y la cinematográfica.

Sobre la íntima relación entre la escritura y las imágenes visuales, debemos estar conscientes de que las imágenes iconográficas heroicas como las de Martí siempre aparecen representadas en lo que William J. T. Mitchell llama “medios mixtos” (257-266). Así, no podemos olvidar el hecho de que la imagen de Martí aparece a menudo



Figura #8

<sup>10</sup> Figuras #8 y #9. Estas imágenes de Damián Rodríguez haciendo el papel de Martí niño, y la de Daniel Romero haciendo el papel de Martí adolescente, las tomé de la red: <[http://www.pprincipio.cult.cu/imagenes/news/pelicula\\_ojo\\_canario.jpg](http://www.pprincipio.cult.cu/imagenes/news/pelicula_ojo_canario.jpg)> y <[http://www.cuba.cu/images/noticias/el\\_ojo.jpg](http://www.cuba.cu/images/noticias/el_ojo.jpg)>.

<sup>11</sup> Julio Ramos es uno de los que más penetrantemente ha indagado en este apasionante tema al cuestionar la idea, tan extendida en los estudios martianos, de que Martí fue un “sujeto orgánico” en el sentido de que logró integrar por completo la letra y la acción política. Me parece que acaso la mayor contribución filosófica de Martí haya sido precisamente tratar (con o sin éxito) de alcanzar una organicidad entre la escritura y la vida por medio de una voluntad heroica que superara la inestabilidad de los valores tradicionales en la sociedad moderna. Además, en su empeño por lograr esta organicidad, Martí propuso (muy diferente a las propuestas de Bello y Sarmiento, por ejemplo) al poeta moderno como crítico de la Ley y como aliado de la Naturaleza. Es por eso que sus escritos, aún los obviamente políticos, están casi siempre cargados de metáforas y símbolos de manera que el poeta esté siempre presente en esa escritura (véase Ramos, especialmente 7-16 y 145-243).

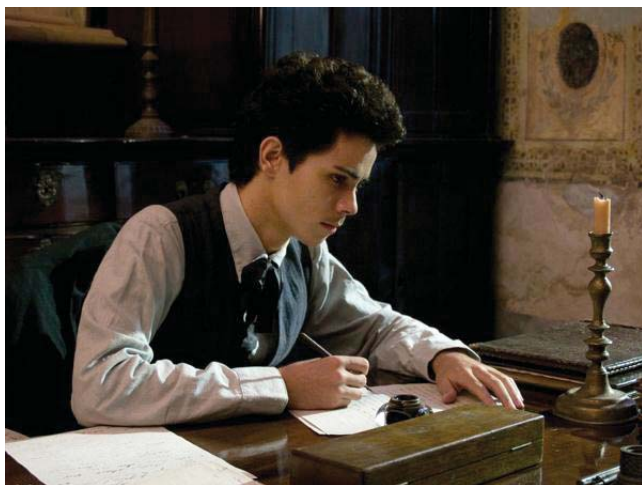


Figura #9

insertada en textos históricos y escolares, o junto a himnos, discursos y banderas. Por otra parte, como propone Mitchell, toda representación es siempre *mixta* porque, incluso un texto escrito es en realidad también un medio visual, ya que, cuando leemos, nos formamos imágenes visuales de lo que leemos (257-266). Las ideas de Mitchell llevan a concluir que la imagen forma parte estructural del texto escrito, y que, por lo tanto, la imagen visual y el lenguaje se contaminan mutuamente. Algo parecido y además mucho más inmediatamente impactante podemos decir de la relación entre la imagen fotográfica de Martí y la que vemos moviéndose en el filme, una condiciona a la otra en una yuxtaposición visual que nos lleva a ese desborde emocional que experimentamos al ver el filme.

Para desarrollar la idea de la importancia política de la imagen visual de Martí, nos referiremos a la foto del prócer en la cárcel en 1870. Aquí también Pérez, al representar al Martí en la prisión cubana, se aparta del retrato original que tenemos hoy de Martí encarcelado. Esto fue, creo, un acierto cinematográfico del director debido a que en la foto original de ese Martí encarcelado de diecisiete años, aunque aparece encadenado posando en un cuarto de la prisión donde se encontraba, acaso al mirarlo no nos produzca un gran impacto emocional debido a que en esa foto no se puede distinguir bien las características de su rostro, y apenas se destacan sus ojos (Figura #10).<sup>12</sup> Se

<sup>12</sup> Figura #10. Imagen tomada de Gonzalo de Quesada y Miranda (17). Junto a esta imagen Quesada y Miranda da la siguiente información: "1870. Retrato de Martí en traje de presidiario, al ser condenado a seis años de prisión por infidencia". Añade Gonzalo de Quesada lo siguiente sobre este retrato de Martí en la cárcel:

podría argüir, si tomamos en consideración la reacción del público al ver la película, que mucho más efectivamente impactantes son las imágenes fílmicas del Martí encarcelado (Figuras #13, #14).<sup>13</sup>

Los que conocen las circunstancias históricas de la foto del prisionero #113 siempre la recuerdan junto al famoso poema a la madre en el que Martí alude a su sacrificio por la patria y expresa su amor filial. Es por eso que ahora no podemos ver esa fotografía del muchacho encadenado sin que le añadamos inmediatamente la idea de martirio implícita en el poema y, de paso sea dicho, todo lo demás que vino antes y después del momento en que se tomó la foto. Todo lo relacionado directamente con la foto del “Preso 113” es parte de lo que Roberto Tejada, basándose parcialmente en ideas de Maurice Merleau-Ponty y Claude Lefort y refiriéndose a la fotografía del México del siglo xx, llama la “ambientación de la imagen” (Tejada 8-18; Merleau-Ponty y Lefort, 130-141), con lo que se quiere explicar que toda imagen está siempre rodeada de una ambientación de discursos y experiencias que es precisamente la mediación que nos hace “verla” de cierta manera y no de otra. A esto añadimos que este acto de mirar la imagen nos permite, por un lado, “ver” la imagen ya llena de sentido, y, por otro, nos oscurece nuestra capacidad reflexiva haciéndonos creer que estamos mirando la imagen objetivamente. Por eso podemos decir que el suceso histórico pasado no es la causa, sino el efecto que nos produce la *reconstrucción retrospectiva* del mismo de acuerdo con las necesidades políticas y emocionales del presente.

Desde una posición crítica, es importante preguntarse no sólo sobre el papel que el propio Martí pudo haber jugado en el hecho de que, de alguna manera, le tomaran

---

Dedicó una copia a su madre, doña Leonor Pérez, escribiendo debajo: “1 Brigada – 113”; y al dorso:

*Mírame, madre, y por tu amor no llores;  
Si esclavo de mi edad y mis doctrinas,  
Tu mártir corazón llené de espinas,  
Piensa que nacen entre espinas flores.*

J. Martí

Presidio, 28 de Agosto de 1870.

Envío otra copia a Fermín Valdés Domínguez, preso en La Cabaña, con la dedicatoria:

*Hermano del dolor, no mires nunca  
En mí el esclavo que cobarde llora.—  
Ve la imagen robusta de mi alma  
Y la página bella de mi historia.*

J. Martí.

Presidio, 28 de Agosto de 1870. (16)

<sup>13</sup> Figuras #13 y #14. Estas imágenes de Daniel Romero haciendo el papel del Martí adolescente encarcelado las tomé de la red: <<http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2010/05/marti-el-ojo-del-canario-fernando-perez-580x435.jpg>> y <<http://t3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT--71-2BWTai1VtjPY3qInEpi6zqUAd-ObP6-J6AyIlBPp0XJyGA>>.

la foto de la cárcel en lugar y situación tan terrible, sino en el de que además le hayan facilitado una columna dórica para que él recostara el brazo izquierdo como en los retratos típicos de la época. Lo que sí parece indiscutible es que Martí participa activamente en la construcción de su imagen, que es precisamente lo que sugiere el contenido de las dedicatorias de las dos copias de esta foto. En el apóstrofe a la madre (“Mírame, madre, y por tu amor no llores; / Si esclavo de mi edad y mis doctrinas, / Tu mártir corazón llené de espinas, / Piensa que nacen entre espinas flores.”), ya el joven Martí reclama una mirada específica sobre su foto y sobre la manera en que su madre debe leerla: la imagen del adolescente esclavo del deber y de la patria. El sentido de esa mirada, ya lo sabemos, formará parte integral de nuestra manera presente de ver y sentir la imagen del Martí prisionero. Algo similar sucede en la dedicatoria a Fermín Valdés Domínguez (“Hermano del dolor, no mires nunca / En mí el esclavo que cobarde llora.– / Ve la imagen robusta de mi alma / Y la página bella de mi historia.”), en la que Martí mismo organiza y dirige la mirada de su amigo sobre la foto, diciéndole explícitamente *qué* ver en ella y *qué* no ver (agradezco al amigo Francisco Morán esta observación). A pesar de su juventud, ya en ese momento Martí parece haber tenido cierto grado de conciencia de su imagen política, puesto que un año antes de su encarcelamiento, en 1869, había escrito el poema dramático *Abdala* en el que, como dice Morán, “están ya todos los rasgos éticos y patrióticos que distinguirán a [Martí]” (Morán 345-346). En este poema dramático –de tema clásico inspirado en las enseñanzas de Rafael María de Mendive, maestro de Martí– el protagonista, Abdala, en su defensa de la patria termina muriendo en el primer encuentro bélico con el enemigo. Pareciera entonces que, desde muy temprana edad, Martí se hubiera trazado su destino personal y político que culminaría en su dramática muerte en Dos Ríos el 19 de mayo de 1895. El esfuerzo por crear una teleología nacional que tuviera como centro la imagen de Martí comenzó, pudiéramos decir, que con él mismo, y este proyecto lo articuló Martí no sólo en sus escritos y prédicas, sino también en la representación de su propia imagen corporal. Ya Ottmar Ette –en su estudio sobre la imagen visual de Martí– ha apuntado el temprano interés de Martí por construir una imagen visual ideal de sí mismo que se adaptara a una narrativa nacional como él la concebía (229-230).

Pero aunque acaso no se pueda asegurar con absoluta certeza que hubo en Martí un temprano proyecto heroico, en lo que se refiere al retrato de la cárcel de 1870, se puede argüir que si el objetivo de Martí en esa fotografía era el de comenzar a representarse como un héroe revolucionario, su imagen presentaba algunos problemas: el retratado aparece demasiado joven, demasiado pequeño de estatura (Martí medía 1.55 metros lo cual equivale a cinco pies y una pulgada), con una cara bastante aniñada e, irónicamente, en una pose (por lo del brazo recostado en la columna) que nos recuerda las poses en la fotografía de *fin-de-siècle*. En otras palabras, esa foto nos presenta a un Martí que estaba muy lejos de lucir como un típico líder revolucionario a lo Maceo, Zapata o

Villa. En efecto, las transformaciones que sufre esta imagen evidencian que, desde muy temprano, comienzan los *retoques* en función de la construcción de la figura heroica. Ya cuando Martí parte hacia la guerra, en 1895, alguien (no hemos podido encontrar el dato de quién hizo esa modificación) alteró la fotografía (Figura #11)<sup>14</sup> de tal forma que apenas se parece al original: más alto, mucho más “masculino”, con la quijada muy pronunciada, y, claro, sin la columna (ahora el brazo izquierdo queda absurdamente en el aire). Aunque no sea posible probarlo de manera irrefutable, acaso la mayoría de los cubanos (y todos los demás martianos) sólo haya visto la foto alterada debido a su gran difusión, en comparación con la foto original (menos conocida). A propósito de esto debe recordarse que, por ejemplo, el único retrato del Martí encarcelado que Ezequiel Martínez Estrada incluye en su libro *Martí revolucionario* es el de la versión alterada de la foto.

Como es de esperar en el caso de una figura heroica, la reproducción de imágenes del Martí encarcelado es un fenómeno interminable, pues además de las muchas versiones de fotos alteradas en relación con la foto original y de tantas otras imágenes



Figura #10

<sup>14</sup> Figura #11. Esta imagen aparece en muchos textos, pero Ottmar Ette la toma de Martínez Estrada, entre las páginas 16 y 17 de su libro *Martí revolucionario*. Existen otras variaciones manipuladas de la foto original de 1870. Tomo esta imagen de Ette (266).



Figura #11

representando a Martí, en el 2002 se levantó una estatua de bronce (Figura #12)<sup>15</sup> basada supuestamente en la imagen original de la fotografía de 1870, en donde el retratado aparece con características físicas que carecen de base histórica. Si reflexionamos sobre este monumento martiano, no resulta, por cierto, un detalle menor el paso de la *fotografía* a la *estatua* dadas las relativas ventajas que tiene ésta de evocar y actualizar la figura viva, al presentarla de manera tridimensional, ocupando su propio lugar en el espacio, aunque, por otro lado, la estatua tiene la desventaja de carecer del impacto que puede producir la mirada del personaje en una fotografía. Pero en cuanto a la estatua del 2002, no solamente notamos que la imagen de Martí es la de un joven bastante esbelto, sino que además de la desaparición de la columna (ahora el brazo izquierdo queda más junto al cuerpo para no dejarlo en el aire), se le ha puesto un pico en la mano derecha; y aunque se trate de un símbolo del trabajo forzado del prisionero, lo cierto es que en el retrato original no hay tal pico. Así podemos constatar que tanto el poema a

<sup>15</sup> Figura #12. Jorge R. Bermúdez, en su *Antología visual de José Martí en la plástica y la gráfica cubanas*, provee los siguientes datos y opiniones sobre esta estatua: “Debe señalarse, entre las más recientes [estatuas de Martí], *Preso 113*, concebida por José Villa a partir de la foto que se tomara a Martí en la cárcel, en 1870. Erigida en la Fragua Martiana, donde aún quedan restos de lo que fueran las canteras de San Lázaro, acusa una de las características que mejor particulariza las esculturas de este autor: su resignificación a partir de ubicarla en contextos reales” (23).

la madre, la *pose* (con o sin la columna), el discurso de la masculinidad y otros tantos detalles, forman el sentido de lo que en realidad “vemos” cuando miramos la foto de Martí en la cárcel. Claro que, como es de esperar, muchos de estos elementos visuales se magnifican en las imágenes del Martí del filme, donde no solamente el joven heroico es representado por un actor bastante esbelto y bien parecido, sino que además en la cárcel hay momentos en los que se ve al personaje haciendo trabajos forzados en la cantera. Sólo tomando conciencia de todas estas y otras mediaciones podremos tener la posibilidad de comprender críticamente lo que realmente vemos al mirar “Preso 113” en la foto y aún más en el filme, así como los mecanismos de producción de dicha imagen que han condicionado nuestra manera de reaccionar ante aquella. Hay que añadir aquí que uno de los momentos más emocionantes de la película es precisamente al final cuando el personaje que hace del padre de Martí (que aparece en casi todo el filme como un hombre sumamente severo y hasta rudo que llega a pegarle a su hijo cuando éste no responde a sus exigencias), se arrodilla ante su hijo encadenado en la cantera y al verle los tobillos llagados por los grilletes, exclama horrorizado: “pero, ¿cómo son capaces de hacer esto?, ¿cómo es posible que te tengan así?”

#### UNA MIRADA NOSTÁLGICA (ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL FILME)

La relación entre la imagen de Martí y su desaparición de la vida real nos conduce irremediabilmente a una meditación sobre el fenómeno psicoanalítico del duelo en el que la foto, como la muerte, posee las características de inmovilidad y silencio, pero también



Figura #12





Figura #13



Figura #14

nos trata de consolar prometiéndonos un pedazo de ese ser desaparecido.<sup>16</sup> En otras palabras, nuestra reacción ante una foto canónica de Martí (véase la Figura #15)<sup>17</sup> funciona como la formación del duelo en el inconsciente, pues, por un lado, nos produce una sensación de fijeza y de muerte, pero por otro le

<sup>16</sup> Para un estudio de la relación entre la fotografía, el fetiche y el duelo, véase Christian Metz.

<sup>17</sup> Figura #15. Foto e información tomadas de Quesada y Miranda (68). Dice Quesada y Miranda lo siguiente:

1892. Retrato de Martí tomada el 10 de octubre de 1892 en Kingston, Jamaica, por el patriota y fotógrafo Juan Bautista Valdés. Hay una copia con la siguiente dedicatoria: “Al hijo eminente de Cuba, que la defiende de sus peligros y la honra con su vida creadora, a mi amigo abnegado y viril José Mayner: Su José Martí.” Esta copia tiene en relieve la firma del fotógrafo y la leyenda: *J. B. Valdés – Studio – 85 Kenn Street – Kingston*. Existe otra copia dedicada por Martí a Esteban Borrero: “A mi hermano Esteban. Pepe. New York.”

En otro trabajo he discutido las características de seriedad y humildad en los retratos de busto de Martí, sobre todo a partir de 1892 (véase Bejel, “José Martí: iconografía y memoria”).



Figura #15

tratamos de dar vida a esa imagen que sigue reverberando y produciendo efectos en sus observadores. Por estas razones, podemos decir que el hecho de que en el filme que nos ocupa sólo se represente a Martí hasta los diecisiete años de edad, evita enfrentarse directamente a ese fantasma que ronda nuestro duelo: la muerte trágica y temprana del héroe-mártir. Todo esto nos lleva a concluir que el filme sugiere una y otra vez un deslizamiento que va de la imagen fílmica en movimiento a la imagen estática de la foto de Martí, y de ésta otra vez a la imagen en movimiento que no nos permite aceptar por completo la relación íntima entre la fotografía y la muerte. Se trata, en conclusión, de que la mirada de la fotografía de Martí implica la búsqueda de una imagen en movimiento, mientras que la imagen en movimiento en la película busca inmortalizar al prócer en una especie de fijeza fotográfica. Esta es la compleja dinámica del duelo que está detrás del sentimiento de nosotros los martianos que se desborda al ver esta película cuando se tiene de fondo en la memoria el recuerdo de las imágenes fotográficas. Además, como se sabe, Martí sigue siendo la imagen del mártir más creíble, más sincero, más sacrificado, y de aquí que estemos tan dispuestos a dejarnos arrastrar por una *mirada recíproca* que conecta su imagen con nuestra condición presente. Ante toda esta complejidad intelectual y emocional, como martianos del presente, no nos debe sorprender que nuestra reacción emocional sea tan fuerte al ver *José Martí: el ojo del canario*.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Richard Howard, trad. Londres: Vintage, 1993.
- Bejel, Emilio. “José Martí: iconografía y memoria”. *La Habana Elegante* (otoño-invierno 2009). <[http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2009/Invitation\\_Bejel.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Invitation_Bejel.html)>. 7 ago. 2012.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility.” *Selected Writings*. Michael W. Jennings, ed. Cambridge, MA: Belknap, 2003. 4: 251-283.
- Bermúdez, Jorge R. *Antología visual José Martí en la plástica y la gráfica cubanas*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Daumont Robles, Lysbeth. “Con José Martí ante la mar tempestuosa”. *Opus Habana* (2011). <[http://www.opushabana.cu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2683:jornada-martiana&catid=36&Itemid=43](http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=2683:jornada-martiana&catid=36&Itemid=43)>. 7 ago. 2012.
- Duttlinger, Carolin. “Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography.” *Poetics Today* 29:1 (2008): 79-101.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “El crecimiento de un alma”. *Cubaencuentro* (2011). <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-crecimiento-de-un-alma-255617>>.
- Ette, Ottmar. “Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”. *José Martí 1895 / 1995. Literatura – Política – Filosofía – Estética*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1994. 225-297.
- “José Martí, El Ojo del Canario, Best Cuban Film of 2010”. Radio Cadena Agramonte. *Cubajournal* (2010). <<http://cubajournal.blogspot.com/2010/12/marti-el-ojo-del-canario-best-cuban.html>>. 7 ago. 2012.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Martí revolucionario*. Prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Casa de las Américas, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice, y Claude Lefort, eds. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern UP, 1968.
- Metz, Christian. “Photography and Fetish.” *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Carol Squiers, ed. Seattle: Bay Press, 1990. 155-164.
- Mitchell, William John Thomas. “There Are No Visual Media.” *Journal of Visual Culture* 4 (2005): 257-266.
- Morán, Francisco. “‘Sueño con claustros de mármol’: homoheroísmo o la veta en el mármol de la escritura martiana”. *Mandorla* 10 (2007): 345-371.
- Noble, Andrea. “Photography, Memory, Disavowal: the Casasola Archive.” *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*. Jens Andermann y William Rowe, eds. New York: Berghahn Books, 2005. 195-216.

- Padilla, Fernando. "Martí entre nosotros". *Opus Habana* (2011). <[http://www.opushabana.cu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2683:jornada-martiana&catid=36&Itemid=43](http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=2683:jornada-martiana&catid=36&Itemid=43)>. 7 ago. 2012.
- Pérez, Fernando. Correo electrónico con el autor. 13 ene. 2011.
- \_\_\_\_\_. *José Martí; el ojo del canario*. Wanda Films. 2010.
- Quesada y Miranda, Gonzalo de. *Iconografía martiana*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Radstone, Susannah, ed. *Memory and Methodology*. Oxford: Berg, 2000.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. 1989. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Tejada, Roberto. *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2009.

