

Dialéctica de la mirada y la voz, Octavio Paz: el poeta junto al fotógrafo

Daniel Chávez

The University of New Hampshire

La constante indagación de las artes en la ensayística de Paz lo colocó dentro de la categoría de escritores con la doble misión de críticos de arte y visionarios de la creación verbal. Estas mismas prácticas ocuparon en el siglo diecinueve a Charles Baudelaire y en el siglo veinte a Paul Valéry, Susan Sontag, John Berger y John Ashbury, por ejemplo. Sin embargo, a diferencia de escritores de América Latina también cercanos a la producción plástica y a la imagen como Juan Rulfo¹ o Julio Cortázar,² quienes también fueron fotógrafos, en Paz el grado de contigüidad entre la reflexión sobre la actividad artística y la creación poética llegan en ocasiones a niveles de interdependencia o incluso identificación.

Es por todos conocida la gran afición, conocimiento y polémica que Paz desplegaría en relación con la producción de pintores, escultores, cineastas y

¹ En sus múltiples cargos y misiones como funcionario del estado, Juan Rulfo echó mano de sus habilidades con la cámara captando paisajes, pueblos, hombres y mujeres de diversas etnias y oficios. En 1960 tuvo su primera exposición fotográfica en Guadalajara y su legado fotográfico ha sido objeto de estudios recientes (ver Jiménez *et. al.* 2006; Dempsey y De Luigi 2013).

² El archivo fotográfico de Julio Cortázar, donado en 2005 por Aurora Bernárdez, se encuentra en el Centro Gallego de las Artes y de la Imagen en La Coruña.

fotógrafos, pero lo que resulta un tanto inesperado es la cercanía y parcialidad mostrada por el poeta hacia el arte fotográfico.

En sus comentarios y artículos, Paz asume con frecuencia una visión benjaminiana para explicar la irrupción e impacto de la fotografía en las artes. La cámara no viene a invalidar a la pintura sino a continuar y complementar algunas de sus búsquedas. La fotografía se constituye como momento culminante en la fijación definitiva y mecánica de la perspectiva y una vez logrado este propósito libera a la pintura—y se libera a sí misma—de su compromiso con el realismo. Así, ambas artes pasan a plasmar la ensoñación, las obsesiones, y fantasías del artista o el fotógrafo creando su propio lenguaje visual. Pero a diferencia de Walter Benjamin en su “Arte en la era de la reproducción mecánica”, para Paz no parece haber una era “post-aureática”; el arte tanto verbal como pictórico y fotográfico continúan siendo inflexiones en la búsqueda del instante revelador, de la expresión momentánea de la divinidad, en la fruición de la mirada por aprehender la emoción y el goce del mundo y sus objetos, por acercarse a la comunión de los cuerpos. Es decir, lo que en el filósofo alemán constituía un proceso de degradación del capital cultural y evocación espiritual en la reproducción mecánica, para el poeta mexicano el vestigio del aura misma puede ser resituado en el presente a través de la interrelación entre la imagen y la palabra (cf. Benjamin 2008). Aunque no he localizado un comentario específico de Paz sobre la obra de Walter Benjamin,³ sirva el siguiente párrafo como el acercamiento más claro:

Así no es extraño que en los últimos años la idea de la fotografía como rival de la pintura haya cedido el sitio a otra tal vez más justa: pintura y fotografía son artes visuales independientes aunque afines. Incluso, como siempre ocurre, los críticos han ido más allá. Ahora algunos de ellos ven a la fotografía no como una invención mecánica que representó una ruptura de la tradición pictórica sino, al contrario, como la natural consecuencia de la evolución de la pintura de Occidente. (*Obras 4*, 2014: 700)

La referencia al aspecto mecánico de la fotografía sugiere una lectura de la obra de Benjamin y la conclusión a la que llega lo confirma. Pero más allá de esta glosa sobre las ideas del filósofo alemán, me parece que la constancia con que la poesía del autor mexicano se ocupa del arte y del aspecto visible de lo real, lo coloca en una perspectiva crítica similar a la de Benjamin, al traer al presente la totalidad del arte en

³ En un ensayo sobre las ideas filosóficas de Walter Benjamin y Ernst Bloch, Francisco Mancera explora una serie de coincidencias entre el concepto de tiempo y la visión de la historia en Octavio Paz y las propuestas correspondientes de estos dos miembros de la Escuela de Frankfurt (Mancera 2007).

el concepto de aura y al admitir que la reproducción mecánica en la fotografía afecta el aura a la vez que recupera una forma de ver el mundo a través de lo instantáneo. Hay que tomar en cuenta que no es difícil relacionar este último aspecto del arte fotográfico con la noción del “instante” a la que, según la poética de Paz, el poema aspira para aprehender la realidad o subsumir el conocimiento. De este modo, en la crítica de Paz y en su poesía se puede intuir que el “aura” de la obra de arte sigue ahí, para ser re-enfocada o recuperada, para ser evocada por el poema en el instante mismo en que ocurre la revelación.

Con frecuencia Octavio Paz parece depositar una gran confianza en la contigüidad entre las artes, en la producción y significado paralelo o equivalente del arte verbal y del visual, si se quiere de manera momentánea o frágil, pero esta convergencia intuitiva será el impulso que llevará al autor a explorar desde el poema las pulsiones, misterios y maravillas de la pintura, e invocar los portentos del fotógrafo y sus provocaciones. En este último caso, el acto de la mirada en sus posibilidades fenomenológicas será la expresión de esas convergencias creativas. En este ensayo, discutiré estas posibilidades en relación a cuatro estrategias de invocación poética y referencia a las artes plásticas, en especial la pintura y la fotografía. En primer lugar, me referiré a un momento dialéctico de comparación y negación del sistema de significación verbal en contraste con una re-afirmación de las múltiples posibilidades de sentido en las artes visuales. Este proceso está presente sobre todo en la primera época en la obra de Paz, es decir, en el arco que va desde los primeros libros compilados en *Libertad bajo palabra* (1949) hasta el momento anterior a *Renga* (1972) y *El mono gramático* (1974). Básicamente, se trata del momento previo a que su obra se viera influida por los sistemas y el pensamiento hindú, el budismo y la estética de otras culturas del Asia como la japonesa y la china (Kwon 1989; Kushigian 2002). Después me concentraré en tres procedimientos específicos que se repetirán en diferentes momentos y en los que palabra e imagen, voz y mirada se complementan como bases de la aprehensión del mundo y como materiales mismos de actividad estética. Estos procedimientos los he llamado de la siguiente manera: fabulación ekfrástica, glosa poético-filosófica, y glosa poética divergente. La aplicación de estas estrategias de acercamiento entre la palabra y la imagen se despliegan a lo largo de la obra de Paz, y aunque quisiera decir que hay una evolución cronológica entre ellos, me inclino a pensar que su inserción en la poética de Paz va y viene, obedeciendo más bien a una actitud hacia el material plástico al que se acerca el poema: pintura, escultura, fotografía, collage, y no tanto a una evolución estrictamente temporal en su

utilización. Por cierto, no pretendo en estas breves páginas agotar las múltiples y diversas relaciones de toda la obra de Paz con las artes visuales que incluyen cientos de referencias incidentales o extensas a lo largo de su obra tocando la poesía concreta, así como los libros específicos dedicados a una actividad mezclada de creación literaria y de objeto artístico como son *Discos visuales* (1968), los poemas dedicados a los collages de Mari-Jo Paz y los ensayos dedicados a artistas como Marcel Duchamp, Rufino Tamayo, Juan Soriano o María Izquierdo, entre muchos otros. Lo que pretendo es establecer algunas líneas generales y sobre todo, rescatar la relación entre la poesía de Paz y la fotografía.



Figura 1: “Las lavanderas sobrentendidas” Fotografía de Manuel Álvarez Bravo.

Negación de la palabra, afirmación de la imagen

Aunque los textos sobre la fotografía como arte son mucho menos numerosos que los dedicados a la pintura, Paz insiste en señalar la filiación directa entre creación poética y creación fotográfica, al punto de considerar que su inmersión personal en la poesía moderna fue en realidad simultánea al descubrir las vías paralelas del arte verbal en el poema y el arte visual en la instantánea. En la introducción de *Instante y revelación* (1982), libro que reúne sesenta y una placas del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo con treinta y dos poemas de Paz, el autor rememora sus descubrimientos: “Le debo a la fotografía una de mis primeras experiencias artísticas. Fue en mi adolescencia y la experiencia está asociada a mi descubrimiento de la poesía moderna” (*Obras 4*, 2014: 702).

Al leer las páginas de la revista *Contemporáneos* y al encontrar ahí algunas imágenes Paz declara:

Así, las fotos de Álvarez Bravo fueron una suerte de ilustración o confirmación visual de la experiencia verbal a la que me enfrentaban diariamente mis lecturas de los poetas modernos: la imagen poética es siempre doble o triple. Cada frase, al decir lo que dice—dice otra cosa. La fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos *esto*, alude o presenta *aquello*. Comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto y lo no visto. El dominio propio de la fotografía, como arte, no es distinto al de la poesía: lo *impalpable* y lo *imaginario*. Pero *revelado* y, por decirlo así, *filtrado*, por lo visto. (*Obras 4*, 2014: 702)

En su recuerdo, o reinención lúcida, de su iniciación como lector-espectador, Paz propone toda una teoría de equivalencias entre el signo verbal y el signo visual. Al contrario de su exploración Saussureana del signo lingüístico presente en *El arco y la lira* (1956) y en su libro sobre Lévi-Strauss (1967), la suscripción a la semiosis continua de Pierce se convierte en la clave para homologar de cierta manera los procedimientos del lenguaje poético y el lenguaje de las artes visuales incluyendo a la fotografía. La presencia de “esto” que alude a “aquello” invocado o mediado por “lo visto” o imaginado, son traducciones simplificadas de los conceptos de representamen, objeto, e interpretante en la terminología de Pierce (Chandler 2002: 32; Vitale 2004: 11).

En diversos momentos la poesía de Paz establecerá procedimientos paralelos en la manipulación de los materiales de la creación poética (la palabra y las ideas sobre el lenguaje), los elementos de la creación plástica (los colores y las formas en la pintura), las imágenes, sus sombras y apariencias en la fotografía. En muchos de estos poemas hay, sin embargo, una recurrente parcialidad hacia la mirada como sentido fundador del sujeto, como herramienta epistémica para dilucidar la materialidad de los

objetos y de los cuerpos. Es decir, para el autor mexicano, la mirada no es sólo fuente de percepción sino fuente o acto en sí de significación y pensamiento, incluso en algunas ocasiones la mirada llega a ser un momento de afirmación ontológica. En contrapartida, en muchos poemas, la actitud del hablante poético hacia el lenguaje como materia creativa es más bien ambigua, en ocasiones bastante negativa. Así estas dos fuentes de materiales de creación: la reflexión sobre el signo verbal y sus significados, y las percepciones visuales llegarán a complementarse dialécticamente.

En la poesía temprana de Paz los procedimientos poéticos combinan o fusionan la producción verbal y las percepciones visuales, es decir, la referencia verbal a las percepciones visuales. Entiendo que no podemos confundir el signo verbal o la frase que la expresa con la percepción visual que la origina, pero como veremos, Paz insistirá en acercar estos elementos lo más posible. Es bien conocido el recurso a la metapoésía en la obra de Paz, y es ésta en gran parte la entrada de su práctica poética a la crítica de la modernidad. Con frecuencia en esos momentos de confrontación con las posibilidades de la palabra, el lenguaje cobra vida y se convierte en objeto, el mismo objeto que designa, o en criatura, arma o persona (Chávez 2007). En este sentido, de la misma manera que los recursos metapoéticos otorgan cualidades reificadas y por procedimientos de alquimia o metafísica verbal las palabras pasan de la animación a la animalización, del antropomorfismo hasta llegar a la personificación, así también las percepciones del color y la forma en la pintura adquirirán propiedades similares. En *Libertad bajo palabra*, de manera frecuente y en grado ascendente en animación y autonomía, las palabras después de ser desplumadas y capadas en el poema “Las palabras” (*Obras 7*, 2014: 65), son personificadas para comer, dormir, fornicar y sufrir su joroba en *Los trabajos del poeta* (1949) hasta el momento extremo en que ciertas palabras como “odio” y “talón” se vuelven contra el hablante poético y contra ellas mismas:

A la palabra torre le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra odio la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje. Mato de hambre al amor, para que devore lo que encuentre. A la hermosura le sale una joroba en la u. Y la palabra talón, al fin en libertad, aplasta cabezas con una alegría regular, mecánica. (*Obras 7*, 2014: 151)

El hablante poético de *Libertad bajo palabra* presenta a las palabras y al lenguaje, en oscilaciones recurrentes, primero con asombro por sus posibilidades de significado múltiple y se maravilla de su poder de recreación: nombrar es crear. Pero hay otra fuerte tendencia a tratar a estos elementos con desconfianza, por su “fracaso” en

conectar al yo poético con el mundo, con los otros cuerpos, por su inutilidad para restituir la unidad primigenia y esto lo lleva finalmente hacia una animadversión nihilista (ver Phillips 2002; Shaw 2007). En mi opinión, el párrafo citado expone también un paisaje ético de posguerra. La animalización salvaje de las palabras, su conversión en pulsiones autónomas violentas, presupone el descenso de la experiencia humana al primitivismo cavernario de la violencia y el odio, multiplicados por la eficiencia técnica de la guerra moderna, conceptos que parecen acompañar la barbarie de la reciente confrontación mundial de 1939-1945, época y hechos que sin duda influyen en la escritura de *Los trabajos del poeta* (1949). En ese estado de ánimo ya el hablante poético busca destruir a las palabras para fundar un lenguaje otro, más eficiente y brillante, pero también más cruel, un nuevo decir-crear, que es por supuesto imposible: “Un lenguaje que corte el resuello. Rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables. Un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, de esdrújulos y agudos, incansables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina” (*Obras* 7, 2014: 152). Si los objetos o conceptos que se “dicen” o evocan con más frecuencia en el mundo pierden sentido “amor”, “hermosura” y se convierten en armas “talón”, el lenguaje es instrumentalizado también como arma o proceso destructivo; tiene la calidad de “rasante” como las balas, y es “tajante” y “afilado” como el “acero” de los sables. Así el sustento del lenguaje para el yo poético que reflexiona sobre su propia creación, está siendo destruido, mientras el poema se construye, la capacidad unificadora del decir y de la razón ética y estética de la creación está siendo minada por la razón instrumental del odio y de la guerra.⁴ Es decir, la colección de poemas es una larga reflexión sobre los “trabajos” imposibles que le toca desempeñar/sufrir al poeta, y es también una glosa de la herida y traición dejada por el lenguaje. Creo que en *Los trabajos del poeta* la ambigüedad hacia la relación entre poema y palabra personificada demarca las posibilidades, pero también las limitaciones de los procedimientos metapoéticos en la primera parte de la obra de Paz.

En contraste, desde esta primera etapa, el acercamiento a las percepciones visuales y sobre todo a las artes, tiende a definirse por una orientación hacia la confianza y el júbilo. La mirada y sus posibilidades entran al poema con más frecuencia como herramientas o vías del descubrimiento, vías hacia la sensualidad y el

⁴ En un trabajo sobre la poesía en prosa de Paz, propuse que la crítica metapoética presente en *Trabajos del poeta* se acerca al concepto de “razón instrumental” y a la perspectiva crítica de la modernidad presentada por Max Horkheimer en *Crítica de la razón instrumental* (2010) y a ciertos planteamientos de la Escuela de Frankfurt (ver Chávez 2007).

goce. En ocasiones la mirada también hiere, traiciona o engaña, pero en la mayoría de los casos revela, cura y es camino al éxtasis, o por lo menos indica un camino hacia un equilibrio o hacia la homeostasis. Ya en poemas muy tempranos como “Bajo tu clara sombra” esta cordialidad y confianza hacia “la mirada” se hacen patentes:

III

Mira el poder del mundo,
 Mira el poder del polvo, mira el agua.
 [. . .]
 Mira después la nube,
 esa ceguera alada por el cielo,
 anclada en el espacio sin mareas,
 alta espuma visible
 de celestes corrientes invisibles.

Mira el poder del mundo,
 Mira su forma tensa,
 Su hermosura inconsciente, luminosa. (*Obras 7*, 2014: 32)

El imperativo no se circunscribe solamente al acto de percibir lo visible, la conminación “mira” implica redescubrimiento de lo conocido: “la nube” y la revelación de las fuerzas que lo transforman, “celestes corrientes invisibles”. Ante tal descubrimiento se convoca a una subyugación placentera ante el “poder del mundo” a tal punto que el momento culmina en un acto de realización ontológica “Mira el poder del mundo: / reconóctete ya, al reconocerme” (*Obras 7*, 2014: 33). El acto de mirar es sumisión ante la potencia de lo existente y también reinserción en el ser/reconocer, mirar es restituir la relación con el yo y con el otro que otorga confirmación de la presencia del hablante poético en el mundo a través de la visión.

Pero esa potencialidad de la mirada, esa posibilidad de creación y recreación encuentra tal vez su mejor momento cuando la poesía de Paz recurre a nombrar o glosar como espectador a las artes plásticas. La presencia del pintor, del fotógrafo o su obra en el poema evidencian un momento de celebración de los sentidos, de envolvente enamoramiento de la actividad plástica del artista. El poema frecuentemente deriva en ejercicios de animación ekfrástica que, utilizando procedimientos parecidos a la animalización y al antropomorfismo de la palabra en el texto metapoético, como en el caso de *Los trabajos del poeta*, desembocan no ya en decepción ante las fuerzas destructivas de la modernidad, sino en experimentos de intertextualidad e indexicalidad exultantes y festivos.

Aunque hay algunos ejemplos en la obra temprana, este encuentro poético con insistente referencia hacia lo visual, con la obra de arte o con el artista, se vuelve

más relevante en la etapa madura. Para este acercamiento, transposición e integración de lo visual al lenguaje del poema, Octavio Paz utiliza tres estrategias o procedimientos principales que he llamado: a) fabulación ekfrástica, b) glosa poético-filosófica, y c) glosa poética divergente. Describiré brevemente los primeros dos y me detendré un poco más en el último porque es el que se relaciona con más frecuencia con la fotografía.

Fabulación ekfrástica

En la fabulación ekfrástica el hablante poético se coloca preferentemente en la postura del observador o testigo de un cuadro u obra plástica. Asumida esta perspectiva, los colores y los elementos geométricos o de composición del lenguaje pictórico: las líneas, las formas, cobran vida en el acto de mirar el lienzo. Éste se convierte en un espacio donde surgen y deambulan seres animados zoomorfos o antropomorfos que rebasan y a veces re-inventan el acto de pintar interpelando al hablante-espectador o son creados por la mirada misma en el instante de ver. No es que la luz ilumine el ojo, sino que lo inventa, inventando con ello al sujeto y lo que ve. Esta posibilidad constitutiva o fundacional del sujeto a través de la mirada acerca la poética de Paz a las concepciones de Lacan sobre el mirar y el sujeto. Dice el psicoanalista francés:

Lo que me determina a mí, al más profundo nivel, en lo visible, es la mirada que está afuera. Es a través de la mirada que yo recibo luz y es desde la mirada que siento sus efectos. Por lo tanto, la mirada es el instrumento a través del cual la luz toma forma y a través de la cual—si se me permite usar la palabra, como con frecuencia lo hago, en forma fragmentada—soy fotografiado. (Lacan 1978: 106)

El juego verbal lacaniano, nos recuerda la etimología de la fotografía, la acción de ser “escrito” / “descrito” a través de la luz. En su poesía, Paz parece ir tocando cada uno de esos aspectos constitutivos de la relación con la luz y lo visible, poniendo por delante el sentido de la vista y reconociendo la calidad fundamental casi “animista” de que es la luz la que da vida sensible al mundo y la que por lo tanto termina por “revelar” al hablante como objeto de mirada y sujeto visible. Esta dialéctica del sujeto en Lacan, y en Paz, pareciera por el momento, dejar de lado a la palabra y circunscribirse a la mirada y sus potencias. Así en la fabulación ekfrástica se “ilustra” ese momento ontológico de ser y reconocer el ser en el acto de mirar.

Un ejemplo tardío pero paradigmático para ilustrar la fabulación ekfrástica (valga la redundancia) se encuentra en uno de los últimos libros de poesía de Paz. El

poema “La fábula de Joan Miró” aparece compilado en *Árbol adentro* de 1987 en la sección “Visto y dicho”:

El azul estaba inmovilizado, nadie lo miraba, nadie lo
oía:
el rojo era un ciego, el negro un sordomudo.
El viento iba y venía preguntando ¿por dónde anda
Joan Miró?
Estaba ahí desde el principio pero el viento no lo veía:
inmovilizado entre el azul y el rojo, el negro y el
amarillo,
Miró era una mirada transparente, una mirada de
siete manos
siete manos en forma de orejas para oír a los siete
colores [...] (*Obras 7*, 2014: 650)

Con el juego aliterativo recurrente del apellido del pintor catalán y la forma sustantivada del verbo mirar—Miró/mirada—se convierte al pintor en personaje de una fábula pictórica en la que el artista habita o convive con su propia creación. Aquí el poder creativo del pintor-personaje del poema, se ve exaltado por la potencialidad de una mirada “de siete manos”, una por cada color primario y secundario, pero como apuntábamos, son ya sus creaciones vistas e insufladas de vida a través de la sinestesia—las manos de la mirada tocan, las manos de la mirada oyen—las que buscan al pintor y lo interpelan. Pero en este caso, a diferencia de ejemplos anteriores, de palabras que se convierten en entes agresivos “tedevoro”, “metódicas navajas”, la interpelación o confrontación es lúdica, evocativa de un proceso de mirar de forma re-creativa cada color, o cada una de las figuras geométricas y abstractas que abundan en los cuadros de Miró. Procedimientos similares se repiten en esta colección en el poema dedicado a Balthus, “La vista, el tacto” (654), en “Un viento llamado Bob Rauschemberg” (655) y en “La casa de la mirada” (661), el largo poema dedicado a Roberto Matta, el surrealista chileno afincado en París.

Glosa poético-filosófica

En el segundo procedimiento, la glosa poético-filosófica, Paz se acerca a fotografías propias o seleccionadas para ilustrar, provocar o antagonizar a la invención poética hasta llegar a un modo particular de reflexión ontológica o estético-religiosa. El ejemplo más claro y extenso de este procedimiento se encuentra en *El mono gramático*, donde el hablante poético/pensador se adentra en la espesura de los bosques de la India al encuentro de Hanuman, la criatura mítica mezcla de hombre, mono y

divinidad de la tradición indostana, recreado bajo licencia divina por Valmiki en el *Ramayana*.

Manchas: malezas. Rodeado, preso entre las líneas, los lazos y trazos de las lianas. El ojo perdido en la profusión de sendas que se cruzan en todos sentidos entre árboles y follajes. Malezas: hilos que se enredan, madejas de enigmas. Enramadas verdinegras, matorrales ígneos o flavos, macizos trémulos: la vegetación asume una apariencia irreal, casi incorpórea, como si fuese una mera configuración de sombras y luces sobre un muro. Pero es impenetrable. A horcajadas sobre la alta barda, contempla el tupido bosquecillo, se rasca la peluda rabadilla y dice para sí: delicia de los ojos, derrota del entendimiento. (*Obras 7*, 2014: 479)

La profusión verde del bosque de lluvia, al parecer inabarcable e irreconocible, termina por dismantelar la voluntad de aprehensión de realidad, no hay configuración del paisaje, no hay lectura del espacio. Pero la sobreabundancia del bosque parece abrumadora sólo hasta el momento en el que habiendo asumido la perspectiva de Hanuman, que desde “la alta barda...se rasca la peluda rabadilla”, y a través de él se reconoce que la demanda para el espectador no es “obtener sentido” de la experiencia y derivar racionalidad puesto que hay una “derrota del entendimiento”, sino obtener placer visual al destacar la fruición óptica: “delicia de los ojos”.

No fue sólo en relación a su larga reflexión sobre la India en las que la fotografía suscita esta reconsideración de las aristas de la realidad y las eventualidades del ser. En forma menos extensa, pero también más accesible, se puede observar la glosa poético-filosófica en el hermoso poema homenaje dedicado al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, quien como ya vimos, había asaltado con sus imágenes la consciencia del poeta a temprana edad. En el poema “Cara al tiempo” el hablante utiliza los títulos de las fotografías de Álvarez Bravo para armar una reflexión-homenaje al artista y al arte de la cámara:

Fotos
 Tiempo suspendido de un hilo verbal:
Montaña negra/nube blanca
Muchacha viendo pájaros.
 Los títulos de Manuel
 no son cabos sueltos:
 son flechas verbales,
 señales encendidas.
 El ojo piensa,
 el pensamiento ve,
 la mirada toca,
 las palabras arden [...] (*Obras 4*, 2014: 803)

El primer anclaje para glosar el espectáculo de la foto no es una descripción de su contenido, de su luz, de su ángulo, es el título. Se trata de la periferia, del bagaje ancilar que carga una foto, en cierta forma es la reconducción de los múltiples sentidos y lecturas de lo representado hacia una fijación parcial propuesta por el fotógrafo, el *operator* en la clasificación de Barthes en su *Cámara lúcida* (2003). Pero esa fijación es parte de ese momento iluminador de la imagen y su asociación verbal “flechas verbales / señales encendidas”, son blancos hechos para rasgar-llamar la atención que es luego reconducida hacia un proceso mental que en forma de metonimia y sinestesia “el ojo piensa / el pensamiento ve” logra un momento de síntesis y materialización metafórica con sinestesia “la mirada toca”. He aquí otra propuesta del poema para acercarse a la función epistémica de la mirada ante la foto, para potenciar su valor como instrumento de conocimiento y aprehensión. Hay que notar cómo en esta diáfana triada imagen-ojo-pensamiento, se propone una idealización o esquematización del proceso perceptivo, pero también existe una profunda confianza, tal vez excesiva, hacia la mirada. En estos poemas de Paz, la duda sembrada desde el Barroco ante la mirada y sus engaños, ante la apariencia del mundo y su falsedad en Sor Juana⁵ y Góngora, ya reconocida y rechazada en la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty, vuelve a ser replanteada: sujeto y objeto no están nunca completamente separados (Jay 1994: 268). Juntos el lenguaje de “los títulos de Manuel” y sus fotografías restituyen al acto de mirar—a través de la representación icónica en una fotografía—la capacidad del observador para alcanzar perceptual y mentalmente los objetos, “la mirada toca” y por lo tanto el proceso de significación se recarga de energía y validez, “las palabras arden”, convirtiéndose de nuevo en revelación.

En el libro *Instante y Revelación* antes de presentar la fotografía “Las lavanderas sobrentendidas” (ver Figura 1) se cita el terceto “Pleno sol” de *Piedras sueltas* (1955), el cual dice: “La hora es transparente / vemos, si es invisible el pájaro, / el color de su canto (*Obras 7*, 2014: 142). Al descubrir en la siguiente página la fotografía de Álvarez Bravo en la que unos magueyes sirven como tendedero para unas sábanas, pareciera que la relación entre el poema y la imagen es tangencial. Sin embargo, el comentario de Paz en la introducción del libro, nos reconduce a buscar la relación entre poema y foto por la senda de la “presencia” y la “revelación”: “*Las lavanderas sobrentendidas*, un

⁵ Paz comienza su introducción al libro *Instante y revelación* (1982) con un epígrafe de Sor Juana en el que la poeta novohispana habla de la perspectiva y el “fingimiento” maravilloso de la linterna mágica: “Así linterna mágica, pintadas / representa fingidas / en la blanca pared varias figuras” (Paz 1982: I).

gran acierto visual y verbal, muestra unos magüeyes de los que cuelgan unas amplias sábanas como telones; arriba, en el fondo, de nuevo la rima: las nubes immaculadas del Altiplano. Nubes para esculpir imágenes que un soplo desvanece” (*Obras 4*, 2014: 704).

El título de Álvarez Bravo contiene ya el germen de la indagación sobre el instante posterior o anterior a la presencia, a la fugaz posibilidad de intuir lo que está por ser revelado, y una vez revelado, puede fugazmente desaparecer. Si el día es transparente resulta una paradoja poder “ver” algo que no sea la luz, que no sea esa “transparencia”. Todavía más “si es invisible el pájaro”, no habrá forma de constatar su estar presente, pero como en la foto de “las lavanderas” ausentes por el momento, aunque de alguna forma inminentes, su presencia será revelada, por la promesa “sobrentendida” de la sábana—están debajo, ahora vuelven por las sábanas—, el pájaro también será revelado por la certeza, por “el color” de su canto.

Los casos anteriores podrían ser un ejemplo del puente que la mirada extiende al lenguaje en la poesía de Paz y al mismo tiempo una conexión entre la postura heideggeriana en la que el deber del poeta es restituir la unidad con el ser y lo divino desde su “canto”, (idea presente ya desde *El arvo y la lira*) y la concentración en lo visual y lo corporal que se refuerza en la poesía posterior a *Ladera este* (1968) (cf. Heidegger 1975). Sin embargo, esta coincidencia y complementación de las posibilidades de la mirada y su contraparte es a veces sintética, a veces antitética: la reflexión sobre el lenguaje no es la única vía para contraponer los objetos visuales y la creación poética.

Glosa poética divergente

El último procedimiento que quiero comentar es el de la glosa poética divergente. Esta variación del encuentro entre los poderes de la mirada y la creación verbal se observa en las dos obras en las que Paz colabora con fotógrafos para acercarse a la imagen. En 1967 el Sierra Club publica un libro con fotografías de Eliot Porter y textos de viaje de Joseph Wood Krutch que se titula *Baja California and the Geography of Hope*. Aparte de esta escritura doble del libro con imágenes de Porter y textos de Krutch, las fotografías son anteceditas por poemas o fragmentos de poemas de Octavio Paz que dialogan o se contraponen a los paisajes, las rocas y las plantas de ese planeta feraz de la península que enmarca al Mar de Cortés. La otra obra que integra la poesía de Paz con la fotografía es el libro ya mencionado, con reproducciones de Manuel Álvarez Bravo, *Instante y revelación* (1982). Tanto esta

compilación realizada por Arturo Muñoz, como la realizada por Krutch, emplean un procedimiento distinto del que Pablo Neruda utilizó para acompañar fotografías de la costa chilena en el litoral de Isla Negra en *Las piedras de Chile* (1960) y más tarde en su colaboración más lograda con la fotografía en *Casa en la arena* (1966). Aquí los poemas de Neruda anclan o se imponen a la imagen comentándola o mediando su lectura (Chávez 2004). En el caso de Octavio Paz y las fotografías de Porter y Álvarez Bravo, los poemas guardan una aparente relación asintótica o hasta divergente con las imágenes, como lo dice el mismo Paz en el prólogo de *Instante y revelación*:

La selección de las fotografías y los poemas que componen este libro está inspirada en dos polos que he mencionado una y otra vez en estas páginas: la revelación y el instante. Cada imagen verbal o visual contiene otra imagen implícita, latente; la percepción de esa imagen *otra* es instantánea como la iluminación poética y como el *flash* de la cámara. Por esta razón he escogido para acompañar a las sesenta y una fotos seleccionadas por Manuel Álvarez Bravo, treinta y dos poemas breves. A su manera, son instantáneas. Ni los poemas son comentarios a las fotos ni las fotos son ilustraciones de los poemas: son obras independientes. Las relaciones que se encuentren entre unas y otros, sean de afinidad o de oposición, se deberán sobre todo al libre juego de la imaginación, la sensibilidad y la simpatía del lector-espectador. (Paz 1982: XIII)

Así este procedimiento demuestra no la indiferencia o impotencia del poeta ante la imagen fotográfica, sino la profunda fe en la autonomía artística de ambas prácticas de significación. Esta actitud, da libre juego a la experiencia del espectador/lector, que como el joven Paz puede descubrir por su cuenta los caminos paralelos del arte en la poesía y la fotografía.

De los trece poemas que son citados o transcritos para acompañar la prosa ecológica de Krutch y la fotografía en color de Porter, sólo algunos corresponden fielmente en su referencia verbal a la imagen que preceden. No es de extrañar que los poemas seleccionados subrayen la simplicidad, la resequedad y la desolación de los paisajes desérticos y semi-áridos de México. Al fin y al cabo, es este tipo de paisaje, el de algunas zonas “vírgenes” de la península el preferido por la lente de Porter. Por su parte Krutch sugiere que la “geografía de la esperanza” es aquella que permanece de manera deliberada o hasta por decisión política, casi intocada o inaccesible a los caminos frecuentados por la modernidad y por el turismo (Krutch 1967: 9). Estas nociones de soledad y aislamiento para mantener el carácter prístino de la experiencia de lo natural y con ello regresar a la reflexión del ser primigenio, no son ajenas a la visión paciana. Aún más, si consideramos que Carlos Pellicer es por excelencia el poeta de la “abundancia”, el poeta del tropicalismo mexicano, una buena cantidad de

poemas de Paz deberían incluirse por contraste, en un futuro canto a los paisajes áridos de México.



Figure 2: “Cactus barril—Jaraguay”. Fotografía de Joseph Wood Krutch.

Para muestra basta un botón, al presentar un paisaje de esporádicos cactus de barril en un páramo de piedras con unas breves montañas a lo lejos y unas nubes deshiladas (ver Figura 2), Krutch selecciona un poema temprano de Paz compilado en la sección “Puerta condenada” de *Libertad bajo palabra* (1949):

Unos me hablaban de la patria.
 Mas yo pensaba en una tierra pobre,
 pueblo de polvo y luz,
 y una calle y un muro
 y un hombre silencioso junto al muro.
 Y aquellas piedras bajo el sol del páramo
 y la luz que en el río se desnuda. . .
 olvidos que alimentan la memoria,
 que ni nos pertenecen ni llamamos,

sueños del sueño, súbitas presencias
con las que el tiempo dice que no somos,
que es él quien se recuerda y él quien sueña.
No hay patria, hay tierra, imágenes de tierra
polvo y luz en el tiempo... (*Obras 7*, 2014: 74)

Parecería superficial la relación del poema con la imagen, aún si aceptamos la figura del cacto lejano y solitario en la parte superior izquierda como paralela a la figura del “hombre silencioso junto al muro” y tal vez los cactos de barril como “sueños del sueño”, aunque simplemente podríamos aceptar la asintonía de la representación icónica con las referencias concretas del poema. Sin embargo, a nivel metafórico la composición de la imagen resulta en un paisaje de marcada soledad y lejanía. En la imagen, las plantas parecen señalar un camino hacia las breves montañas en un paisaje dominado por las piedras y las ariscas superficies de los cactos, un espacio de rocas y arbustos ralos que desemboca en una franja de cielo, muy apretada en la parte superior de la imagen, apenas tocada por unos borrones de nubes. La tierra parece ciertamente pobre y parece que, en verdad, este es el dominio de la luz y el polvo. Sin embargo, en el poema, esta disgregación indiferente del “páramo” como conjunto de piedras en la luz, es proyectada hacia la otra noción que domina la poética temprana de Paz, el tiempo y su fluir invariable, no solo como tópico clásico del *tempus fugit* sino como dimensión vuelta sobre sí misma que crea al universo y presenta a los hombres la ilusión de existencia para luego arrebatárselas “súbitas presencias con las que dice el tiempo que no somos”. Pero en el poema no solo se revela la fugacidad de la existencia del hombre, sino también se disuelve la entelequia socio-política por excelencia de la historia moderna, la patria. Es fundamental que este poema temprano llegue al punto nihilista postmoderno de negar la historia como posesión eterna del hombre. En mi opinión, al hacerlo está evidenciando como fútiles los esfuerzos del Modernismo en López Velarde—recordemos la “Suave Patria”—de cantar la nación y reclamar sus paisajes humanos y naturales como fuente de inspiración romántica y nacionalista. Por otra parte, la insistencia en evocar las piedras, el polvo y la desolación, también parecen reaccionar contra el entusiasmo inconsecuente que dejó la Revolución Mexicana, después de que en 1940 el gobierno abandonara sus ideales y la celebración de la patria se convirtiera más bien en un leitmotiv para la pintura mural y para los discursos demagógicos de la política. El poema no solo desnuda a la “luz” en el río, también desnuda al hombre de sus apetencias de gloria, y la voz del poema nos regresa lo que sí existe: “tierra, imágenes de tierra / polvo y luz en el tiempo . . .”

es decir, nos regresa la imagen, la fotografía de la tierra de México o de la naturaleza en sí que es al final lo único que permanece no solo independiente sino indiferentemente al hombre y la voz del poema termina por decirnos que así debe ser. En este sentido, las fotografías de Porter en su resistencia a mostrar lo humano, en su exaltación de la diafanidad del paisaje de Baja California, se convierten en esta lección ecológica que Krutch parece dejarnos en sus textos y que busca apuntalar con los poemas de Paz: la naturaleza exigua de lo árido no requiere de la mano del hombre; al contrario, es el hombre el que necesita recobrar la consciencia de su fugacidad para dejar intocada una reserva de lo natural que le supera en capacidad de existencia y en duración a lo largo del tiempo. Esta capacidad de transmutar el espacio natural, aún el menos exuberante, en una lección sobre el tiempo, sin dramatismo ni alquimias barrocas, hacen que la poesía de Paz devenga en ocasiones en esta entrada oblicua a las nociones filosóficas más urgentes y hacen que la asociación de la obra de Paz con la imagen fotográfica adquiera a veces una dimensión divergente pero de gran poder evocador. Es esta potencialidad desatada la que parece justificar la insistencia con la que Paz recurre a la mirada y a la imagen como vías del conocimiento poético.

Por otra parte, esta excesiva confianza ante lo visual y la imagen parece reafirmar cómo para Paz resulta indiscutible que la fotografía es un arte en sí misma y no requiere de glosa verbal o intervención de otro arte como la poesía, que él ejerce con maestría. Esta actitud parece justificar que la comparación o el acompañamiento entre ambas artes sea el resultado del encuentro de dos códigos que se suscitan entre sí o se convocan como iguales “A veces la imagen fotográfica se basta a sí misma; otras, se sirve del título como de un puente que nos ayuda a pasar de una realidad a otra” (*Obras 4*, 2014: 703). En última instancia, como para doblegar el logocentrismo de la poesía y la tradición literaria, Paz acepta fragmentar sus propios poemas, quitarles el título o citar algunas líneas y “arrimarlos” a la fotografía para que ambos prendan fuego, acelerante y material flamable, para que naden en los mares paralelos de la percepción del lector/espectador. En los dos libros discutidos aquí, los fragmentos o poemas breves que acompañan a las fotografías nunca llevan título aún si pertenecen a poemas muy conocidos de Paz como “Aquí” de *Días hábiles* (1961):

Mis pasos en esta calle
 Resuenan
 En otra calle
 Donde
 Oigo mis pasos
 Pasar en esta calle

Sólo es real la niebla. (*Obras 7*, 2014: 273)

En *Instante y revelación*, estas líneas anteceden a cuatro fotografías de transeúntes en desoladas calles urbanas, con apenas una figura humana o unos tímidos novios que parecen desconfiar hasta de su sombra (ver Figura 3). Esta mutilación del título del poema, en ocasiones de una línea o varias, este aparente desprendimiento del poema no se da porque la instantánea fotográfica no merezca más sino porque la tajada, el trozo desgajado de la realidad y de la luz que es la foto, corresponde al trozo arrancado del poema o al poema brevísimo, ambos apenas un parpadeo, un instante en el universo material de la realidad y su devenir en el tiempo.



Figura 3: “Amantes falsa”. Fotografía de Manuel Álvarez Bravo.

Esta actitud de Paz ante ese encuentro de foto y poema se convierte en un gesto del hablante poético que acepta como válida e independiente la indexicalidad de la foto—aquí hubo presencia, aquí hubo objeto—, pero su búsqueda está en las posibilidades de sentido, en la celebración de la iconicidad—esto que ves se parece a algo que ya habías visto que se parecía a algo o alguien—y que conduce a la revelación. El proceso de significación emula el acto mismo de caminar por la calle, que se parece a otra calle, y la multiplicidad de las posibilidades de sentido tanto en el

discurso fotográfico como en el discurso poético. Con este gesto parece sugerimos que tal vez la fotografía esté más cerca de la quimera primigenia del poeta, de la búsqueda del lenguaje poético o la aspiración de la palabra a ser objeto vivo en el espacio, el “nombrar es crear” dando paso a un “fotografiar es crear”. Al contraponer el signo verbal a la imagen, nos recuerda que la palabra con su significado más abstracto y convencional y por lo tanto irremediabilmente más alejado del mundo material, es no menos capaz de suscitar en el lector/espectador la evocación del instante y en concierto con la imagen juntos pueden lograr una cadena de revelaciones que se suceden o acompañan yendo de la frase verbal a la enunciación fotográfica y de regreso en un viaje múltiple y variado. No cabe duda de que en el universo de las artes que ocuparon la reflexión de Paz, la fotografía conservó esa potencialidad que el poeta había descubierto desde sus primeras incursiones en la poesía. En gran parte esto se debe a su compromiso como observador de fotos, donde se refrenda la consciencia de cómo imagen y palabra no son vías opuestas sino procesos paralelos de encuentro con el mundo y su reconocimiento vital y estético.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Second Version”. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Media Writings*. Cambridge: Belknap of Harvard University Press, 2008. 19-55.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Chandler, Daniel. *Basics of Semiotics*. New York: Routledge, 2002.
- Chávez, Daniel. “Technologies of the Self and the Body in Octavio Paz’s ‘The Works of the Poet.’” *Revista Hispánica Moderna*. 60.1 (2007): 15-33.
- _____. “Residencia en la imagen, Pablo Neruda en la fotografía y el cine”. *Neruda en el corazón de España*. Joaquín Roses ed. Córdoba: Universidad de Córdoba / Diputación de Córdoba, España. 2004. 89-103.
- De Luigi, Daniele y Andrew Dempsey, eds. *100 Fotografías de Juan Rulfo*. México: Editorial RM, 2013.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper and Row, 1975.
- Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta Editorial, 2010.

- Jay, Martin. *Downcast Eyes, the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Jiménez, Víctor, Alberto Vital y Jorge Zepeda, eds. *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, fotografía y crítica*. Fundación Juan Rulfo/Congreso del Estado de Jalisco/Editorial RM, 2006.
- Krutch, Joseph Wood y Eliot Porter. *Baja California and the Geography of Hope*. New York: Sierra Club / Ballantine Books, 1967.
- Kushigian, Julia. "Flowing Rivers and Continuous Shores: The Poetics of Paz." in Harold Bloom ed. *Modern Critical Views, Octavio Paz*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. 79-103.
- Kwon Tae, Jung Kim. *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989.
- Mancera, Francisco. "Los estratos del tiempo: Permanencia y disimultaneidad en Walter Benjamin y Ernst Bloch." en Finkelde, Dominik. et. al. *Topografías de la modernidad, el pensamiento de Walter Benjamin*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Goethe Institut, 2007. 151-172.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista, arte moderno universal, arte de México. Obras completas*. Vol 4. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____. *Obra poética. Obras completas*. vol 7. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Paz, Octavio y Manuel Álvarez Bravo. *Instante y revelación*. Muñoz, Arturo. ed. México: Círculo Editorial, 1982.
- Phillips, Rachel. "The Surrealist Mode" in Harold Bloom ed. *Modern Critical Views, Octavio Paz*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. 25-46.
- Shaw, Donald. *Spanish American Poetry after 1950: Beyond the Vanguard*. London: Tamesis Books, 2007.
- Vitale, Alejandra. *El estudio de los signos. Pierce y Saussure*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires, 2004.