



Impre(ci)siones simultáneas: imagen y palabra, poesía y fotografía

Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2015**

MÓNICA ELENA ECHEGARRETA CARABALLO

Directora:

DRA. LUZ MARINA RIVAS

Yo, Mónica Elena Echegarreta Caraballo, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Magíster en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Mónica Elena Echegarreta Caraballo

Julio 22 de 2015

Agradecimientos

A mis padres por su luz,
a Luis Daniel por el tiempo,
a, Jesús, Valen y Pablo por las tintas,
a Sebastián y Alicia por los álbumes,
a Luz Marina por las letras.

Índice

Portada.....	1
Índice.....	4
Lista de figuras.....	5
Introducción.....	7
Capítulo I: ¿A qué llamamos ‘imagen’?	12
1.1. Imagen poética.....	15
1.1.1 Imagen caligráfica.....	19
1.2 Imagen fotográfica.....	26
1.3 Somos siempre un diálogo.....	30
Capítulo II: Encuentros entre poesía y fotografía.....	40
2.1 Aproximaciones históricas: buscando fotografías poéticas.....	40
2.2 <i>Imagen y palabra</i> : metaimágenes de Hernández D’Jesús.....	48
Capítulo III: <i>Imagen y palabra</i> en tres poetas latinoamericanos.....	59
3.1 Hanni Ossott.....	59
3.2 Roberto Juarroz.....	68
3.3 Álvaro Mutis.....	77
Impre(ci)siones simultáneas: poesía y fotografía. A manera de conclusión.....	88
Bibliografía.....	92
Carta de autorización de la autora (Licencia de uso).....	97
Descripción del trabajo de grado.....	99

Lista de figuras

Fig. 1: Mallarmé, Stéphane. Extracto de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. 1897.

<https://blogs.ethz.ch/prespecific/2013/08/05/un-coup-de-des-mallarme-1897/>

Fig. 2: Apollinaire, Guillaume. *Il pleut*. 1918. Tinta sobre lienzo. Francia.

<http://www.nataliezech.de/arbeiten/index.php?arbeit=3&objekt=4>

Fig. 3: Huan, Zhang. *Family tree*. 2000. Fotografía a color. New York, EEUU.

<http://www.zhanghuan.com/ShowWorkContent.asp?id=27&iParentID=18&mid=1>

Fig. 4: Cartier Bresson, Henri. *The Var department*. 1932. Fotografía blanco y negro. Hyeres,

Francia. <https://www.pinterest.com/pin/114912227967807307/>

Fig. 5: Niépce, Joseph Nicéphore. *Vista en la ventana de Gras*. 1826. Fotografía capturada con betún tratado al óleo. Universidad de Texas, Austin.

<http://recuerdosdepandora.com/historia/inventos/joseph-nicephore-niepce-el-inventor-de-la-fotografia/>

Fig. 6: Ernst, Max. “Crimen o milagro. Un hombre completo” en *Tres novelas en imágenes*. 1929-1934. Grabado de madera.

<http://usoafullaondo.blogspot.com/2012/02/tres-novelas-en-imagenes-de-max-ernst.html>

Fig. 7: Magritte, René. “Ceci n'est pas une pipe” en *La trahison des images*. 1928-29. Óleo sobre tela. LACMA <http://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/la-traicion-de-las-imagenes/>

Fig. 8: Guaus, Roger. *L'inassolible*. 2012. Catalunya, España.

<http://www.rogerguaus.com/index.php?/books/linassolible/>

Fig. 9: Carroll, Lewis. *Retrato de Alice Liddell*. 1858. http://es.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll

Fig. 10: Hernández D'Jesús, Enrique. "Jota Mario Arbeláez" de la serie *Imagen y palabra*.

Fotografía analógica 35 mm. (s/d).

http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/colombia/jotamario_arbelaez.html

Fig. 11: Michals, Duane. *The photograph is my proof*. 1967-74. Fotografía blanco y negro. (s/d).

<http://www.undermgzn.com/arte-diseno/trends/las-realidades-invisibles-de-duane-michals/>

Fig. 12: Hernández D'Jesús, Enrique. "Vicente Gerbasi" de la serie *Imagen y palabra*. Fotografía analógica 35mm. (s/d).

<https://cdeassis.wordpress.com/vicente-gerbasi-o-poeta-de-canoabo/>

Fig. 13: Hernández D'Jesús, Enrique. "Hanni Ossott" de la serie *Imagen y palabra*. Fotografía analógica 35mm blanco y negro. Caracas, 1988. Imagen compartida por Hernández D'Jesús a través de medios electrónicos. Esta fotografía ha formado parte de la exposición itinerante titulada *Imagen y palabra*.

Fig. 14: Hernández D'Jesús, Enrique. "Roberto Juarroz" de la serie *Imagen y palabra*. Fotografía analógica 35mm blanco y negro. Mérida, 1987. Imagen compartida por Hernández D'Jesús a través de medios electrónicos. Esta fotografía ha formado parte de la exposición itinerante titulada *Imagen y palabra*.

Fig. 15: Hernández D'Jesús, Enrique. "Álvaro Mutis" de la serie *Imagen y palabra*. Fotografía analógica 35mm blanco y negro. Salamanca, 1992. Imagen compartida por Hernández D'Jesús a través de medios electrónicos. Esta fotografía ha formado parte de la exposición itinerante titulada *Imagen y palabra*.

Introducción

Resulta muy entretenido pensar en las analogías que ocurren entre distintas representaciones artísticas. Las relaciones interdisciplinarias son como juegos de identificación en los cuales contemplamos a las obras de arte involucradas desde distintos puntos de vista y en donde se revelan, se contraponen y se complementan las cualidades más intrínsecas de cada pieza. El juego, claro está, entendido a la manera gadameriana como un “movimiento de vaivén” (*Verdad y método*, 146); un constante cambio, una alternancia de oposiciones y semejanzas. Los contrastes entre géneros artísticos son claramente más reconocibles que sus similitudes. Entre artes visuales y literatura, fotografía y poesía en este caso, es evidente en qué se diferencian desde un primer acercamiento. Las fotografías se hacen con cámaras fotográficas; la poesía con palabras y enunciados. La fotografía trabaja con la luz; la poesía con tinta. La fotografía mira de adentro hacia afuera y la poesía de afuera hacia adentro. Ahora bien, tanto la fotografía como la poesía crean imágenes, intentan atrapar fragmentos de realidad, y generan símbolos y metáforas.

Debemos tener claro que la literatura y la fotografía, la primera como fenómeno artístico y la segunda como uno de los primeros productos de las sociedades industrializadas, se completan desde un punto de vista comunicativo. Esa conjugación es precisamente la raíz de las tipologías textuales que construyen nuevas realidades. Podríamos decir que tanto el (la) poeta como fotógrafo(a) precisan un instante fragmentario; en ambas acciones, la de capturar una fotografía y escribir un poema, existe esa alianza del tránsito. La poesía sugiere imágenes y las imágenes mismas crean los poemas. Con la poesía se busca en el interior, es decir, con la mirada hacia dentro del mismo poeta. El (la) fotógrafo(a) configura un poema mudo que se encuadra y

el (la) poeta guarda sus acciones, entre palabra y palabra, para la posteridad. Ahora bien, esta cercanía entre poema y fotografía es casi intangible; se trata más bien de un velo traslúcido que sirve como bisagra.

El hilo conductor del siguiente texto es precisamente el diálogo entre imagen poética e imagen fotográfica. Partiendo de tres retratos fotográficos de los poetas Hanni Ossott (Venezuela), Roberto Juarroz (Argentina) y Álvaro Mutis (Colombia) capturados por el artista venezolano Enrique Hernández D'Jesús para su serie *Imagen y palabra* (1975-), visualizamos dicho encuentro entre esferas artísticas que buscan, en definitiva, integrarse. Para muchos(as) fotógrafos(a), es un lugar común hacer retratos de escritores(as) reconocidos. Sin embargo, *Imagen y palabra* de Hernández D'Jesús se diferencia de ellos puesto que el (la) retratado(a) participa activamente en la imagen visual, a propósito de su escritura poética en el espacio fotográfico. Igualmente, se evidencian proximidades formales entre fotografía y poesía reveladas en la estética de los escritores retratados que, en sus imágenes, revisan elementos que pertenecen a lo poético y lo fotográfico, como lo son el tiempo, la otredad y el silencio. Con *Imagen y palabra* de Hernández D'Jesús se podría responder la pregunta sobre cómo la palabra escrita acompaña a la imagen fotográfica, explorando su adentro y afuera, es decir, el interior donde se ubica la fotografía y el exterior donde están escritas las palabras, el interior del(a) poeta y el exterior del fotógrafo. En ese sentido, con estos “retratos con escolios” se es al mismo tiempo retratado(a) y retratista; pero también lector(a) y espectador(a).

La génesis de esta investigación se halla en tres asignaturas de la maestría en Literatura; estas son: Taller de Lírica, Literatura e Interdisciplinariedad y Cátedra de Álvaro Mutis. En cada

una de ellas inicié un desarrollo teórico-crítico sobre el tema que ahora, en las siguientes líneas, se alarga. En cuanto a su estructura se refiere, en el primer capítulo busco determinar, desde la teoría del arte y de la literatura, qué son las imágenes poéticas y qué son las imágenes fotográficas. Para ello, complemento mis argumentos desde las teorías de Georges Didi-Huberman, W. J. T. Mitchell, Pierre Reverdy, Octavio Paz, Gaston Bachelard, Antonio Ansón, el catalán Raich Muñoz, entre otros autores. Igualmente, en esa primera sección, me detengo en la noción de imagen caligráfica concibiéndola como punto de encuentro entre lo visual y lo textual. Y, finalmente, estipulo que dentro y fuera del arte “somos palabra-en-diálogo” (Heidegger 26), que la imagen es precisamente el territorio compartido entre poesía escrita y representación fotográfica.

En la segunda parte, construyo una aproximación a distintos encuentros que han ocurrido entre fotografía y literatura, tanto en la práctica como en la teoría, para así aterrizar en la serie fotográfica de nuestro interés; esta es: *Imagen y palabra* del artista venezolano Enrique Hernández D’Jesús. Las fotografías que componen dicho proyecto son imágenes “hológrafas”¹; cada retrato analógico en blanco y negro posee un plano tres cuartos con escritos inéditos del mismo retratado que han sido añadidos luego de que éste(a) mire la reproducción de su rostro. La recepción es simultánea y las impresiones caligráficas se tocan con la fotografía para lograr una representación compuesta. Así, el retrato fotográfico y la poesía dialogan desde sus propios lenguajes estéticos.

¹ La palabra ‘hológrafa’ se refiere a que está escrito de puño y letra. Luis Camilo Guevara la utiliza, en su artículo de la revista *Extra Cámara*, para referirse a las fotografías de Hernández D’Jesús.

El tercer y último capítulo, lo dedico a la relación entre imagen fotográfica e imagen poética tomando como caso de estudio tres retratos de poetas latinoamericanos capturados en las últimas décadas del siglo XX por Hernández D'Jesús; estos son: Ossott, Juarroz y Mutis. Gracias a la estética de dichos autores, a la configuración del retrato fotográfico y al dialogismo que desemboca, finalmente, respondo la interrogante sobre cómo una fotografía lee un texto poético (y viceversa) a la vez que se articulan en un mismo espacio artístico. Para ello, reviso algunos poemas cuidadosamente elegidos que, en cierto sentido, representan la estética de cada autor(a) e, igualmente, llevo a cabo un análisis iconográfico de los retratos, tomando en cuenta lo que Roland Barthes denomina en *La cámara lúcida* (1997) como *punctum* y *studium*. Igualmente, debemos considerar que estamos hablando de objetos fotográficos que, si bien forman parte de una misma serie, del mismo modo, carecen de secuencialidad narrativa. Es por ello que, para el análisis, hay que aproximarse a la fotografía en sí misma y lo que se halla dentro de ella.²

Me gustaría agregar un par de cosas que probablemente resulten obvias. La primera es que, desde la invención del daguerrotipo en 1839 hasta nuestra actualidad, la fotografía no ha dejado de ser nombrada con palabras; no hemos parado de hablar de ella, de escribir sobre ella, de intentar explicarla. De cierta manera, las palabras la forman y le dan sentido. Mi segundo

² Para llevar a cabo un análisis iconográfico de una imagen visual, es recomendable llegar al original de la obra. Ahora bien, determinar el original de una fotografía es algo muy difícil de hacer. Este podría ser, en el caso de *Imagen y palabra*, aquellas imágenes positivadas en las que los retratados escribieron directamente o, por el contrario, el momento de la captura. Es por ello que al momento de analizar iconográficamente una fotografía, a diferencia de por ejemplo una pintura (debido a las texturas y otros elementos formales), no es pertinente hablar de originales o copias. Dicho análisis se puede llevar a cabo, sin problema alguno, con una copia de la copia impresa en papel lectográfico y/o en digital. Así pues, debemos tener presente sus posibilidades de reproductibilidad. Recordemos el pensamiento benjaminiano en cuanto a la reproducción del arte desde vistas no-auréaticas que suponen la violenta entrada del contexto como cualidad patente de la estética del vanguardismo, transformando la relación arte-masa. El conflicto sucede en cuanto a repetición y acontecimiento único, mas no con respecto a su contenido. Así, la reproducción de las fotografías de Hernández D'Jesús a la que nos aproximaremos (ya sea obtenida de una revista, libro o de la internet) no se encuentra alterada en tanto resultado de hibridación poético-fotográfica de la imagen.

comentario tiene que ver con el ámbito literario. Querámoslo o no, la palabra y los símbolos escritos son drásticamente visuales. Nos daremos cuenta, entonces, que las analogías entre fotografía y poesía son más profundas y complejas de lo que creemos, tanto en proceso creativo como en resultado. Así, con esta investigación, me propongo no necesariamente crear una teoría comparativa del arte y la literatura, sino más bien quisiera llamar la atención de aquello que desemboca de ésta, tan atrevida fusión.

Capítulo I

¿A qué llamamos ‘imagen’?

“La historia del pensamiento es también la historia de las imágenes”

Joan Fontcuberta

Los seres humanos hemos sentido la necesidad, desde inclusive la Edad Antigua, de producir imágenes para crear nuestra propia historia. Hay en nosotros unas ansias carnívoras de registrarlo todo, de dejar un rasguño en la piedra, de estampar nuestra imagen a través de tantos medios sean posibles. Hoy en día básicamente leemos la vida a través de imágenes. Georges Didi-Huberman dice en su célebre texto *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013) que “...nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad” (2). Nos hallamos, pues, imbuidos en una suerte de ansiedad frente a su desbordamiento.

En su forma más sencilla, una imagen es una representación visual de un objeto imaginario o real, un medio que funciona como apropiación de lo real verdadero y lo real imaginario. ‘Imagen’ proviene del latín *imago* y su concepto aplica para referirse a varias tipologías de la teoría de la percepción. Clasificar las imágenes es un proceso que se puede llevar a cabo partiendo de múltiples criterios. Existen imágenes mentales e imágenes reproducidas; también imágenes directas y mixtas. Se habla en psicología de las imágenes como productos imaginados que excede el marco de la materialidad; con ellas interactuamos y entendemos el mundo que nos rodea. Desde la lingüística y el pensamiento lógico-pragmático (considerando las

teorías expuestas por Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce), se ha revisado la relación imagen-palabra centrándose en la materialidad del signo y en la dialéctica significado-significante. En retórica es una figura, un tropo que se encarga de evocar un término con otro figurado. Jacques Derrida en *De la gramatología* (1967) habla de la “imagen gráfica” en cuanto a la palabra como el reflejo de nuestra simbolización, como “el doble que se desdobra” (35). Las imágenes y su analogía con la palabra escrita también han sido, junto a las ideas, puntos neurálgicos en la filosofía desde inclusive los presocráticos. Basta con revisar los diálogos platónicos o la *Poética* de Aristóteles para percatarnos de tales inquietudes derramadas en lo que conocemos como *poiesis* y *mímesis*. Con Plotino, igualmente, se hablaría de una metafísica de la imagen, de un entrelazamiento de lo sensible y lo epistemológico en cuanto a las facultades de recepción de los seres humanos.

En cuanto a literatura se refiere, la imagen es indispensable para el desarrollo tanto narrativo como poético puesto que, a través de las palabras, creamos figuras que despiertan nuestras facultades de percepción. Pierre Reverdy en su “Image Poétique” (1948) dice que:

No hay imágenes en la naturaleza. Únicamente hay imágenes en la conciencia que se tiene de ella. La imagen es lo propio del hombre. El contenido normal del pensamiento es abstracto, informe y vaporoso. La operación mediante la cual se constituye la imagen consiste en un acto de atención voluntaria. El poeta, el espíritu del poeta es una verdadera fábrica de imágenes (7).

La teoría del arte, por su parte, entiende la imagen no sólo como una representación visual de un elemento que se logra con distintas técnicas, ya sea pintura, escultura, cine o fotografía, sino también en cuanto a su relación con la palabra, a propósito de que las obras de arte constantemente se intentan explicar hablando. El historiador del arte W. J. T. Mitchell señala en su libro *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (2009) que: “No se trata simplemente de que las palabras contradigan a las imágenes y viceversa, sino de que las mismas identidades de las palabras y las imágenes, de lo visible y lo decible, comienzan a parpadear y a confundirse en la composición, como si las imágenes pudieran hablar y las palabras estuvieran expuestas” (66).

Las relaciones entre imagen y palabra, así pues, han generado inquietudes en cantidad de disciplinas y estudios modernos. El historiador del arte estadounidense James Elkins señala, en una entrevista titulada “Un seminario sobre la teoría de la imagen” (2010) para la revista española *Estudios Visuales*, que la mayoría de los teóricos hablan de la misma desde hipótesis expuestas por terceros en el pasado. Según él, son muy pocos los casos en los que se conciben nuevas nociones y pareciera que ni siquiera los mismos artistas contemporáneos están interesados en definirla. A propósito de eso, su colega Mitchell dice en el texto ya citado que “La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento por controlar el campo de las representaciones visuales con el discurso verbal” (17). Así pues, si bien son varias las disciplinas las que estudian la imagen, del mismo modo, son pocas las que concretan su significado.

Son muchas las maneras en que podemos definir y clasificar las imágenes. Es por ello que lo que importa aquí, en este primer capítulo, no son necesariamente sus distintas apreciaciones

que tanto la teoría como la práctica han venido desarrollando. Más bien, lo que me interesa distinguir es el diálogo entre distintas imágenes (visuales y mentales) que suscita procedimientos dinámicos y que promueve otras formas de aproximación a las obras. En este caso, la imagen poética y la imagen fotográfica.

1.1 Imagen poética

Hay un poema del escritor murciano José María Álvarez que dice: “la Imagen / es / la Presencia Perdida / que la Palabra / revela / como Sentido” (172). Esa inquietud de la imagen a través de la palabra como revelación, como aquello que permite a la manera rimbaudiana ver y oír lo inefable, ha estado presente en las reflexiones de cantidad de artistas. Sabemos que la imagen poética es una construcción verbal que desemboca en una experiencia estética. Ahora bien, ella también funciona como puente, como portal, como bisagra que une el pensamiento de aquel (la) quien escribe y el mundo que lo (la) rodea. El o la poeta, como los alquimistas, transforma sus escritos en imágenes, revelando aquello que ve dentro y fuera de sí mismo(a). Octavio Paz indica en *El arco y la lira* (1999) que “... designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (137). Y en “Image Poétique”, Reverdy señala que: “La poesía no está en las cosas del modo como el color o la fragancia están en la rosa y de ella emanan. La poesía está en el hombre únicamente, y es él quien la deposita en las cosas y se sirve de ellas para expresarse” (3).

Cuando hablamos de imágenes poéticas nos referimos a aquello que se intuye intelectualmente. Con la poesía aprehendemos la existencia del ser humano, la experiencia de la conciencia en cuanto a los sentidos. Apreciamos inherencias de lo que es y fue percibido y, a

través de ella, vivimos la esencia de las cosas. Igualmente, con las imágenes poéticas otorgamos otros sentidos a lo que nos rodea; revelamos y develamos el concepto de las palabras y éstas no se agotan en su significación. Evocamos, construimos, recuperamos, nos perpetuamos: esa es, en sí misma, la tarea de la poesía, de las imágenes poéticas. Gaston Bachelard señala al inicio de *Poética del espacio* (1965) que “Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen. (...) La imagen poética (...) no es el eco del pasado. Es más bien lo contrario” (7). Y añade que “El poeta, en la novedad de su imagen, es siempre origen del lenguaje” (10). La poesía es, en ese sentido, anterior al pensamiento; es una suerte de luz que se halla en el alma y que finalmente se consume cuando logra estamparse en los lectores activos. Porque no podemos leerla pasivamente; al contrario, debemos formar parte de ella, ensamblarnos a su propuesta. Así pues, la imagen poética incita ecos y revelaciones en el (la) lector(a), inclusive antes de que la entendamos como palabra.

La poesía es lenguaje y los poemas, ya sean enunciados oralmente o escritos en hojas de papel, están compuestos de palabras. Ellas, a su vez, (d)escriben imágenes. La poesía necesita su sonoridad, es decir, *es* en la medida que se escuche, que se advierta su ritmo, su eco. Pero también *es* cuando se *ven* sus palabras. Las obras literarias se han debatido, a lo largo de nuestra historia, entre lo oral y lo escrito. Es con la invención de la imprenta de tipos móviles a cargo de Johannes Gutenberg a mediados del siglo XV, que la lectura literaria se volvería masivamente silenciosa y la oralidad, a propósito de su carácter efímero, sería desdeñada. Sin embargo, el ruido visual de la escogencia léxica sería cada vez más experimental.

Sabemos que la imagen como expresión verbal ha sido clasificada y organizada por la retórica y otras disciplinas transversales. Las figuras literarias, dice Paz, “...tienen en común el

preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases” (*El arco y la lira*, 137). En esa misma línea de ideas, podríamos traer a colación el concepto de “metáfora viva” de Paul Ricoeur, con el cual insiste en el poder heurístico de la misma y que sucede en la medida que se coloquen dos términos en tensión dentro del espacio de una frase (*La metáfora viva*, 2001). Así pues, las imágenes poéticas, los poemas en sí mismos, no aluden verdades absolutas sino, por el contrario, nos revelan pedazos de interpretaciones. Su veracidad es fragmentaria, inacabada, dinámica. Aún, la imagen poética no sugiere sino dice. Ella aproxima. Al ser nombrada, palabra y cosa se yuxtaponen; se vuelven lo mismo en cuanto a sentido. Se trata entonces de una correspondencia entre la idea y el objeto. Es, de esta manera, abierta y cerrada; cernida y evaporada.

El espíritu de (la) poeta se consume en imágenes. Y si escribir poesía significa crear imágenes poéticas, entonces, la poesía misma supone un encuentro con la libertad. ¿Libertad? ¿O se trata más bien de una limitante pérdida? El arte como liberación simboliza una suerte de purificación; los artistas, en sus procesos creativos, suelen cruzar largos caminos que van desde la confusión hasta el esclarecimiento; desde los sentimientos “reales” a aquellos que llamamos estéticos. La poesía (y el arte en general) es para el ser humano un medio con el cual se permite a sí mismo hacer aquello que no podría consumir en el “mundo real.” Los artistas, entonces, logran liberar-se en sus piezas, en la creación de sus obras; porque estamos rotos, descuartizados, desdoblados. Hace un par de siglos atrás, Rimbaud enunciaría en *Carta del vidente* (1871) su afamada frase “Yo es otro” (124). Con ello, nos manifestaría que dentro y fuera de sí mismo hay otro que finalmente se está abriendo y está comenzando a hablar. Ello figuraría entonces un encuentro con la libertad individual, con la posibilidad de expandirse y de “mirar” el mundo de manera más periférica. Ahora bien, en esa alteridad hay también límites, fronteras y riesgos. Una

vez que esas palabras están fuera de sí mismo, el autor se halla encadenado a ellas. Hanni Ossott en “Viaje interior del hombre” de *Cómo leer la poesía* (2005) señala que “En la experiencia límite el estado es de escucha” (33) debido a que el (la) poeta “[Oye] su visión interior, sus paisajes. Pareciera que el cuenco del alma en el poeta ascendiera para ser expresado y el misterio, lo impreciso, lo oculto adquirieran fisonomía” (33). Los artistas escuchan la otra voz dentro de sí mismos y, en ese transcurso del oír, configuran las palabras-imágenes.

Así pues, son las figuras literarias y los tropos del lenguaje aquellos encargados de hacernos sentir; de mover nuestro suelo y de pellizcarnos con sus signos de puntuación, sus espacios negativos y sus imágenes entramadas con palabras. Es pertinente recordar una analogía que la misma Ossott trae a colación en el ensayo ya citado. La escritora venezolana señala que el mar, el movimiento de las olas y sus ruidos, son como la poesía (33). Con ello nos quiere decir que hay en el acto poético, sea éste escribir o leer, un vaivén, una oscilación de sonidos, de rimas, de golpes que “nos llega con el ritmo apropiado de su cuerpo, de su configuración” (34). Así, la poesía, pese a su inmovilidad tipográfica, también se mueve, liberándose en la imagen y en el sonido.

Paz también dice en *El arco y la lira* que “El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (43). El acto poético desafía el silencio, el tiempo, el estado de alteridad. Y la imagen funciona como bisagra entre uno y otro. Aquí, entonces, estaríamos hablando sobre el sentido hermenéutico de la imagen como característica que aproxima e identifica. La lectura y escritura como comprensión, la experiencia artística como experiencia de sentido y la imagen como presencia de lo representado. En palabras de Hans-Georg Gadamer, “...la imagen no le remite a uno directamente lo representado. Al

contrario, la representación sostiene una vinculación esencial con lo representado, más aún, pertenece a ello” (*Verdad y método*, 187). Así, la Poesía es anterior a los seres humanos, a nuestro entendimiento; las imágenes existen antes que nosotros. Primero, vemos las imágenes y luego las (d)escribimos.

1.1.1 Imagen caligráfica

La razón de esta intersección sobre caligrafía creo que es (o quizá me equivoco) bastante evidente. Profundicé, anteriormente, sobre las imágenes poéticas y su presencia literaria. Aquí, a propósito de lo anterior, quiero referirme brevemente a la escritura, a la imagen caligráfica como elemento artístico o, más bien, como herramienta y resultado de los(as) poetas.

Escribir poesía no se lleva a cabo, necesariamente, a mano. No es común leer libros que estén escritos en su totalidad a puño y letra por el(a) autor(a), salvo ciertos manuscritos antiguos o ejemplares más contemporáneos como (por nombrar a un par) *Reach for the Sun. Selected letters 1978-1994* (1999) de Charles Bukowski o *El barrio y los señores* (2012) del portugués Gonçalo M. Tavares. Sin embargo, son muchos los(as) escritores(as) quienes, en el proceso de creación literaria, primero han escrito a mano sus ideas y luego las han transcrito con un teclado o las han vuelto palabra dicha. Igualmente, hay en la actualidad artistas que prefieren crear sus piezas y volverlas únicas en la medida que éstas se vean involucradas con caligrafía, ya sea trazada por ellos mismos o por terceros. Tal vez se deba a que, desde un punto de vista creativo, la mano permite cosas que el teclado no es capaz de hacer. Si bien en esta oportunidad no me interesa generar discusiones sobre las oposiciones entre bolígrafos y computadores, del mismo

modo, considero que hay en la escritura caligráfica cuestiones de identidad y emancipación que no son posibles de alcanzar con las teclas.

Cuando digo “imagen caligráfica” inevitablemente pienso en palabras escritas en una hoja de papel. Rondan por mi cabeza infinitas letras, frases y párrafos escritos a puño y letra por una o varias personas, organizados de manera sistemática dentro de un espacio. Caligrafía es el arte y acción de escribir a mano. Hay distintos estilos caligráficos según parámetros estilísticos. La caligrafía, nuestra manera de escribir, también nos define y nos individualiza. Los grafólogos afirman que son capaces de definir rasgos de la personalidad de un individuo a partir de su escritura manual. En ese sentido, dice mucho de nosotros el tamaño de las letras que dibujamos, su separación e inclinación, el diámetro de los puntos y la presión del trazo. Ahora bien, sabemos que la importancia de la caligrafía ha ido disminuyendo a lo largo de la historia. Quiero decir con esto que, con la invención de la imprenta y posteriormente los computadores y dispositivos electrónicos en nuestra era globalizada, el acto de escribir con la mano, al menos en nuestra cotidianidad, ha sido desplazado por los teclados.

Jan Tschichold, tipógrafo alemán, señala en su libro *El abecé de la buena tipografía* (2002) que la escritura a mano como forma de lenguaje supera al habla puesto que con la primera se “...puede establecer las relaciones de forma clara y simultánea, algo que en la elocución oral se prolongaría en tiempo” (11). Tal afirmación oclocentrista por parte del tipógrafo es altamente debatible puesto que la dimensión sonora de la oralidad, su aura musical, es tan importante como el significado que encierra. Sin embargo, la sabiduría de Tschichold nos ayuda, en esta ocasión, a aclarar las diferencias más básicas entre caligrafía, *lettering* y tipografía.

Lettering, como su nombre indica, se refiere a letras no necesariamente escritas sino dibujadas. Las fuentes tipográficas, por su parte, son el conjunto de números, signos y caracteres que se diseñan para medios de reproducción masiva. Y la caligrafía se refiere a los trabajos escritos con, precisamente, herramientas caligráficas. Estos son: plumas, bolígrafos, lápices, rotuladores y pinceles. Reitero, en el caso de la caligrafía, la palabra “escrito.”

Algunos investigadores sensibles a la comunicación visual, como Josef Müller-Brockmann, opinan que el inicio de la escritura a mano está, al igual que en la historia del arte, en el Paleolítico superior. En *Historia de la comunicación visual* (1988), el diseñador gráfico suizo inicia su recorrido en las pinturas rupestres con el fin de señalar las “...estilizaciones buscadas en los objetos representados” (10). Sin embargo, añade que es hacia el año 3000 a. C., en Mesopotamia, cuando finalmente aparecen los primeros soportes de signos creados con piedra y arcilla que simbolizaban la “firma” de su propietario. En el Egipto predinástico se desarrollaría en papiros la escritura jeroglífica con tinta a base hollín (y, posteriormente, la hierática y demótica), siendo más usado el principio ideográfico de representación que el fonético. Los fenicios, por su parte, inventarían un alfabeto consonántico que se volvería la base de la escritura europea y, posteriormente, se adaptaría a la cultura griega y romana. En China se trabajó en torno a signos que en principio funcionaban como ornamentos de vasijas y posteriormente transfigurarían la escritura. Las culturas precolombinas, por su parte, también desarrollarían maneras de comunicarse a través de la escritura con carácter pictográfico, y las primeras representaciones de los logogramas olmecas datan al siglo III a. C.

Es precursora la tradición china en cuanto a tender conscientes interconexiones interdisciplinarias, a propósito de las pinceladas caligráficas dentro de pinturas; Su Shi (1036-1101) fue de los primeros eruditos de la dinastía Song que incorporó poesía en sus obras. Tal tradición de correspondencia entre imágenes creadas con el trazo manual continuaría en Oriente inclusive hasta finales del siglo XVI, con el perfecto dominio de ambas artes de, por ejemplo, el artista Huang Shen. Sus nostálgicas acuarelas sobre motivos sociales y mitológicos revelarían fragmentos poéticos en las esquinas de los lienzos. Así, encarar ese tipo de representaciones significaba oscilar entre lo escrito y lo visual; se presenciaba, con sus lienzos, entremezclas icono lingüísticas.

Con las impresiones de libros y grabados durante la Edad Media, la invención de la imprenta en 1439, los primeros periódicos europeos, el cartelismo, los dibujos creados con máquinas de escribir y el advenimiento fotográfico, la dinámica entre escritura e imagen visual cambiaría con vehemencia. A propósito de la reproductibilidad técnica, los libros dejarían de escribirse a mano, las obras ya no serían únicas y el arte tipográfico evolucionaría masivamente. Del mismo modo, a finales del siglo XIX y principios del XX, escritores y artistas europeos experimentarían con distintas técnicas en las cuales involucrarían imagen visual y palabra escrita. Casos importantes de ello: el juego tipográfico en el poemario *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé (Fig. 1), el diseño editorial en algunos Manifiestos de las vanguardias históricas, los caligramas de Guillaume Apollinaire así como también del Creacionismo, y los experimentos del Surrealismo en la escritura automática.

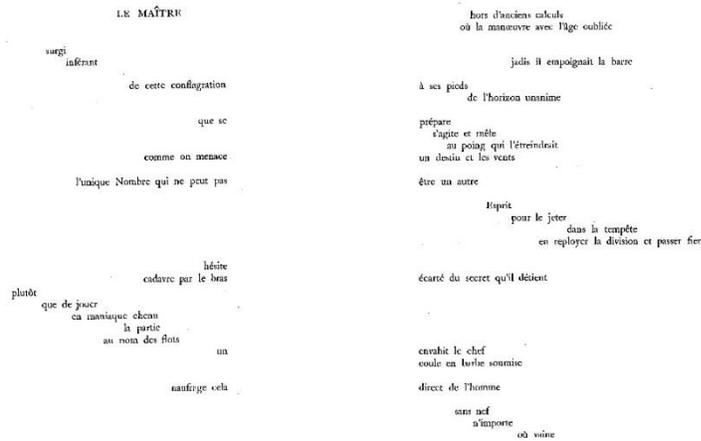


Fig. 1

Stéphane Mallarmé. Extracto de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

A propósito de los caligramas, Michel Foucault señala en un texto sobre la obra de René Magritte titulado *Esto no es una pipa* (1973) que: "...su objetivo real es demostrar lo que no puede ser dibujado o hecho legible, la fisura de la representación misma, las bandas, capas y líneas de falla del discurso, el espacio entre el texto y la imagen" (67). La reflexión de Foucault se puede visualizar en, por ejemplo, *Il pleut* (Fig. 2). Apollinaire escribe verticalmente ubicando las letras en columnas, en líneas que descienden y fluyen por la página hasta llegar casi al final de la hoja. El poeta juega a delinear la lluvia, a las gotas, a aquello que menciona en su escrito. Con el caligrama no hay necesidad de cambiar de formato o de técnica; es el mismo lápiz, la misma pluma aquella que escribe dibujando. Ahora bien, los caligramas no ilustran poemas; más bien, trasgreden con palabras los rasgos gráficos de un poema y brindan experiencias, quizá, más lúdicas. "De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de

nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer” (Foucault 34).

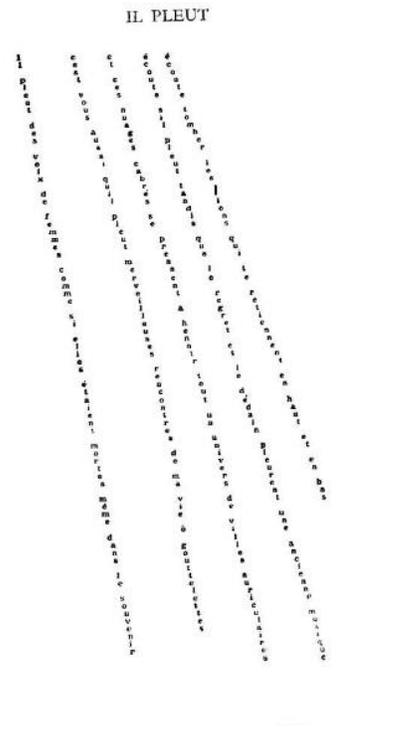


Fig. 2:
Guillaume Apollinaire. *Il pleut*.

Mencioné más arriba que, a lo largo de los años, se ha disipado la necesidad y el interés de escribir caligráficamente, al menos en la vida cotidiana. Caso evidente: estas líneas que comparto están siendo escritas con un teclado, en un computador. Sin embargo, en el clima artístico actual, hay todavía quienes eligen expresarse con la escritura a mano. Un ejemplo interesante es la obra del artista Zhang Huan. En su serie fotográfica titulada *Family tree* (2001), Huan crea una secuencia de autorretratos en los cuales se ve al artista con caracteres chinos tradicionales en gran parte de su rostro (Fig. 3). Según el testimonio del propio Huan, éste había invitado a calígrafos de renombre a escribir con tinta sobre su piel hasta que estuviera cubierta de

color negro. Con tal fotoperformance, el artista chino, entonces, preserva y le rinde culto a un arte ya desusado.

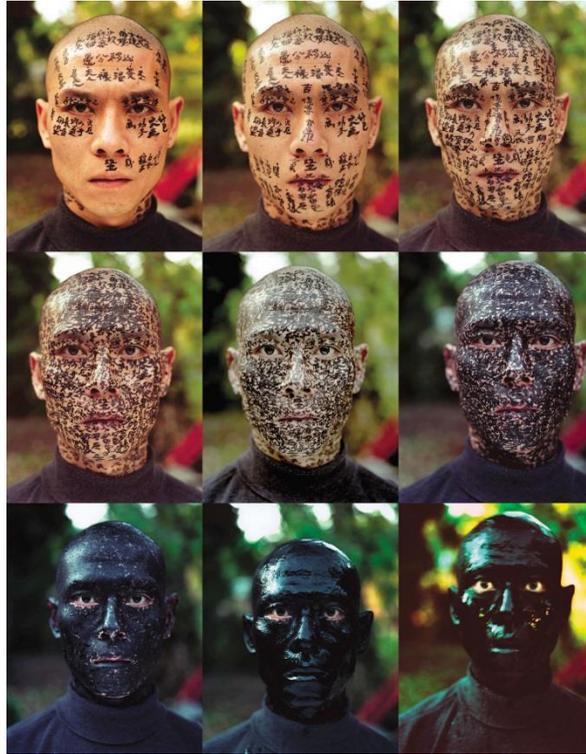


Fig. 3:

Zhang Huan. *Family tree*.

Cuando escribimos inevitablemente dibujamos; creamos formas con el movimiento de nuestras muñecas, con nuestros trazos. Dice Julio Cortázar en el capítulo 82 de *Rayuela* (1963): “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose” (418). Escribir poesía es dibujar imágenes caladas de metáforas y símbolos que abrigan al (a) lector(a). Es por ello que la poesía también es visual y la imagen caligráfica simboliza diálogos entre disciplinas. Escribir es crear imágenes; escribir poesía es dibujar palabras.

1.2 Imagen fotográfica

Hay un fragmento del libro *Fotografiar del natural* (2003) escrito por Henri Cartier-Bresson (Fig. 4) que, para mí, sintetiza qué es tomar fotografías, qué es eso de capturar instantes a través del visor de una cámara. Dice el magnánimo documentalista francés: “Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual. Fotografiar es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira” (11).

El acto fotográfico consiste en capturar instantes irrepetibles a través de dispositivos sensibles a la luz. La fotografía, desde su aparición en 1839 hasta nuestros días, ha transgredido cantidad de aspectos de nosotros mismos. Las imágenes fotográficas afectan nuestra memoria, nuestra historia, nuestra apariencia, nuestra manera de comprender-nos como individuos y como miembros de una sociedad. Antes de su decimonónica irrupción, el ser humano se immortalizaba visualmente a través de medios pictóricos y escultóricos. Con la invención de los primeros mecanismos fotográficos (la cámara oscura, el daguerrotipo, el colodión húmedo y el calotipo) surgiría finalmente en la historia occidental una democratización de la imagen visual.

El sentido de la fotografía, su naturaleza y razón de ser, ha ido girando a lo largo de la historia. La discusión sobre si ésta es una forma de expresión artística, un hallazgo de la ciencia o simplemente un capricho producto de nuestro narcisismo, ha sido una constante. En la actualidad, a través de reproductores de audio digital y cámaras fotográficas, son capturadas y compartidas diariamente millones de imágenes fotográficas; ellas forman parte de nuestra

cotidianidad y moldean nuestra imaginación. En este sentido, las fotografías son productos de la sociedad del espectáculo; pero también son medios con los cuales nos expresamos artística y estéticamente. Pierre Bourdieu en *Un arte medio* (2003) señala, sobre el poder de la fotografía en la sociedad, que:

Si la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce tan pronto y se impone tan rápidamente (entre 1905 y 1914) es porque desempeña funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante en la vida cotidiana” (57-58).

Una imagen fotográfica es un espacio de tiempo detenido; busca representar, a través de una huella luminosa, la permanencia de la impermanencia. Las fotografías están llenas de dualidades; poseen una primera dimensión que parte de la mirada del(a) propio(a) fotógrafo(a) y que continúa hasta atinar en el destinatario visual. Sin embargo, el sentido lo adquiere desde la percepción de quien la observa, es decir, la impresión pasa por un proceso de interpretación que la define. Es por eso que la fotografía es polisémica, como un tropo que cambia de dirección alguna expresión y que se desvía de su contenido original para asumir otro contenido. Susan Sontag, en su texto capital *Sobre la fotografía* (1997), entiende la imagen fotográfica como una representación intervenida de la realidad; un medio a través del cual se nos posibilita detener el tiempo, inmortalizar un instante que está claramente sujeto a lo que el fotógrafo desea volver permanente y en donde vive una pugna entre lo real y lo ficticio. Sontag identifica la veracidad de la imagen-foto, la nostalgia que la define y cómo el impacto fotográfico se ha tergiversado

desde su invención a mediados del siglo XIX hasta la actualidad, insistiendo en la idea de que en la era posmoderna "todo existe para culminar en una fotografía" (33).



Fig. 4:

Henri Cartier Bresson. *The Var departament.*

¿Qué capturamos fotográficamente? Aquello que deseamos volver permanente. La imagen fotográfica, como dije antes, es un espacio de tiempo detenido, un índice, una fracción, una porción de una unidad. Las fotografías rompen la línea del tiempo y con ellas el espacio se segmenta en la mirada. Los instantes fotográficos suceden en el pasado; aun, se miran en el aquí y ahora. Son, en esa línea de ideas, una suerte de máquinas del tiempo que nos invitan a completar historias con nuestra imaginación.

El carácter fragmentario de la fotografía emerge casi como si de un espejo de la memoria humana se tratara. Quiero decir con esto que, cuando intentamos recordar una experiencia o una presencia importante para nosotros, ¿acaso lo hacemos con lujo de detalles? Difícilmente, recordamos pedazos de conversaciones, olores, colores, imágenes, sensaciones. Las fotografías, en tal sentido, funcionan de manera similar e, igualmente, nos ayudan a completar el rompecabezas de nuestras reminiscencias.

Las imágenes fotográficas son estáticas, no se mueven, al menos no en un sentido físico-mecánico. El movimiento lo otorga aquel (la) que observa la imagen visual una vez impresa, una vez que sale “mágicamente” de esa pequeña caja que llamamos cámara. Tal dinamismo surge fuera de la fotografía y dentro de la imaginación del destinatario. La o el espectador se detiene frente a la imagen y escoge un primer espacio de interés que Barthes llama en *La cámara lúcida* el *punctum* de la fotografía. Se adentra a ella intentando descifrar qué está viendo porque, como dice Hans George Gadamer, “Ver significa articular” (*Verdad y método*, 132). El (la) espectador(a) regresa al todo de la imagen pero súbitamente se enfoca en otro fragmento del fragmento. La mirada de aquel (la) entonces se encuentra leyendo la fotografía sin seguir un orden secuencial. Casi como si de un hipertexto se tratara, las fotografías dejan que el (la) espectador(a) elija su propio camino, que toque la imagen holística y fragmentariamente. Sin embargo, la composición como estructura de la obra, sugiere una suerte de orden en la lectura. Hay acentos sugeridos a través del claroscuro; hay también puntos de fuga que nos invitan a mirar primero una cosa y luego otra. Es entonces un juego de oscilaciones y vibraciones que nos invita a descubrir.

1.3 Somos siempre un diálogo

Martin Heidegger, en su conocido ensayo sobre la poética de Friedrich Hölderlin, enuncia la frase que esta sección lleva por título: “Somos [siempre] un diálogo” (26). La interdisciplinariedad en el arte supone tanto una difusión de métodos como un tránsito entre distintos saberes artísticos. Ella es multiestable. Permite que exista comunicación entre disciplinas y deja que las obras de arte se expandan. “Lo permanente [apunta Heidegger] es, justamente, lo que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente, y hay que liberar de la confusión lo simple, y hay que enfrentar a lo desmedido la medida” (29). En el diálogo entre literatura e imagen visual, poesía y fotografía, el arte se dilata. Lo visual, diría Foucault: “más que ilustrar y completar a la escritura, la prolonga” (*Esto no es una pipa*, 35). Hay una implosión, un cruce entre esferas artísticas que nos dejan ver la obra desde distintos puntos de vista.

La literatura, con respecto a otras manifestaciones artísticas, ha actuado a lo largo de la historia como una suerte de hermana mayor. Y, al menos en cuanto a la fotografía, probablemente lo es. Walter Benjamin indica en *Breve historia de la fotografía* (1931) que “La nebulosa que cubre los inicios de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta” (7). La literatura, o más bien la escritura, existe entre nosotros desde hace muchísimo más tiempo que la fotografía. Los textos sumerios datan al siglo XXVI a. C.; por el contrario, Louis Daguerre y Joseph Nicéphore Niépce ingeniaron los primeros procedimientos fotográficos hace apenas dos siglos atrás (Fig. 5). Ahora bien, escritura y literatura no son necesariamente sinónimos. Y, si al caso vamos, los pies de la invención

fotográfica se hallan realmente en la *camera obscura* de Aristóteles, en las transparencias renacentistas y en el estudio de la luz en distintos momentos del arte occidental. Así pues, los orígenes de las disciplinas artísticas son altamente subjetivos y no podríamos determinar con exactitud cuándo aparece cada uno por vez primera. Lo que sí me atrevo afirmar, gracias a las investigaciones de François Brunet en *Photography and Literature* (2009), es que en 1830, exactamente la misma década de la invención del daguerrotipo, ocurriría una redefinición de la palabra 'literatura'. Desde ese momento en adelante, la misma abarcaría a las creaciones narrativas y poéticas, y se alejaría de los diccionarios y los textos científicos (9-10).



Fig. 5:

Joseph Nicéphore Niépce. *Vista en la ventana de Gras.*

Joan Fontcuberta en *Estética fotográfica: una selección de ensayos* (1984) examina el abanico de altercados filosóficos inaugurados en 1839 que conllevaron la necesidad de completar los textos con la imagen fotográfica y escribir acerca de la misma; indica que, treinta años después, la ideología de los photo-secessionistas³ y posteriormente la Nueva Visión Bauhausiana⁴, lograrían una revolución fotográfica desde el concepto de modernidad cultural. Dicho cambio impulsaría el crecimiento de las conocidas vanguardias históricas y sería piso para una nueva relación entre la palabra y la imagen en la posmodernidad. Igualmente, el periodismo fotográfico ayudaría a sentar las bases de la relación entre lo gráfico y lo literario. Los primeros documentalistas se remontan a la Guerra de Crimea en 1853; el fotógrafo inglés Roger Fenton sería uno de ellos y retrataría con un colodión húmedo los momentos más importantes del conflicto que acompañarían las noticias publicadas en los diarios y revistas. No sólo la fotografía sería significativa para el periodismo decimonónico sino también para el positivismo científico. Me refiero a su utilización como medio de difusión para la ingeniería, las ciencias puras y la antropología, a propósito de la exactitud en la imagen daguerrotípica. En Latinoamérica, durante la transición Romanticismo-Realismo, el interés de los fotógrafos viajeros por registrar a las culturas indígenas desde el mayor exotismo pictórico posible coincidiría con su desarrollo temático en la narrativa del momento. Tal es el caso de los retratos del pueblo mapuche capturados por Gustavo Milet y los textos de, por ejemplo, el chileno Salvador Sanfuentes.

³ La Photo Secession fue un grupo de artistas, investigadores y fotógrafos estadounidenses fundado por Alfred Stieglitz en las primeras décadas del siglo XX. Se les considera como los padres de la fotografía moderna y los precursores del documentalismo fotográfico.

⁴ La Staatliche Bauhaus fue una importante escuela de arte, diseño y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania. La ideología bauhausiana partía del dicho: "la forma sigue a la función" intentando conciliar un enlace entre el uso y la estética.

Considerando las supuestas bases pictóricas de la fotografía, podríamos decir que las correspondencias entre la misma y la literatura, asumen a su vez una estrecha relación entre esta última y la pintura como impacto ocasionado con la aparición del daguerrotipo. Tal especulación la haría notar Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863)⁵ y se concretaría con movimientos fotográficos decimonónicos como el Academicismo y el Pictorialismo, encabezado por Henry Peach Robinson y André Adolph Eugène Disdéri, los cuales incorporaban en sus imágenes elementos que pertenecían a la pintura, como contenido mitológico y hechos históricos. Sin embargo, desde su invención, hubo detractores a tal planteamiento. William Fox Talbot, fotógrafo inglés e inventor del calotipo⁶, fue uno de los primeros en precisar las diferencias entre pintura y fotografía, a propósito de sus reflexiones en *El lápiz de la naturaleza* (1844); allí, el autor expondría lo que la última era capaz de hacer, en contraposición al ojo humano. Posteriormente, gracias a la comercialización de la fotografía, los avances tecnológicos, el vanguardismo y la irrupción del documentalismo, la fotografía encontraría su propio lenguaje y sería valorada dentro del universo artístico.

La dialéctica entre representación visual y palabra escrita no es algo producto de las vanguardias o de la modernidad. En el subcapítulo anterior expuse que su integración ha sido una sugerencia necesaria inclusive antes de la Grecia Antigua y, desde entonces, ha habido entre ellas una suerte de pugna de dominación y subordinación. “La poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda” (296) afirma, en *Moralia V* (1989) de Plutarco, el poeta lírico griego Simónides de

⁵ Recordemos que para Baudelaire la fotografía debía limitarse a ser un fiel sirviente de las ciencias y las artes.

⁶ Se basaba en un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que se exponía a la luz y se revelaba con tales sustancias químicas. El calotipo es muy importante en la historia de la fotografía puesto que es el primer procedimiento con el cual se generaron imágenes en negativo que posteriormente se podían “positivar” infinitas veces.

Ceos. Esta noción es considerada como las bases del tópico horaciano *Ut pictura poesis*⁷ e inauguraría una reflexión sobre escritura e imagen que prosperaría en Occidente. Lessing, durante la Ilustración europea, escribiría *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766) y, partiendo de la expresión corporal del sacerdote ubicado en el centro del grupo escultórico, el escritor alemán revisaría la percepción de otros historiadores del arte (como Winckelmann) demostrando que, si bien es cierto que podrían existir analogías tanto en los procesos como en el resultado, del mismo modo, se debían rechazar las visiones absolutistas que apuntaban que “todos los derechos de la una son derechos de la también de la otra” (38). Pintura y poesía producen en el ser humano, según Lessing, sensaciones completamente distintas. Por supuesto, la Hermandad Prerrafaelita y el Simbolismo del siglo XIX, desarrollarían sus planteamientos artísticos de forma colectiva, a través de la poesía y la pintura. Umberto Eco en *Obra abierta* (1984) señala que con el “Art Poétique” de Paul Verlaine, específicamente el pasaje que dice *De la musique avant toute chose, / et pour cela préfère l'impair / plus vague et plus soluble dans l'air / sans rien en lui qui pèse et qui pose*⁸, aparece por primera vez en la historia occidental una consciencia de obra abierta al espectador o intérprete (35). A esto Eco añade que, con el juego tipográfico en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, se empieza a sugerir, por un lado, la idea de experimentación con el material de trabajo (en su caso, el lenguaje) y, por otro, las aproximaciones a lo visual desde la palabra escrita (35-36).

⁷ Que traduce: “como la pintura también es la poesía.” Tal locución la formula Horacio en su *Ars Poética*.

⁸ “Antes que nada música, / y a lo Impar favorece / que se pierde en el aire, / sin que se pose o pese.”

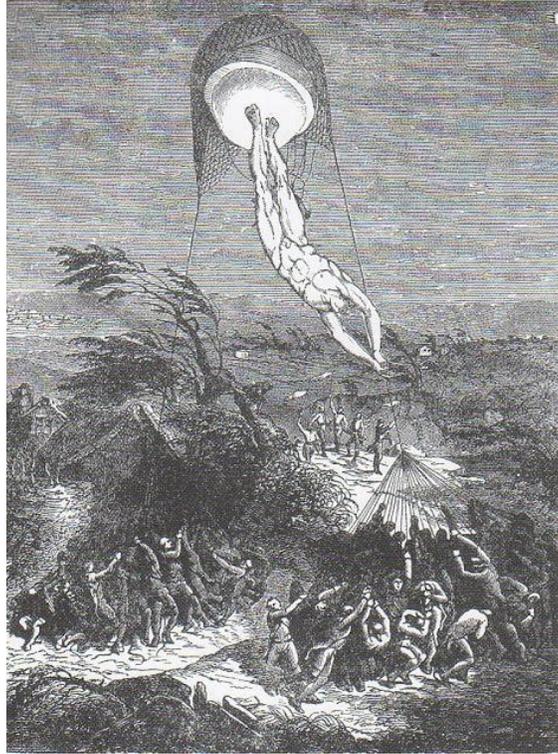


Fig.6:

Max Ernst. “Crimen o milagro. Un hombre completo.”

El collage, como técnica de ensamblaje explorada por los cubistas, dadaístas y surrealistas a principios del siglo XX, también sería fundamental para el desarrollo no sólo del trabajo colectivo en el arte sino también en cuanto a la relación entre fotografía y literatura. Ejemplo de ello serían libros-objetos como *Tres novelas en imágenes* del pintor austríaco Max Ernst compuesta de una sucesión de grabados y versos (Fig. 6), y *Nadja* (1912) de André Breton, autobiografía formada de letras, fotografías y dibujos. Los ya mencionados caligramas de Guillaume Apollinaire publicados en 1918 y también las teorías creacionistas de Vicente Huidobro, significarían maneras de patrocinar las corrientes artísticas más avanzadas en Occidente. “En su tradición milenaria, el caligrama desempeña un triple papel: compensar el

alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en una trampa de una doble grafía” (33) dice Foucault en *Esto no es una pipa*. Es entonces una tautología que repite dos veces la misma cosa, muestra dos imágenes contenidas en una sola, desde distintas perspectivas (Foucault 34). La publicación de tal literatura experimental en Europa coincidiría con la aparición de otras formas visuales que también dialogarían enteramente con la literatura a lo largo del siglo XX; me refiero a la novela gráfica, el cómic y el cine sonoro. Hoy en día, tales relaciones interdisciplinarias se mueven en el terreno del hipertexto; y, gracias a los dispositivos intertextuales e intermediales, el concepto secular de la literatura ha variado y ha brindado nuevas maneras de sentirla (Ryan 2004).



Fig. 7:

René Magritte. “Ceci n’est pas une pipe.”

Tanto la fotografía como la poesía modifican nuestra percepción artificial y consciente de la realidad. Dentro del espacio de una obra, el universo fotográfico y el poético pueden entrelazarse, siempre y cuando se considere la esencia de ambos lenguajes expresivos como únicos y complementarios. En ese sentido, podríamos traer a colación el concepto de éfrasis, noción de la retórica griega que funciona como un tipo de intermedialidad y que vuelve a presentar, a través de la palabra, un objeto plástico-visual.

Tanto el (la) poeta como el (la) fotógrafo(a), precisan un instante fragmentario; en ambas acciones, la de capturar una fotografía y escribir un poema, existe la alianza del tránsito. Si la fotografía se encarga de atrapar luz, la poesía entonces busca concretar la materia y hacerla naturaleza de visión. Poesía y fotografía se completan desde la exteriorización y materialidad de un sentimiento estético. La poesía sugiere imágenes y las imágenes mismas crean los poemas. Octavio Paz señala en *El arco y la lira* sobre la imagen poética que “La imagen dice lo indecible” (146) y agrega más adelante que ella “(...) es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos” (152). Con la poesía se busca en el interior, es decir, con la mirada hacia dentro del mismo poeta. El (la) fotógrafo(a) configura un poema mudo que se encuadra y el (la) poeta guarda sus acciones, entre palabra y palabra, para la posteridad. Ahora bien, esta cercanía entre poema y fotografía es casi intangible; se trata más bien de un velo traslúcido que sirve como bisagra. Tanto la fotografía como la poesía abren y cierran puertas; en ese sentido, son formas de accesibilidad.

En “La escritura de lo visible” de *Lo obvio y lo obtuso* (2009), Roland Barthes profundiza en el diálogo entre palabra e imagen y el desarrollo que éste ha tenido en el arte occidental, partiendo de, específicamente, la imagen fotográfica publicitaria y el texto que la suele acompañar:

El texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a ‘insuflar’ en ella uno o varios significados segundos. Dicho en otras palabras (...) la imagen ya no *ilustra* a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen; (...) la imagen no aparece para iluminar o ‘realizar’ la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racional la imagen; pero como esta operación se lleva a cabo de modo accesorio, el nuevo conjunto informativo parece fundado de forma principal sobre un mensaje objetivo (denotado), en el que la palabra no es sino una vibración secundaria casi inconsecuente; antes la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora, el texto le añade peso a la imagen (...) entonces se efectuaba una reducción del texto a la imagen (21-22).

La imagen es entonces el territorio compartido entre poesía escrita y representación fotográfica. La imagen como una zona de contacto, como puente, como resultado entre distintas realidades de las cuales derivan nuevas formas de interpretación. Tanto el poeta como el fotógrafo juegan con el instante fragmentario. En ambas acciones, la de capturar una fotografía y escribir un poema, existe una alianza transitoria. La poesía es no sólo lenguaje sino también visión; necesita quebrar la realidad y proyectarla a un mayor grado mientras consume su búsqueda de lo otro (Paz 202-230). El (la) fotógrafo(a) configura un poema mudo que se

encuadra; el (la) poeta, por su parte, guarda sus acciones, entre palabra y palabra, para la posteridad. Ahora bien, esta cercanía entre poema y fotografía es casi intangible; se trata más bien de un velo traslúcido que sirve como bisagra. En ese espacio intermedial cabe también esa hermosa metáfora que André Bretón utiliza en su *Primer manifiesto surrealista* (1924) para hablar de la aproximación de dos términos: “luz de la imagen” (20).

La fotografía y la poesía no sólo comparten similitudes desde el punto de vista de aquel (la) quien crea y que observa, es decir, desde sus cualidades fonológicas y visuales. También, lugares como el tiempo, la otredad y el silencio parecieran vivir y formar a ambos medios. Las fotografías son instantes de tiempo detenido, fragmentos, alteridades. Tanto la fotografía como la poesía exponen; sin embargo, no se trata sólo de decir o nombrar sino también de correr la cortina de aquello que es efímero en una palabra, en una imagen. Debido a tal carácter fragmentario, ambas también esconden cosas; revelan inconclusiones y pedazos de tiempo detenido. Las fotografías y la poesía se intersectan en la imagen. La palabra escrita la entendemos como fuente germinadora de memoria que recoge el rastro de lo que ya sucedió. Sea a través de un poema o de muchos, de un retrato fotográfico intervenido por textos escritos y del arte en cualquiera de sus manifestaciones, su anamnesis simboliza una manera de detener el pasado, de resguardar reminiscencias en el presente que trascenderán al futuro.

Capítulo II

Encuentros entre poesía y fotografía

2.1 Aproximaciones históricas: buscando fotografías poéticas

Si bien es cierto que en la actualidad los encuentros entre fotografía y literatura no son fortuitos sino más bien abundantes, igualmente, pareciera que todavía existiera, al menos en Colombia y Venezuela, una suerte de carencia en el ámbito teórico-crítico. Son contadas las publicaciones que se han hecho en nuestros países sobre el tema, en contraste a la amplia producción artística. Salvo libros de artistas que involucran imagen y palabra, además de artículos publicados en revistas de fotografía como *Extra Cámara* (Venezuela) e investigaciones independientes en portales como *Fotografía Colombiana*, no resaltan los estudios sobre tal relación. Quizás ello se deba a que, inclusive después de casi dos siglos y a propósito de la cultura de masas⁹, la fotografía sigue siendo un arte desdeñado. En Chile, por el contrario, la editorial Metales Pesados ha realizado una ardua labor en torno a la recopilación de ensayos sobre interdisciplinariedad en el arte que se demuestran en publicaciones como *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura* (2010). Otros países de América Latina como México, Brasil y Argentina también han demostrado un amplio interés por las técnicas fotográficas que se develan en, por nombrar algunos, El Centro de la Imagen y la Escuela Argentina de Fotografía.

⁹ Walter Benjamin en *Discursos interrumpidos. La era de la reproductibilidad técnica* (2003) indica que la fotografía, desde su invención hasta nuestra actualidad, ha sido un fenómeno de masas. El filósofo alemán aclara que las manifestaciones artísticas siempre han sido susceptibles a su reproductibilidad y que nos encontramos existiendo en una era mediada por la máquina, a propósito de que éstos se han vuelto masivos y que ha perdido su condición nostálgica (20-22). Así pues, partiendo de lo anterior, podemos decir que cuando la fotografía se masifica, pierde su condición aureática.

En otros sectores del mundo, como Francia y Estados Unidos, se han revisado, desde la teoría y la crítica, las relaciones inter y multidisciplinares en el arte fotográfico. Y en España, igualmente, el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, así como también la editorial Gustavo Gili S. A., han dedicado grandes esfuerzos no sólo a la historia y teoría de la fotografía en Occidente, sino también a registrar y analizar piezas que son productos de tales encuentros, a propósito de la huella que ha dejado la una sobre la otra.

La mayoría de los textos críticos sobre literatura y fotografía hacen hincapié en la secuencialidad que se halla en ambas como punto en común, como si tal relación se estableciera casi exclusivamente desde su sentido narrativo. Más bien, cuando se ha hablado de correspondencias entre poesía y fotografía se han hecho subjetivas anotaciones en cuanto al carácter poético que deviene del resultado fotográfico. Son escasas las revisiones sobre las similitudes que hay en el proceso creativo de escribir poesía y capturar fotografías, o también de aquellas obras en las que claramente hay una fusión copartícipe entre poesía escrita e imagen visual. Claro está que es más distinguible la correspondencia entre, por ejemplo, las imágenes expuestas en los relatos de *El llano en llamas* (1953) y los áridos paisajes mexicanos documentados por Juan Rulfo, que una imagen visual cargada de elementos abstractos con respecto a un texto poético. Quizás ello se deba a propósito del carácter descriptivo que se revela de ambos ignorando, en ocasiones, tropos que también se hallan en la fotografía.

El investigador español Antonio Ansón en su texto *Novelas como álbumes* (2000) hace un interesante recorrido histórico, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, sobre las distintas manifestaciones que tal analogía ha suscitado. El título nos invita a pensar que su libro

se centra en la imagen-foto como narración o, más bien, como ficción. Desde las primeras páginas, el autor se hace preguntas interesantes partiendo de los planteamientos de escritores decimonónicos como Henry James y Émile Zola en torno a la transformación de la literatura y la vida, a propósito de la irrupción de la fotografía¹⁰. Se refiere varias veces a lo fotográfico en las narraciones de, por caso, Horacio Quiroga, Édgar Allan Poe, Marcel Proust y muchos más. A la apreciación de Proust le dedica un capítulo entero, basándose de los planteamientos de Howard Brassai; a propósito de la obsesión del autor de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) por poseer retratos fotográficos de sus conocidos y también por la percepción de inestabilidad en cuanto al tiempo y la verdad inscrita en su estética. Ansón, igualmente, menciona la poética de Arthur Rimbaud, Ezra Pound, T. S. Eliot y Francis Ponge en relación a la mirada fotográfica. Así pues, pareciera que el autor revisa a profundidad el sentido narrativo de los mismos; sin embargo, las obras fotográficas que están compuestas de poesía no parecieran ser consideradas.



Fig. 8: Roger Gaus. *L'inassolible*.

¹⁰ Ansón deja claro lo antagónico de las posturas de James y Zola, estipulando que el primero hablaba de una literatura de la duda y el segundo de una literatura de la realidad.

Las limitadas revisiones sobre el intercambio poesía-fotografía en el arte parecieran ser más recientes, más contemporáneas. Llorenç Raich Muñoz en su texto *Poética fotográfica* (2011) dedica espacios a tanto la narrativa fotográfica como a lo poético que la misma inviste. El autor catalán examina ciertas representaciones de la narrativa en la fotografía, partiendo de, por ejemplo, imágenes secuenciales capturadas por Henri Cartier-Bresson¹¹ o también las ficciones que emanan de las reproducciones de bosques del fotógrafo estadounidense Wynn Bullock. Igualmente, Raich Muñoz dedica un capítulo a lo que él mismo denomina como “fotografía poética” (145) e indica que tal término no sólo aplica a la creación fotográfica como quehacer poético sino también a las imágenes-fotos que contienen escritos de poesía; y añade que “La poesía fotográfica no se excluye ni es excluyente y, en su convivencia, contribuye a crear el corpus de la fructífera diversidad fotográfica” (145). A partir de trabajos como *L'inassolible* (2012) de Roger Gaus (Fig. 8), en el cual fotografías acompañan a un texto escrito por el padre del artista, Raich Muñoz estipula que si la poesía es lo más profundo de la palabra, la interioridad del motivo es lo más profundo de la fotografía (151). Para él, y comparto su idea, hay una proximidad entre escribir poesía y hacer fotografías. Y tales correspondencias no tratan rivalidades o competencias; por el contrario, cuando ambas esferas se tocan, éstas se complementan, se unen en sus imágenes potenciando una creación plural. La curadora de arte Rebecca Harkin-Cross, en un texto titulado *The art of collaborating – poetry and photography* (2011) sobre el trabajo de los artistas estadounidenses Jillian y David Pattinson, profundiza sobre la cercanía entre tales categorías del arte, señalando que:

¹¹ Es muy interesante que Raich Muñoz traiga a colación a Cartier Bresson para hablar de lo narrativo de la fotografía, puesto que este último en su libro *Fotografiar del natural* menciona que sus fotografías son aparentes paradojas que recortan fragmentos de la realidad y que dan a paso a otras realidades.

Artistic collaboration in the written word is surprisingly rare. For all postmodernity's declarations about the death of the author, poetry in particular has upheld some facade of the artist as solitary genius. The relationship between poet and muse may be more familiar, but the poet's act of creation is still perceived to occur in isolation. The bard becomes an alchemist, taking elusive combinations of words and through some sorcery transforming them into a tangible object, a poem on the page¹² (párr 1).

Así pues, son muchos los ejemplos sobre fotografía y literatura que forman parte de la historia del arte e, igualmente, son diversas las variaciones que emanan de tal analogía. Por caso, existen aquellas ficciones que describen fotográficamente sus entornos y situaciones; también fotografías que cuentan historias. Existen libros contruidos de retratos fotográficos de escritores(as), y escritores(as) que escriben relatos a partir de fotografías. En otras oportunidades, es el (la) mismo(a) autor(a) de un relato quien captura las fotografías que acompañan sus palabras. También, están los trabajos colaborativos entre poetas y fotógrafos(as). Y, por supuesto, hay poemas que hablan de fotografías y hay capturas fotográficas que inspiran a poetas. En definitiva, hay tantas maneras de aproximarme a tal analogía como escritores(as) y fotógrafos(as).

¹² "La colaboración artística en el mundo de la escritura es sorpresivamente rara. Tomando en cuenta las declaraciones posmodernas sobre la muerte del autor, la poesía en particular ha sostenido fachadas del artista como genio solitario. La relación entre el poeta y la musa quizá sea más familiar, pero el acto creativo del poeta es todavía percibido como algo que ocurre en el aislamiento. El bardo se convierte en alquimista tomando combinaciones alusivas de palabras y, a través de la hechicería, transformándolas en objetos tangibles, en poemas en la página." (Traducción de la autora)



Fig. 9:

Lewis Carroll. *Retrato de Alice Liddell*.

Podría dedicar largas páginas a novelistas que también crearon fotografías, como los retratos capturados por Lewis Carroll de la niña Alice Liddell (Fig. 9) quien precisamente fue su musa para escribir *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872). O también la estética del ya mencionado Juan Rulfo en cuanto al tiempo en sus narraciones y fotografías. Del mismo modo, podría analizar relatos y cuentos cortos en donde las fotografías juegan un papel fundamental, como los álbumes fotográficos en “Oriane, tía Oriane” (*Algo tan feo en la vida de una señora de bien*, 1980) de Marvel Moreno o la imagen capturada por Robert Michel en “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959) de Julio Cortázar. También, podría revisar el prefacio escrito por Jack Kerouac sobre la serie fotográfica *The Americans* (1958) del fotógrafo suizo Robert Frank. E, inclusive, podría dedicar muchas páginas a la cantidad de

retratos de escritores que destacados fotógrafos han capturado, como aquellos que conforman la serie *Frente al espejo* (s/d) del venezolano Vasco Szinetar o el hermoso libro *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) de Sara Facio con retratos fotográficos de, otra vez, Cortázar. Sin embargo, lo que en esta oportunidad insisto es la correspondencia entre poesía y fotografía, en lo que he identificado, gracias a Raich Muñoz, como “fotografía poética” (145). Esto es: la cercanía entre escribir poesía y capturar imágenes fotográficas, el encuentro de dos (o más) miradas en el espacio de una obra, la doble recepción unida en una imagen plural. Claramente, paradigmas de ello también son muchos. Podría repetir a aquellos artistas europeos que Raich Muñoz sugiere en su libro, sin embargo, prefiero enfocarme en proyectos latinoamericanos, como por ejemplo, el trabajo *Fugitivos* (s/d) del artista colombiano Sebastián Bejarano, en su mayoría acompañado de fragmentos escritos por el mismo autor. Del mismo modo, la co-creación literaria-fotográfica del poeta Igor Barreto y el fotógrafo Ricardo Jiménez, titulada *Annapurna* (2012). O también, el libro *Rostros y decires* (2010) construido de las palabras del poeta Rafael Cadenas y de las fotografías de la venezolana Lisbeth Salas, que resultan en “un apoyo a la memoria, la cual a su vez sustenta el sentir que no puede faltar en nuestra andanza” (5).

La publicación de Salas y Cadenas se asemeja, en cierto sentido, a una serie fotográfica que inició hace cuarenta años atrás y todavía, hasta la actualidad, se encuentra abierta. Me refiero al trabajo del artista venezolano Enrique Hernández D’Jesús titulado *Imagen y palabra* (1975-), en el cual captura retratos de poetas latinoamericanos(as) y éstos(as), luego de mirar sus rostros en la imagen impresa, añaden textos y poesía inédita. Para muchos(as) fotógrafos(a), es un lugar común hacer retratos de escritores(as) reconocidos. Sin embargo, *Imagen y palabra* de

Hernández D' Jesús se diferencia de ellos puesto que el (la) retratado(a) participa activamente en la imagen visual, a propósito de su escritura poética (Fig. 10).

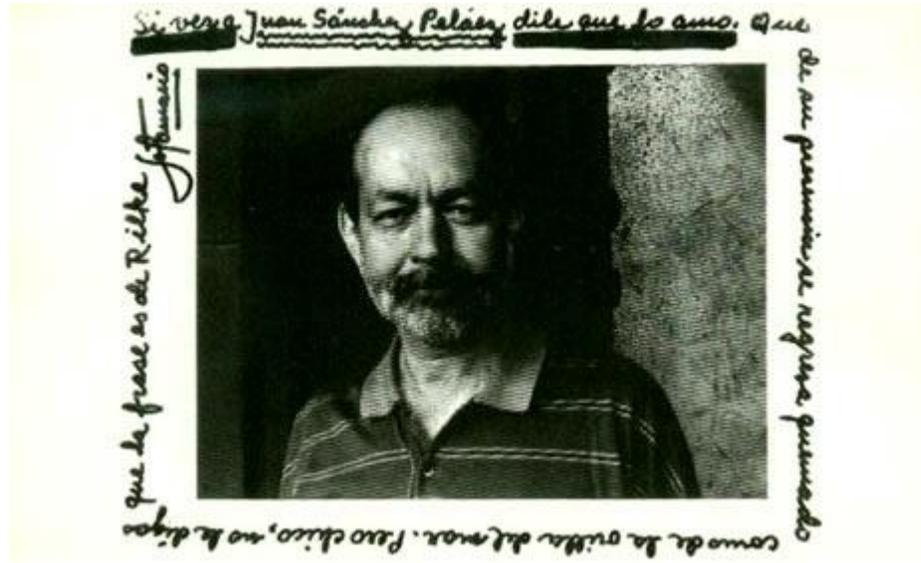


Fig. 10:

Enrique Hernández D' Jesús. "Jota Mario Arbeláez."

Ésta es una vastísima serie; el fotógrafo merideño ha capturado más de seiscientos retratos y hoy en día siguen sumándose. A propósito del fehaciente encuentro entre imagen visual y palabra escrita que su trabajo sugiere, considero que, del mismo modo, se evidencian proximidades formales y estéticas entre fotografía y poesía. Ello se revela aún más en tres escritores latinoamericanos retratados por Hernández D' Jesús (y que son el caso de estudio de esta investigación) que, en sus imágenes, revisan elementos tanto de la poesía como de la imagen visual.

2.2 *Imagen y palabra: metaimágenes de Hernández D'Jesús*

Enrique Hernández D'Jesús (Mérida-Venezuela, 1946) es un fotógrafo diferente, con sensibilidad poética, autor de lirismos como aquellos que componen sus imágenes. Un poeta que crea junto a los seres que retrata, brindando así otra manera de concebir la fotografía. Ha sido autor de varios textos sobre poesía y de fotografía latinoamericana como *Los últimos fabuladores* (1977), *Retrato en familia* (1988) y *La semejanza transfigurada* (1996)¹³. A su vez, fue próximo a los principales movimientos estéticos de la modernidad venezolana y ha publicado ejemplares referentes a sus propias reproducciones destacándose, primariamente, en el retrato.

La serie fotográfica titulada *Imagen y palabra* empezó en 1975 y reúne gran cantidad de rostros de poetas latinoamericanos como Álvaro Mutis (Colombia), Rafael Cadenas (Venezuela), Francisco Madariaga (Argentina), Hanni Ossott (Venezuela), Juan Sánchez Peláez (Venezuela), Caupolicán Ovalles (Venezuela), Juan Manuel Roca (Colombia), Gonzalo Rojas (Chile), Roberto Juarroz (Argentina), entre otros. Las fotografías que componen dicho proyecto son imágenes hológrafas; cada retrato en blanco y negro posee un plano tres cuartos con escritos inéditos del mismo retratado que han sido añadidos luego de que éste(a) mire la reproducción de su rostro. La recepción es simultánea y las impresiones caligráficas se tocan con la fotografía para lograr una representación compuesta. Así, el retrato fotográfico y la poesía dialogan desde sus propios lenguajes estéticos.

¹³ Los libros que Hernández D'Jesús ha publicado han sido sobre su propio trabajo poético, gastronómico y fotográfico.

Vale la pena recordar que, hasta mediados del siglo XX, las artes en Venezuela se debatirían entre nacionalismos y esteticismos. El grupo de artistas e intelectuales venezolanos llamados *Los disidentes* fundado en 1950 en París-Francia, protestaría en contra del canon implantado en las escuelas de arte en contra posición del clima vanguardista europeo. A través de panfletos, revistas y sus piezas artísticas, reflexionarían en torno al arte del país y ampliarían las posibilidades de generaciones futuras de artistas. Durante los años sesenta del mismo siglo, surgiría un movimiento de izquierda artístico-literario denominado *El Techo de la Ballena* que rompería con los cánones sociales y estéticos, y que desafiaría ciertos convencionalismos y herencias culturales marcados por la política perezjimenista de la época. El enigmático grupo estaría conformado por escritores como Carlos Contramaestre, Salvador Garmendía, Francisco Pérez Perdomo y muchos otros. El desarrollo artístico de Hernández D'Jesús se vería alterado por la transgresora visión ballenista y sus fotografías, precisamente, buscarían ir más allá del mero registro documental. Dice Carmen Díaz Orozco en *El mediodía de la modernidad en Venezuela* (1997):

El movimiento unificó, a principios de los años sesenta, la orientación ideológica y estética de sus integrantes, propiciando una interesante transformación de los valores culturales vigentes en el país. (...) Su producción artística y literaria se halla constantemente amenazada por impurezas; desbordada por los excesos de un lenguaje, una imagen, que recurren al magma, a lo orgánico, haciéndose abyecto, transgrediendo una identidad y con ello, el sistema estético vigente (13).

A manera similar de las fotos secuencias del artista estadounidense Duane Michals (Fig. 11), las piezas que componen *Imagen y palabra* sugieren una doble recepción. Ello alude una forma de “forzar” al espectador a leer la imagen visual partiendo de las palabras trazadas; lo escrito rige el cómo se lee y la imagen moldea lo que se encuentran conjugando en una misma hoja de papel. La imagen hológrafa como un punto de encuentro de la memoria donde las impresiones caligráficas se tocan con la fotografía para lograr una representación compuesta.

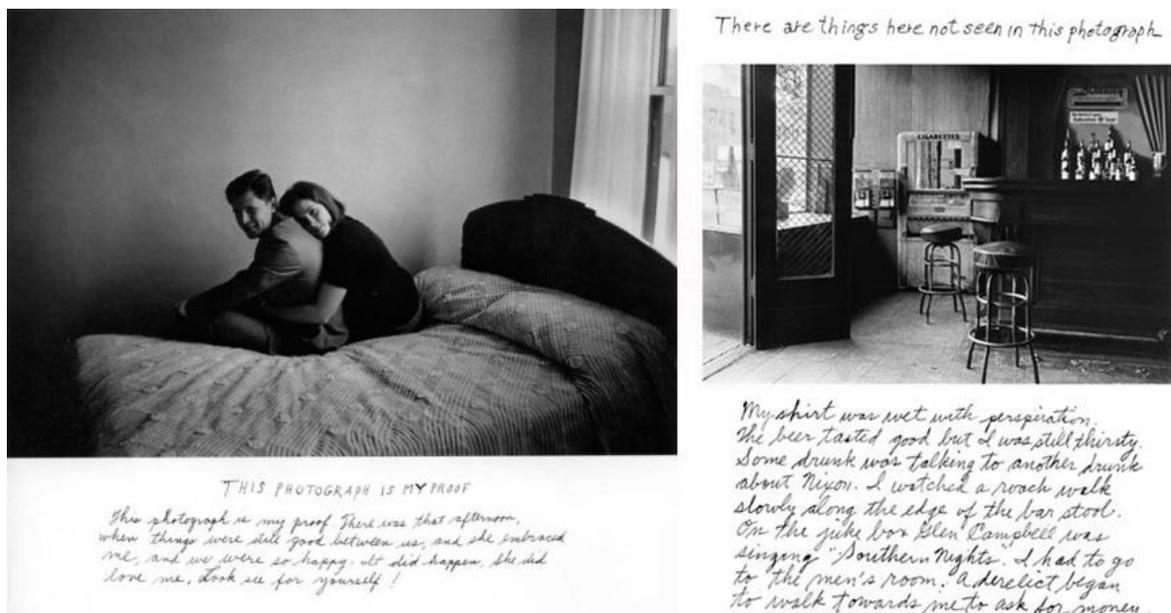


Fig. 11:

Duane Michals. *The photograph is my proof.*

Partiendo de la visión barthesiana, Hernández D'Jesús sería el operador y, los poetas retratados, el eidolon o el “*Spectrum de la fotografía*” (*La cámara lúcida* 30). Y, desde la perspectiva del historiador del arte W. J. T. Mitchell, este tipo de trabajo artístico entraría en el

concepto de “metaimagen”; más específico aún, de una tipología de metaimagen que es “...tramposa, algo ilegítima, cuyo propósito real es el de reflexionar no ya sobre las imágenes sino sobre la relación entre las imágenes y las palabras, tanto sobre la forma en que hablamos de las imágenes como de sobre la forma en que las imágenes nos hablan” (64).

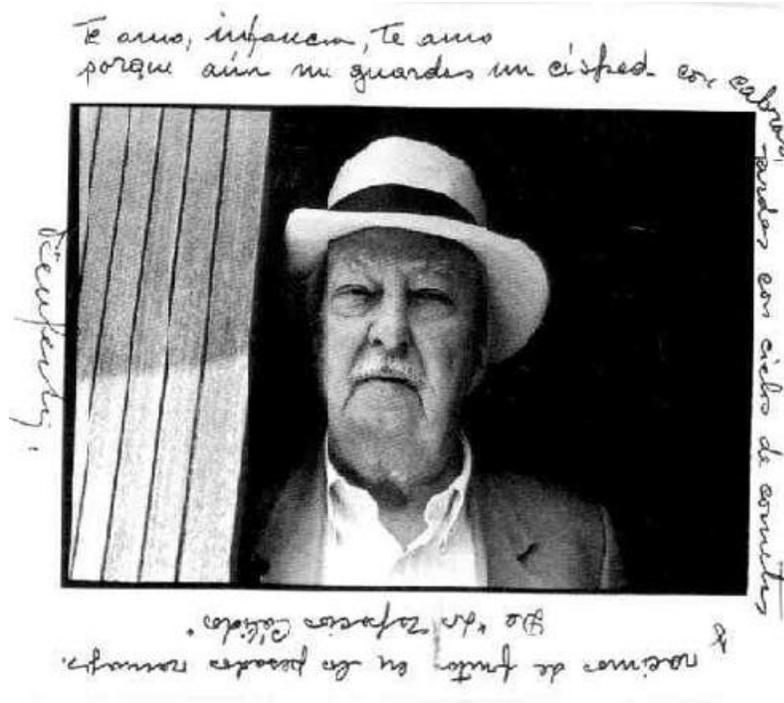


Fig. 12:

Enrique Hernández D'Jesús. “Vicente Gerbasi.”

Víctor Guédez indica en *La poética de lo humano en cinco fotografías venezolanas* (1997) que “Los retratos son retratos, pero son eso y algo más cuando se nutren de escolios que además de aportar sustancia semántica y riqueza histórica, se incorporan a la naturaleza visual y a la esencia caligráfica del producto estético” (63). La palabra escolio tiene su génesis en el latín *scholium*; la RAE indica que significa “nota que se pone a un texto para explicarlo.” El término

lo utilizó Marco Tulio Cicerón por primera vez durante la República romana para referirse a notas incluidas como glosa sucinta en textos escritos por antiguos autores alejandrinos. En esa línea de ideas, la serie del fotógrafo merideño nos revela testamentos fotográficos. Los poetas que retrata desnudan el alma frente al lente de su cámara y luego, como guirnaldas, adornan sus propios rostros con íntimos trozos poéticos que reúnen el resultado integral de la pieza. Es importante volver a mencionar que esos versos y prosas que los retratados estamparon en sus fotografías son, en su gran mayoría, escritos inéditos; el o la poeta los ha concebido luego de mirar su rostro plasmado en la fotografía (Guevara 4-9). Así, le dan voz, le regalan palabras a la fotografía muda y la vuelven única.

El umbral del retrato fotográfico, desde las teorías expuestas en *El imaginario* (2006) de Miguel Rojas Mix, se remonta a los orígenes del retrato pictórico y este, a su vez, se halla en los primeros modelos escultóricos. Durante el Egipto Antiguo, así como también en Mesopotamia y el Imperio Persa, era común la creación de representaciones figurativas de seres humanos, específicamente, de aquellos pertenecientes a castas y dinastías. Sin embargo, no fue sino hasta la aparición de frescos, bajos relieves, receptáculos y medallones que finalmente surgieron aproximaciones al retrato pictórico. Fueron los egipcios y los griegos los primeros en experimentar con tales técnicas figurativas sobre el cuerpo humano que luego serían retomadas durante la Baja Edad Media. En Occidente, durante el Renacimiento italiano y el Plateresco español, los retratos pictóricos propondrían renovaciones en la figuración y adelantos en el realismo; igualmente, en tales períodos se empezaría a hablar de autorretrato. La dominación de la burguesía, durante Barroco y el Rococó, significaría una importancia sustancial para el retrato. Durante el período de las vanguardias históricas y más adelante las tardías, el retrato pictórico

experimentaría con nuevas técnicas, así como nuevas perspectivas. Ello coincidiría con la invención del daguerrotipo en los años treinta del siglo XIX. El retrato fotográfico estaría presente desde la invención de las primeras cámaras fotográficas hasta nuestros días y, gracias a éste, los seres humanos finalmente encontrarían maneras de contemplar su imagen en soportes distintos al espejo. La fotografía estaría entonces al servicio del ser humano como una suerte de prótesis, como extensión de sí mismos.

Susan Sontag, en un artículo titulado “Algunos Mapplethorpes” de su libro *Cuestión de énfasis* (2007), relata, a partir de su experiencia con precisamente el fotógrafo Robert Mapplethorpe, qué significó para ella ser observadora y a la vez observada:

Cuando me fotografían, esta habitual relación de conciencia con el mundo, extrovertida y ferviente, se traba. Me rindo a otro puesto de mando de la conciencia, que se ‘encara’ conmigo, si es que estoy dispuesta a cooperar con el fotógrafo (y, por lo general, un retrato fotográfico es algo que precisa de la cooperación del modelo). Oculta, atracada, sometida, mi conciencia ha abdicado de su función normal, que es suministrarme amplitud, darme movilidad. No me siento amenazada. Pero sí me siento desarmada, mi conciencia recluida a un avergonzado nudo de timideces que intentan recobrar la compostura. Inmovilizada para el examen de la cámara, siento el peso de mi máscara facial, el abultamiento y la carnosidad de mis labios, la anchura de mis orificios nasales, el desorden de mi cabello. Me siento como si estuviera *detrás* de mi cara, mirando afuera a través de las ventanas de mis ojos, como el prisionero de la máscara de hierro en la novela de Dumas (262).

El arte y las ficciones nos han demostrado que podemos construir versiones de nosotros mismos a partir del otro. Pensemos en el castigo que Némesis le concedió a Narciso al rechazar a la ninfa Eco, o en el reflejo de Medusa en el escudo de Perseo. Hacer un retrato es una forma de permear en la intimidad del otro. Es remover un velo, descubrir. Es advertir con la vista los acentos de la otra persona. Hacer un retrato es crear una duplicidad con el otro que es tanto engaño como verdad. Aquel que retrata es igual de partícipe de la acción y el resultado; cuando alguien nos mira, instantáneamente nos volvemos parte de su conciencia. En esa otredad, ese instante conexo entre retratista y retratado, se forjan analogías entre ambos puntos. Con sus retratos, pareciera que Hernández D'Jesús exprimiera reencuentros que estos(as) poetas viven a flor de piel.

En un ensayo de *Notas visuales* (2010) titulado “Manuscritos y la materialidad de la escritura”, Andrea Kottow, catedrática chilena, dice sobre *El quebrantahuesos* (1952) de Nicanor Parra que tales intervenciones: “...hacen que la mirada del lector interrumpa constantemente la linealidad de su lectura para ir dejándose seducir por la letra más grande, la más gorda, o que repare repentinamente en una cursiva de la esquina inferior izquierda o en una palabra enmarcada entre comillas” (116). Algo similar sucede con la simultánea recepción de imagen fotográfica y texto poético de la serie de Hernández D'Jesús. Lo seductor de sus imágenes fotográficas no se trata exclusivamente de la composición de los elementos en el espacio de la fotografía o su claroscuro; considero que lo que más vale la pena rescatar son las miradas y los gestos de los retratados en relación con aquello que está escrito, a puño y letra, alrededor de ellos. Es la sensualidad de la escritura a mano, de las firmas, de los subrayados, de los guiones, de las letras incompletas e imperfectas, de las palabras que acentúan sus pupilas. En las

fotografías que conforman *Imagen y palabra*, se identifican letras pegadas, altas, separadas y amplias; también, de los más cuidadosos, se reconocen caligrafías de colegio de monjas, y aquellos atrevidos que no sólo dibujaron palabras sino contornos de objetos. Son metaimágenes en las cuales los(as) retratados(as) se ven seguros de sí mismos, cómodos(as) con aquel que los mira tras el lente. El rictus de sus bocas dibujan medias sonrisas y sus ojos se menguan como líneas curvas en el espacio. Algunos ven a la cámara; otros, la mayoría, voltean la mirada hacia sus propias palabras. Hay primeros planos y planos tres cuartos. Hay imágenes fijas, otras en un sutil movimiento. Hay perspectivas estándar y en picado. Hay fotografías en las que se identifican los fondos y otras en las cuales el espacio se vuelve parte de las sombras. A propósito de los haluros de plata, son fotografías en blanco y negro, carentes de colorido. E, igualmente, las palabras se hallan escritas en tinta negra sobre fondos blancos.

Así, estos retratos capturados por Enrique Hernández D'Jesús se encuentran intervenidos por el puño y la letra de aquel (la) que está siendo retratado(a). Son obras compuestas, creaciones plurales, metaimágenes mitchellianas. “La historia de la fotografía es la historia de los personajes anónimos” (44) señala Antonio Ansón en su texto ya citado. En ese sentido, ¿a quién pertenece esa fotografía, al fotógrafo o al retratado(a)? ¿Son éstas fotografías, poemas o imágenes compuestas? Y, a propósito de la yuxtaposición de imágenes, ¿es que acaso podríamos hablar, más bien, de autorretratos?

Los retratos capturados por Hernández D'Jesús nacen a la vez que el (la) escritor(a) los interviene con su mirada. Sin los escolios, su propósito no es el mismo. En “La muerte del autor” (1987), Roland Barthes señala que “La escritura es el lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va

a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (1). Y más adelante añade que, así como expresó alguna vez Mallarmé, no es tanto el autor el que habla sino más bien el lenguaje (2). Podría suceder con los retratos fotográficos de Hernández D’Jesús una suerte de anulación del autor (es decir, de aquel que captura la fotografía) a propósito del(a) retratado(a) que luego de mirarse en ese espejo de papel interviene la imagen-foto. El fotógrafo captura el instante de un rostro ajeno que jamás volverá; el (la) retratado(a) espera mirar-se en su inmortalización impresa en papel para luego añadir las palabras que se adecúan al mismo. Se podría pensar, también, el resultado del retrato fotográfico intervenido como un casi-autorretrato; quiero decir con esto que si bien es cierto que el orden plástico-formal de la fotografía fue elección del que apretó el disparador, igualmente, ésta cambia su sentido en el instante que el (la) retratado(a) la intervino con su pluma. Así pues, las fotografías que componen la serie *Imagen y palabra* de Hernández D’Jesús podrían ser retratos y autorretratos; son imágenes fotográficas pero también poéticas; son obras interartísticas.

Esa anulación del autor de la que hablé más arriba, igualmente, es subjetiva. Nos encontramos hablando de fotografías de rostros de poetas que fueron (y son) conocidos(as) a nivel mundial. Y si bien es cierto que tales retratos son, en primer lugar, imágenes plástico-visuales compuestas de fotografía y literatura, del mismo modo, al enfrentarnos a ellas, inevitablemente caemos en un juego de identificación de rostros para así entender, desde su propia poética, aquello que dicen los versos añadidos. Quizá forzamos el sentido del poema en relación a la estética del(a) autor(a). Quizás esa es la intención de la serie fotográfica.

Desde 1975 hasta la actualidad, varias de las fotografías de *Imagen y palabra* de Hernández D'Jesús han sido publicadas en libros y exhibidas en muestras expositivas. Ahora bien, antes de que un(a) editor(a) o curador(a) decidiera el supuesto orden de la serie según sus propios intereses estéticos, primero, éstas fueron imágenes sueltas que se añadieron a otras, siguiendo una secuencialidad por fechas de captura. Al pasar los años, la serie fue creciendo hasta llegar a la actualidad formada por más de seiscientos retratos fotográficos de poetas de diferentes partes de América Latina. Debemos considerar que estamos hablando, más allá de la composición de los libros y/o de la exposición de las cuales formaron parte, de imágenes visuales. Es por ello que, en esta oportunidad, considero que debemos aproximarnos únicamente a la fotografía en sí misma y lo que ella abarca.

En definitiva, con *Imagen y palabra* de Hernández D'Jesús podría evidenciarse el hilo inquebrantable que existen entre palabra e imagen o, más bien, cómo la palabra escrita acompaña a la imagen fotográfica, explorando el adentro y afuera de la imagen, el interior donde se ubica la fotografía y el exterior donde están escritas las palabras, el interior del(a) poeta y el exterior del fotógrafo. Con sus “retratos con escolios” se es al mismo tiempo retratado(a) y retratista; pero también lector(a) y espectador(a). Aquí vuelve la idea de la que hablábamos en el primer capítulo sobre la imagen que está abierta y cerrada, como fragmento y desierto. Son tres indicios, tres retratos fotográficos que forman parte de la magna serie *Imagen y palabra* del fotógrafo Enrique Hernández D'Jesús en los cuales, desde mi punto de vista, se revelan con mayor claridad tales condiciones. Estos son: el retrato de la poeta venezolana Hanni Ossott y de los poetas Roberto Juarroz (Argentina) y Álvaro Mutis (Colombia). En las obras de estos autores latinoamericanos, el tiempo, la otredad y el silencio, como elementos poéticos, son recurrentes. Y ¿qué es la

fotografía sino memoria, alteridad y murmullo? Precisamente, el retrato fotográfico y la poesía dialogan en el proceso creativo de despojar la realidad misma, en el *punctum*, en el instante que se traspasa la realidad, en ese sitio impreciso donde se revela aquello que no se vuelve a repetir.

Capítulo III

Imagen y palabra en tres poetas latinoamericanos

3.1 Hanni Ossott

Hanni Ossott (Caracas, 1946-2002) es considerada una de las voces fundamentales de la literatura contemporánea venezolana. Licenciada en Letras de la Universidad Central de Venezuela y galardonada con el Premio Nacional de Literatura Ramos Sucre y Lazo Martí, no sólo fue poeta, crítica de arte y profesora, sino también traductora de autores como Rainer María Rilke, D. H. Lawrence y Emily Dickinson. La belleza, la cotidianidad, el paso del tiempo, el recorrido, el mar, la Casa, la verdad, lo femenino, lo masculino, lo infinito, lo finito. Son éstos algunos de los temas más recurrentes de la poética de Ossott (y también en sus ensayos) fragmentada en aproximadamente diez libros escritos entre 1974 y 1993.

En un texto titulado “El rapto existencial en la poesía de Hanni Ossott” (2007), María Cristina Solache indica que “Hay en sus poemas términos emblemáticos, nudos del entretejido, dominios del vértigo creativo: la herida, el abismarse, lo otro, la extrañeza, la noche, la nada, la muerte y el amor” (3). El trabajo poético de Ossott parece brotar de lo apolíneo. Sin embargo, dentro de aquellas palabras tan medidas, sentimos que también existe una suerte de equilibrista, una sensación de siempre estar al borde del abismo y a punto de caerse. La poesía es a través de ella no sólo palabra sino también visión; necesita quebrar la realidad y proyectarla a un mayor grado mientras consume su búsqueda de lo otro.

Al aproximarnos al retrato fotográfico de Ossott capturado por Enrique Hernández D'Jesús (Fig. 13) nos es inevitable, en primer lugar, ver la fotografía y luego leer el poema. Estamos frente a una fotografía analógica de 35 mm en blanco y negro; un retrato fotográfico de una mujer capturado en un espacio abierto, frente a una casa, y construido de luz natural en alto contraste. El plano tres cuartos del retrato permite visualizar no sólo el rostro de la poeta sino otros elementos que hacen de la composición un espacio simétrico. Las blancas columnas que resguardan a la mujer, el peso de la imagen localizado en los cuadrantes inferiores y su rostro mirando hacia la derecha nos sugieren que, desde un sentido iconográfico, todas las líneas de la imagen se juntan en sus manos unidas. Ello nos lleva a la segunda parte del análisis: los escolios que adornan la fotografía. Ossott escribió en la fotografía, alrededor de la misma, en el espacio en blanco que no toca la composición, como si sus palabras fueran parte del marco de la imagen. Hay que literalmente rotar la fotografía para poder seguir las frases de su poema. Al leer y transcribir su casi incomprensible caligrafía nos percatamos que es un poema en verso libre debido al alejamiento que tiene con respecto al ritmo y la métrica; igualmente, cada borde de la imagen sugiere que se acaba un verso e inicia otro. El poema de Ossott comienza en las frases escritas en la esquina superior izquierda de la fotografía, puesto que no se encuentran puntos finales sino hasta concluir la lectura. Tanto la fotografía capturada por Hernández D'Jesús como el poema escrito por Hanni Ossott acentúan el epicentro de la imagen: las manos de la poeta. Veamos la transcripción:

Mis manos / mis manos sobre mi cuerpo / el anillo, los anillos / las arrugas, las líneas /
 la tensión en el asir / el secreto, los secretos
 la palabra no proferida

Él allí
como abrazo
como amor en tensión / y allí la Casa / en la mano

a la mano
las marcas, las huellas / mi pluma vegetal / mis venas
los sarcasmos, los lunares /en ríos de impiedad
Mi mano / surcada de ríos / Sangrienta, voluptuosa
rendida / plena de montes y entrañas / de blancos
y rojos / líneas y hendiduras / Mi mano, mis manos.

El poema está construido de cuatro estrofas compuestas por números disímiles de versos, cada una señalada en cada lado de la imagen fotográfica. La métrica se nos presenta irregular y lo mismo ocurre con los grupos consonánticos. Hay varios encabalgamientos y también comas que se sienten como dardos punzantes que obligan al lector a regalarse una pausa. La palabra “mano” que también acompaña el título del poema, se encuentra al menos una vez en cada verso. Aún, no es la única anáfora hallada; también, las palabras “línea” y “ríos” se repiten como escogencias léxicas que forman parte de lo sonoro. Se habla, en el poema y en la fotografía, principalmente de las manos de la poeta; por ende, el matiz léxico que gira en torno a la idea de las mismas, se relacionan con lo táctil y con el tiempo.

La segmentación del poema pareciera asumir un orden en cuanto a lo que la poeta desea expresar. La primera estrofa nos habla de las manos, sus manos, “Mis manos”, desde un sentido

corporal y físico. Ella, la voz lírica, está describiendo la composición de sus manos y lo que son. Aún, las dos últimas estrofas ya empiezan a sugerir que éstas esconden secretos; se asoma la idea de las manos relacionada con la memoria y el tiempo. En la segunda estrofa se habla de otra persona, “Él allí”. Intuimos que se trata del fotógrafo, aquel que la acecha “como abrazo” a través de la cámara; igualmente, se habla de un espacio en concreto, “la Casa”, la historia, el recuerdo en la mano a propósito del tacto y las palpitaciones. En la tercera y cuarta estrofa se hace un regreso a la descripción física de las manos pero esta vez se habla de ellas como espacio que guarda marcas, huellas y colores, lo que nos sugiere nuevamente la idea del recuerdo. Ahora bien, es el último verso de esta tercera parte el que más me llama la atención. Dice: “en ríos de impiedad”. ¿Qué es lo impío de sus manos, de sí misma? Tal vez el mismo gesto de que sus manos estén en posición de rezo sea para ella una gran contradicción.

Ya el mismo título, “Mis manos”, sugiere la idea de que el sujeto lírico del poema es aquella persona que está escribiendo. Sin embargo, se habla también de “él.” Este quizá sea aquel quien la mira detrás del lente de cámara. Son precisamente sus manos las que revelan el *punctum* barthesiano en la fotografía, es decir, el detalle que atrae y punza, desde los ojos del fotógrafo y también del(a) espectador(a). Las manos de los artistas son el puente por el cual la mente (y el alma, si se quiere) se manifiesta y ataca el soporte, como si fueran dueños de una sabiduría manual. Las manos, las puntas de los dedos, las extremidades, las líneas, como aquel lugar contenido de terminaciones nerviosas que trabaja como fuente de información táctil del entorno. En el poema, Ossott nos habla de sus manos, con las que escribe, con las que toca las palabras; manos de poeta, de mujer. Manos con las que acaricia al fotógrafo, quien la abraza con

su cámara mientras éste las subraya con luz. Cabe insistir en que las manos han sido un recurso medianamente recurrente en la poética de Ossott. Por caso, el poema “En el estanque”:

Mi infancia es hoy un gran estanque

Donde me miro

En su fondo verde liquen

pedras alcanzadas por el musgo

peces de rara y brillante especie

Yo hundo mis manos

y agito las aguas

para alcanzar una sombra

siempre evanescente

El estanque me devuelve el cielo, las nubes

cielo y tierra en él se besan

confluyen

Yo dibujo allí una imagen, la sueño

mas no alcanzo. (*Poemas selectos*, 124).

O también el poema “Altamira” del libro *Cielo, tu arco grande* (1989) que claramente describe las sensaciones, colores y recuerdos de la voz lírica con respecto a lo que posiblemente era una casa de la infancia y en donde curiosamente se repite la imagen del estanque:

Esa casa tan bella
tan intensa
con un violín que sonaba
Ese amor, esa gracia, esa fiesta entera
Esos rosados, los verdes, el fucsia intenso
de corazón
el olor en cada cuarto
la abuela delirante... su virgen, su santa, sus cajitas
la tierra, el barro, los vinos
los miedos por el misterio de la guerra
por el secreto
Esa casa sin nombre
sonora, febril
verde y rosada
Y el estanque para la mirada
los peces, las larvas, la forma vegetal
Ella
Que ya no es de mí
sólo de la memoria

sólo de la muerte

sólo del dolor (97)

Podríamos asumir que las manos son, para ella, un lugar nostálgico calado de recuerdos que remueven su memoria personal y colectiva, que intentan dibujar el pasado. Igualmente, está la presencia de la Casa. Hernández D'Jesús la retrata justo en frente de una casa y luego ella, con sus escolios, la remite con mayúsculas. La composición de la fotografía nos hace pensar que la retratada estuviera resguardada, entre columnas, en frente de ese espacio. La casa como abrigo, como refugio en sus manos.

Poemas como “Sombra de las sombras” también revelan una suerte de inquietud sobre lo efímero, sobre la fragilidad e impermanencia de la vida:

Quién soy cuando observo esas sombras

ligeras como la luz del alba

y limpias como el alma inicial

Sé que soy y no soy...

Recorre con la vista fija

en un letargo miserable

concluyo el estudio, su estructura;

las partes que componen su figura

son mías:

¡Soy la sombra de las sombras! (*Poemas selectos*, 177)

El sentido ontológico del poema escrito en la fotografía capturada por Hernández D' Jesús nos indica que Ossott no sólo habla de sus manos como extremidad fundamental de su cuerpo, sino también como espacio de memoria e historia que esconde y revela los secretos de su vida. Lo curioso del asunto es que precisamente ese poema se escribiría después de haber sido capturado el retrato fotográfico. Es el ojo del fotógrafo el que decide qué debe encuadrarse en el rectángulo de la fotografía y qué se debe acentuar en claroscuros, para que luego la poeta lo convierta en palabras. Al principio hablé sobre la relación entre fotografía y poesía como si se tratara de una tela sutil y traslúcida que se halla en el medio de esta correspondencia. Diré nuevamente que si la poeta acciona sus versos como si los estuviese guardando para la posteridad, el fotógrafo logra un poema mudo encuadrado. El retrato fotográfico y la poesía dialogan en sus semejanzas y diferencias precisamente en el proceso creativo de despojar la realidad misma, en el *punctum*, en el instante que se traspasa la realidad, en ese sitio impreciso donde se revela aquello que no se vuelve a repetir.



Fig. 13

Enrique Hernández D'Jesús.

“Hanni Ossott” de la serie *Imagen y palabra*.

Fotografía analógica 35mm blanco y negro. Caracas, 1988.

Imagen compartida por Hernández D'Jesús a través de medios electrónicos.

Esta fotografía ha formado parte de la exposición itinerante titulada *Imagen y palabra*.

3.2 Roberto Juarroz

“El poema es capaz de incorporar un sentido,
no siempre comprensible, y en ocasiones tan condenado al silencio
como las fotografías más íntimas”

Antonio Ansón

Recientemente adquirí un libro del escritor portugués Gonçalo M. Tavares titulado *El barrio y los señores* en el cual el autor expone, a través de ilustraciones y breves relatos, una serie de homenajes a afamados escritores como Ítalo Calvino, André Breton, Paul Valéry, Bertolt Brecht, T. S. Eliot y Roberto Juarroz. El interesante ejemplar se encuentra compuesto de citas, relatos, dibujos y sueños que, desde la intención de Tavares, se hallan ligados a la estética de cada literato aludido. En este caleidoscópico libro, el barrio simboliza un vecindario habitado por estos señores-autores quienes van revelando curiosos y entretenidos pensamientos sobre la vida y la existencia humana. En el capítulo “El señor Juarroz y el pensamiento” hay un fragmento que considero vale la pena rescatar, a propósito de la relación imagen-palabra y también la importancia del silencio en la obra del poeta argentino (del cual hablaré con mayor profundidad más adelante). Se titula “Los nombres y las cosas” y dice:

Para mostrar que no se sometía a la dictadura de las palabras, el señor Juarroz todos los días daba un nombre diferente a los objetos.

La mitad de su día de trabajo lo pasaba así, atribuyendo nombres a las cosas.

A veces, quedaba tan cansado con esa tarea inaugural, que pasaba la segunda parte del día de trabajo descansando.

Cuando dormía, los nombres de las cosas se mezclaban, en los sueños, con los antiguos nombres, y a veces el señor Juarroz se despertaba tan embarullado que dejaba caer lo primero que intentaba asegurar, y esa cosa, de la cual por momentos no sabía el nombre, se rompía (535).

La cita anterior podría formar parte del imaginario juarrociano debido a que hay una suerte de sensación de pertenencia en cuanto a su poética desde lo que es oriundo a la palabra dicha y escrita. Roberto Juarroz (1925-1995) fue un poeta y ensayista argentino fuertemente influenciado por el Creacionismo chileno y el Simbolismo francés que dedicó gran parte de su obra a preguntas e ideas de carácter filosófico sobre la existencia y el origen del ser humano. La estética de Juarroz, así pues, se encuentra calada de planteamientos heideggerianos¹⁴ que se revelan en metapoesías y con los cuales intenta buscar respuestas sobre la génesis no sólo del ejercicio escrito sino también de la palabra.

Juarroz publicó, a lo largo de su vida, trece libros. El número catorce fue impreso póstumamente. Exceptuando el poemario *Seis poemas sueltos* (1960), el resto de sus libros llevan por título *Poesía vertical* y la diferencia entre ellos es precisamente el número que les preside. El primer ejemplar de su serie fue publicado en 1958 y el último, es decir el número catorce, en el año 1997. Algo muy interesante de los poemas de Juarroz es que la gran mayoría de ellos no llevan títulos; prescinden también de localismos verbales y de anécdotas que ayuden al lector a ubicarse temporal y espacialmente. El ritmo, la musicalidad y la métrica tampoco

¹⁴ Quizá sería más apropiado hablar, en cuanto a Juarroz y Heidegger, de convergencias temáticas, a propósito de las reflexiones en torno a la metafísica presente en sus obras.

resulta ser un factor esencial. Lo que importa es aquello que, desde la brevedad, dibujan sus palabras.

En la estética de Juarroz laten preguntas de carácter existencialista sobre el poder de la palabra o, más bien, de su silencio y soledad. Podríamos considerar que el ritmo de sus escritos proviene de precisamente ausencias que se revelan en el interior de los y las lectoras. Sabemos que el silencio es, en su sentido más básico, la ausencia del sonido. Al leer poesía, se percibe tal mutismo como elemento esencial para su comprensión o, más bien, su penetración. Al respecto, Paz menciona en *El arco y la lira* que:

La imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación (Paz 152).

Así pues, el silencio poético es tan fundamental como las palabras que lo conforman; permite que, como lectores, sintamos vibrar cada una de las palabras que lo hacen ser poema. Pero también la palabra escrita y los libros en general se construyen de silencios conquistados. En ese sentido, existe un estrecho vínculo entre el ser humano, el arte y aquello que no se dice. Los(as) artistas, cuando crean sus obras, se enclaustran en la omisión de sus pensamientos para luego revelarse en objetos plástico-visuales y, del mismo modo, el (la) espectador(a), al momento de enfrentarse a una obra de arte, lo hace con cautela y sigilo.

28

Una palabra está allí.

El miedo está detrás de la palabra.

El gesto está adelante.

Y alrededor está el silencio,
como un ropaje demasiado ajustado.

Nada ni nadie se adelanta.

Algunas sombras rondan cerca.

Algo parecido a una llovizna
inventa un mínimo roce,
un roce sin necesidad de copartícipe,
porque el espacio es roce.

Nada ni nadie se adelanta.

Pero surge de pronto
algo más reticente que el silencio,
menos compacto que una sombra:
surge de pronto otra palabra,
que se enlaza con la prima
y juntas inauguran un roce diferente,
otra forma del espacio.

Y por allí se marchan ambas

olvidadas de todo,
salvo quizá del seno o paraíso
anterior al lenguaje (*Undécima poesía vertical*, 37).

En el caso de Juarroz, el silencio no es solamente una temática que late en sus libros sino también una suerte de motivo político. Quiero decir con esto que hay que considerar la realidad socio-cultural del poeta argentino al momento que empieza a escribir durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y cómo la ausencia de ello grita en su obra.

2

No se trata de hablar,
ni tampoco de callar:
se trata de abrir algo
entre la palabra y el silencio.

Quizá cuando transcurra todo,
también la palabra y el silencio,
quede esa zona abierta
como una esperanza hacia atrás (*Undécima poesía vertical* 10).

En la poética de Juarroz no parecieran haber sujetos líricos; al contrario, el sentido ontológico habla de “nosotros” y/o “ustedes” dando paso a lo impersonal. Y, así como insiste en el silencio de la palabra, también lo hace con respecto al tiempo y los límites del lenguaje, es

decir, con lo autotélico. En una entrevista titulada *Poesía y creación* (1980), Juarroz le comenta al también poeta argentino Guillermo Boido que:

(...) no podemos olvidar que el poema está hecho de palabras. Pero hablamos aquí de la palabra del hombre, de la más alta posibilidad de expresión del hombre. Además, el poema no está hecho solamente de palabras. Está hecho, también, de silencios, como la música. La música no es sólo sonidos: el sonido constante, permanente, no sería música. El sonido y el silencio, la palabra y el silencio. (...) El poema está hecho también de los silencios que rodean esas palabras. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice (16).

Así pues, los escritos poéticos de Juarroz giran en torno a los poderes y debilidades de la palabra en cuanto a las facultades humanas y, por ende, no se apoya de retórica y alegorías para escribir. Dice en otro poema de *Undécima poesía vertical*:

4

Romper también las palabras,
como si fueran coartadas ante el abismo
o cristales burlados
por una conspiración de la luz y la sombra.

Y hablar entonces con fragmentos,
hablar con pedazos de palabras,
ya que de poco o nada ha servido

hablar con palabras enteras.

Reconquistar el olvidado balbuceo
que hacía juego en el origen con las cosas
y dejar que los pedazos se peguen después solos,
como se sueldan los huesos y las ruinas.

A veces lo roto precede lo entero,
los trozos de algo son anteriores a algo.

El aprendizaje de la unidad
es aún más humilde e incierto
que lo sospechamos.

La verdad es tan poco segura
como su negación (12).

Los poemas citados anteriormente podría abarcar la vastedad de escritos del poeta argentino en cuanto a su preocupación metafísica acerca del lenguaje y el ser. Hay en ellos variedad de unidades métricas y semánticas; hay también disímiles figuras literarias y versos libres. En cuanto a la relación entre la forma y el concepto, pareciera que en Juarroz existiera una pugna (o más bien analogías) entre lo que está dentro y afuera, entre las palabras y las cosas.

Las obras de arte están caladas de silencios que gritan; hay aspiraciones a la afonía que está viva y a través de ella se revela el silencio de las pasiones humanas. Las fotografías, en esa

misma línea de ideas, son fragmentos silenciosos o, más bien, silencios fragmentados. Son indicios del pasado que se observan en el presente y trascienden al futuro; son huellas mudas que se vuelven pedazos de historia. El retrato de Juarroz capturado por Hernández D'Jesús (Fig. 14) es una fotografía de captura, precisa y apropiadamente, vertical. Se trata de un retrato tres cuartos del poeta en cuestión, en blanco y negro, y en un espacio cerrado, mientras este pareciera estar entablando una conversación con algún tercero, posiblemente, el fotógrafo. Su lenguaje corporal y el gesto de su rostro nos revelan que el poeta se encuentra cómodo con la situación, es decir, que se halla en armonía con respecto a tal instante fotográfico. Similar al “retrato con escolios” de Ossott, las manos de Juarroz, específicamente sus dedos en claroscuro que sostienen una pipa, podrían ser el *punctum* de la fotografía, a propósito del gesto que dibujan. Así, pareciera que sus manos buscaran resguardar o encerrar algo que flota en el espacio y que el poeta describe con las palabras que salen de su boca. Alrededor de la imagen, así como en el caso de Ossott, hay palabras escritas por el mismo autor retratado, fragmentos poéticos dibujados con un grueso y alargado trazo. Dice la transcripción: “La suma de los colores debe incluir un filamento donde estén retorcidos en un mismo hilo. La mirada que ve y la mirada que no ve.” Hay en sus palabras y en su retrato fotográfico un encuentro con el borde mismo del silencio, con la quietud, con aquello que grita desde su misma serenidad. La estética juarrociana se halla saturada de colisiones entre la palabra y el poema, entre imágenes y signos, entre la existencia y la ausencia, entre lo cosmológico y lo ontológico, entre lo que vemos y lo que no vemos. El retrato fotográfico capturado por Hernández D'Jesús representa entonces encuentros entre la imagen poética y la imagen fotográfica que tropiezan su enlace en la búsqueda del silencio, en lo otro que se revela como palabra.

La suma de los colores debe incluir un filamento
donde estén retroridas en un mismo hilo



la mirada que ve
y la mirada que no ve. Roberto Juarroz

Fig. 14

Enrique Hernández D'Jesús.

“Roberto Juarroz” de la serie *Imagen y palabra*.

Fotografía analógica 35mm blanco y negro. Caracas, 1987.

Imagen compartida por Hernández D'Jesús a través de medios electrónicos.

Esta fotografía ha formado parte de la exposición itinerante titulada *Imagen y palabra*.

3.3 Álvaro Mutis

“No, parece que lo íntimamente bello,
lo amable, parece inclinado
a la destrucción, cerca de la muerte”

Hermann Hesse

Aproximarse a la obra de un poeta como Álvaro Mutis (Colombia, 1923-2013) no es tarea sencilla. Sus complejos símbolos, figuras retóricas y matiz léxico nos obligan a hacer una pausada y meticulosa lectura de sus poemas. Ya desde un primer acercamiento, se percibe en su universo poético una sensación de movimiento constante, una turbiedad; un tránsito en los versículos, en la voz lírica melancólica y un deslizamiento entre escenarios tropicales, montañas andinas y no lugares. Ello, en cierto sentido, sugiere una relación con el tiempo, con el cronotopo, con la necesidad de inmortalizar(se) a través de la palabra escrita. Hanni Ossott apunta en *Cómo leer la poesía* que la misma está fundamentada por la conciencia de la muerte (23); y añade que: “...la existencia, vista tanto de cerca como de lejos, es absolutamente incomprensible y la vivimos porque no podemos hacer otra cosa. Ella es un fenómeno. Una rareza. Desde la palabra y el lenguaje hasta el beso. Y encima de todo la muerte. Lo que nos separa. Pero ella también es irreal” (24).

Escribir poesía, así pues, figura una suerte de relación del(a) escritor(a) con respecto a la angustia existencial; un intento por comprender el trato del ser humano con lo otro, con ese otro que es él (la) mismo(a). Ello ha sido una constante revelada a través del arte; es el tiempo, en cierto sentido, la parte trágica de la existencia humana que se busca prolongar a través de las

manifestaciones artísticas. Por ende, tropezar con poetas que se preocupan por el tiempo no es nada nuevo. Ya desde la filosofía presocrática de por ejemplo Heráclito, se llevaban a cabo reflexiones y preguntas sobre la naturaleza transitoria del ser humano. En la Grecia Helénica, igualmente, la *polis* funcionaría como órgano de memoria colectiva del griego y la *poiesis* como su agente. Tiempo después, en el Siglo de Oro Español, autores como Francisco de Quevedo exteriorizarían una preocupación por el horizonte temporal, aproximándose a éste desde las categorías ‘tiempo interior’ y ‘tiempo exterior’. Al respecto, Yekaterina Streltsova indica en “El análisis del campo semántico ‘tiempo’ en la poesía metafísica de Quevedo” (1978) que en:

En el tiempo ‘interior’ se incluyen las palabras que expresan la visión que tiene el héroe lírico acerca del mundo, que se mueve y cambia en el tiempo. Son sus sentimientos, sus pensamientos, sus representaciones de la vida y de la muerte y de lo que deja tras su muerte a los demás. Por lo tanto, tiempo ‘interior’ expresa de qué manera el héroe lírico ve el mundo que le rodea con sus propios ojos (párr. 1).

Durante el modernismo español, Antonio Machado apuntaría que el poema se temporaliza porque el ser humano temporaliza la vida misma, desde el diálogo interior, desde la alteridad que supone escribir y leer poesía. Y, por supuesto, Octavio Paz esbozaría en *El arco y la lira* que “...el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador” (80). A través de la poesía (y en general el arte) se ha intentado configurar una idea de transcendencia humana, de volver permanente aquello de nosotros que es impermanente.

La noción de tiempo, claramente, va de la mano de la noción de muerte, de la conciencia del fin. La muerte humana se nos presenta en medio de la vida y, debido a ello, vislumbramos que vamos muriendo mientras los días pasan; que la vida es más bien una constante despedida. El ser humano se entiende aquí como un *sein-zum-tode* heideggeriano¹⁵ y la vida misma como un *memento mori*. La conciencia de la muerte se revela a la luz de la inmortalidad porque el ser humano busca todas las formas de perpetuarse, de prolongar su existencia, de marcar huellas eternas. El arte, en ese sentido, funciona como una actividad a través de la cual el ser humano se inmortaliza. Las obras artísticas persisten en la posteridad y simbolizan su vida eterna. Y, del mismo modo, el ser humano se eterniza a través de la posibilidad de ser sí mismo a través de otro. Ya he dicho que la poesía inmortaliza a través de la palabra y que esta idea de inmortalidad punza al poeta. Marta González González nos dice en su ensayo “La inmortalidad de algunos: poesía, poetas, inmortalidad” (2003) que la correspondencia entre inmortalidad y poesía puede entenderse desde dos sentidos (afectados por un tópico horaciano): “el poeta como dispensador de inmortalidad otorgando a ésta a aquellos que celebre en sus cantos y la poesía como camino de inmortalidad para el propio poeta” (106). En una similar línea de ideas, Hanni Ossott indica en su breve texto “Poesía y muerte” que:

Sí, hay temor. El poeta está cerca de la muerte. Ha aprendido de ella y le otorga su voz. Eso lo espera de los otros. Pareciera que fuese un histérico, un temeroso. Y no importa que lo sea. Con filigranas teje su propio sudario y el sudario de los hombres: la pasión por la vida, por lo incomprendible. ‘Estirpe de un solo día’ –dijo el griego. Y el hombre se

¹⁵ Recordemos que Heidegger, en *El ser y el tiempo* (1927), habla del ser humano como “un ser para la muerte.”

resiste a ser menos que un cerdo. Por eso la edificación y la mentira. La desmesurada arquitectura de edificios verbales (*Cómo leer la poesía*, 24).

Los críticos y lectores de Álvaro Mutis han notado que el tiempo posee un lugar relevante en su obra. En el epicentro del universo mutisiano, parece existir una noción y entendimiento de la itinerancia, de lo errante, del movimiento. Santiago Espinosa señala en su texto “Álvaro Mutis. Epifanías de la lluvia” (2010) que los seres humanos somos esencialmente transitorios, impermanentes y, precisamente, ello se refleja en la poesía del colombiano:

(...) el hombre es una entidad transitoria, sometida a las fuerzas que lo corroen. Un sujeto a la deriva de su temporalidad, y que encuentra en el viaje y sus ‘tribulaciones’ la mejor metáfora para describir su existencia pasajera. No debe sorprender que esta condición temporal del ser humano, de la naturaleza y sus fenómenos, coincida con unos espacios que casi siempre son lugares de paso: hangares, puertos, barcos y hoteles que la mayoría de los personajes que pasan por estas páginas sean unos viajeros sin término (2).

Octavio Paz, a propósito de la idea de metamorfosis de la muerte que sucede en la poesía, indica que “La falta de forma del mundo moderno es ausencia de verdadera vida. (...) En nuestros días la misión del poeta consiste en convocar a los viejos poderes, revivir la liturgia verbal, decir la palabra de vida” (133). Y añade en *El arco y la lira*, en cuanto a la relación entre el tiempo del poema y el receptor (en la épica griega), que:

El lector lucha y muere con Héctor, duda y mata con Arjuna, reconoce las rocas natales con Odiseo. Revive una imagen, niega la sucesión, revierte el tiempo. El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante. La sucesión se convierte en presente puro, manantial que se alimenta a sí mismo y transmuta al hombre. La lectura del poema ostenta una gran semejanza con la creación poética. El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía (8).

Mutis, con sus poemas, nos habla de memoria y deseo; de la relación del ser humano con el paso del tiempo; de la labor del poeta y de cómo todo en la vida migra y transforma. Tal es el caso de “204”, poema del libro *Los elementos del desastre* (1978). El poeta colombiano habla de lo que ya fue y que permanece en la memoria, de aquello que persiste que no necesariamente se ve pero que sí se siente.

Escucha Escucha Escucha

la voz de los hoteles,

de los cuartos sin arreglar,

los diálogos en los oscuros pasillos que adorna una raída alfombra escarlata,

por donde se apresuran los sirvientes que salen al amanecer como espantados

murciélagos...

Escucha Escucha Escucha

El agua que gotea en los lavatorios, en las gradas que invade un resbaloso y maloliente

verdín. Nada hay sino una sombra, una tibia y espesa sombra que todo lo cubre (27)

“El presente es el único lugar en el que experimentamos lo eterno” (146) dice Charles Simic en “La poesía es el presente”, sobre unas palabras de Octavio Paz en torno a la poesía de Mutis. Versículos como aquellos citados más arriba, nos hablan de una suerte de necesidad por parte de la voz lírica de eternizar el instante; un instante que es palabra y que convoca la memoria. En el poema citado, son descritos elementos, circunstancias y momentos que giran en torno a la idea de la huella, de un rastro del pasado en el presente que trasciende al futuro, de aquello que sólo el arte es capaz de atrapar. En cada verso la métrica es irregular; lo mismo ocurre con los grupos consonánticos. Hay alternancias de encabalgamientos y comas que se sienten como dardos punzantes que obligan al lector a regalarse una pausa. El matiz léxico que construye a “204” nos evoca imágenes que se relacionan con la idea del paso del tiempo: palabras como ‘murmullos’, ‘ronroneo’, ‘sombra’, ‘granizo’, ‘voces’, entre otras, giran en torno a la percepción del tiempo que pasa y se escapa como agua entre los dedos. Igualmente, la idea de inmortalidad es desplegada como una suerte de fantasma que acecha; esa incansable viajera que se halla en el epicentro de lo errante y que se muestra como una “espesa sombra que todo lo cubre”. Hay una lucha con el tiempo, o más bien, con la detención del tiempo a través del arte (de la palabra escrita, si se quiere) que se evidencia en los elementos que (con)forman el poema. La lluvia es uno de ellos. Jorge Luis Borges dijo alguna vez que: “Bruscamente la tarde se aclarado / Porque cae la lluvia minuciosa / Cae o cayó. La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado” (821). La lluvia como símbolo y presencia de la memoria, de lo que fue y que ahora está perdido. La escritura, en esta misma línea de ideas, como resignación de la memoria. Esto último, tal vez es aún más palpable en otro poema de *Los elementos del desastre* que se titula “Una palabra”:

Cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra jamás antes pronunciada,
una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje entre la magia recién
iniciada,
que se levanta como un grito en un inmenso hangar abandonado donde el musgo cobija
las paredes,
entre el óxido de olvidadas criaturas que habitan un mundo en ruinas, una palabra basta,
una palabra y se inicia la danza pausada que nos lleva por entre un espeso polvo de
ciudades,
hasta los vitrales de una oscura casa de salud, a patios donde florece el hollín y anidan
densas sombras,
húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres.

(...)

Camino del mar pronto se olvidan estas cosas.

Y si una mujer espera con sus blancos y espesos muslos abiertos como las ramas de un
florido písamo centenario,
entonces el poema llega a su fin, no tiene ya sentido su monótono treno
de fuente turbia y siempre renovada por el cansado cuerpo de viciosos gimnastas.

Sólo una palabra.

Una palabra y se inicia la danza
de una fértil miseria (37-38).

Los versos y prosas del poema anterior nos hablan, entre varias cosas, de aquel que se
halla en el límite. Se refieren a la necesidad del poeta de volver el instante eterno a través del

recurso de la palabra. Hay una suerte de diálogo entre el sujeto lírico y la (des)esperanza en cuanto a reconstruir el pasado, mientras el papel soporta y el brazo escribe. El poema toca, desde una pugna con el lenguaje y con la memoria del porvenir, con el porqué de la necesidad de los seres humanos de rasguñar las piedras. Así, las palabras de Mutis se presentan como presagios del deseo de permanencia que inicia “una fértil miseria.” A propósito de eso último, creo que hay que detenerse brevemente en la adjetivación de Mutis. Me refiero con esto a la manera en cómo este poeta, a través del recurso del oxímoron, construye sus metáforas. La relación entre una palabra y la otra, entre el sustantivo y objetivo, en repetidas ocasiones construye expresiones a partir de dos conceptos de significados opuestos. La unión de esos contrarios (que sucede en el espacio negativo entre palabra y palabra), en cierto sentido, aparece como el conflicto del ser humano con respecto al límite: entre la esperanza y la desesperanza, entre la vida y la muerte, entre la lucidez y la locura.

No sé si en otro lugar he hablado del tren del que fui conductor. De todas maneras, es tan interesante este aspecto de mi vida, que me propongo referir ahora cuáles eran algunas de mis obligaciones en ese oficio y de qué manera las cumplía. (...) Cuando llegábamos a la tierra templada y comenzaban a aparecer las primeras matas de plátano y los primeros cafetales, el tren aceleraba su marcha y cruzábamos veloces los vastos potreros donde pacían hermosas reses de largos cuernos. El perfume del pasto “yaraguá” nos perseguía entonces hasta llegar al lugarejo donde terminaba la carrilera (...) La música del cuarto vagón se confunde en mi recuerdo con el ardiente clima de una tierra sembrada de jugosas guanábanas en donde hermosas mujeres de mirada fija y lento paso escanciaban el guarapo en las noches de fiesta (...) En ocasiones sufríamos, ya en camino, demoras

hasta varias semanas debido a la caída de un viaducto. Días y noches nos atontaba la voz del torrente, en donde se bañaban los viajeros más arriesgados. Una vez reconstruido el paso, continuaba el viaje. Todos dejábamos un ángel feliz de nuestra memoria rondando por la fecunda cascada, cuyo ruido permanecía intacto y, de repente, pasados los años, nos despertaba sobresaltados, en medio de la noche (15-17).

En “El viaje” de Mutis, nuevamente la memoria posee un lugar fundamental en cuanto al sentido ontológico del poema. Se habla de una memoria construida en el tren que transita de aquí a allá, y de los recuerdos transformados en olores, colores y sonidos que permanecen en los recovecos. El cronotopo bajtiniano (cuyo alcance excede la literatura narrativa) pareciera funcionar en cuanto a la comprensión del discurso estético del poema. El tiempo y el lugar del sujeto lírico que narra “El viaje” están mediados por el lugar que ocupa el enunciado en la comunicación y constituye la columna vertebral de su narración. Emerge como punto neurálgico del discurso, a propósito de la correspondencia espacio-tiempo, y gira en torno al desplazamiento y lo errático.¹⁶

Lo que he dicho sobre el tiempo y la inmortalidad en los poemas, del mismo modo, podría estar presente en otro tipo de trabajo artístico que involucra a Álvaro Mutis. Me refiero al retrato fotográfico que Hernández D’Jesús capturó del poeta en cuestión y que este último luego intervino con sus escritos (Fig. 15). He repetido varias veces que el tiempo y la inmortalidad son recurrentes en el universo mutisiano, sobre todo en sus primeros escritos. Precisamente, el retrato fotográfico de Mutis y su poesía añadida a la imagen, dialogan en el instante que se traspasa la

¹⁶ Esto último se nota también en aquellos escritos como *La nieve del Almirante* que giran en torno a Maqroll el Gaviero.

realidad. Mutis escribe alrededor de su rostro lo siguiente: “Así voy. Borrándome poco a poco. Como debe ser. Si me vieras como soy, estaría muerto. Así de simple.” Tales palabras se adaptan perfectamente al resultado de la fotografía capturada por Hernández D’Jesús. Es un retrato en escala de grises, horizontal, en primer plano, borroso, en movimiento, imperfecto. Lo mismo ocurre con su breve texto y con la intención del mismo. Son letras color negro dibujadas en un espacio blanco. Su caligrafía, así como su retrato, se encuentra en una suerte de movimiento pasivo, en una inquietante y sutil tensión. E, igualmente, tanto el texto como la imagen fotográfica, parecieran adaptarse como anillo al dedo a la estética mutisiana desde aquello que mencionábamos sobre la necesidad de inmortalización a través del arte. Así, el *punctum* barthesiano de la imagen podría encontrarse en el movimiento que la misma imagen otorga; una suerte de *punctum* disipado. La palabra escrita la podemos entender, a través de Mutis, como fuente germinadora de memoria que recoge el rastro de lo que ya sucedió. El tiempo en Mutis es entonces un todo que abarca y que desgarrar.

Así voy. Bonhadome
poco poco. Como
debe ser. Si me
viera como soy,
estaría muerto.
Así de simple.



Fig. 15:

Enrique Hernández D'Jesús. "Álvaro Mutis" de la serie *Imagen y palabra*.

Fotografía analógica 35mm blanco y negro. Salamanca, 1992.

Imagen compartida por Hernández D'Jesús a través de medios electrónicos.

Esta fotografía ha formado parte de la exposición itinerante titulada *Imagen y palabra*.

Impre(ci)siones simultáneas: poesía y fotografía

A manera de conclusión

¿Qué se rescata de las correspondencias interartísticas? ¿Por qué elegir a tales poetas y sus retratos para justificar los encuentros entre poesía y fotografía? ¿Qué es lo importante del diálogo entre esferas artísticas? Como mencioné al inicio de este texto, considero que las relaciones interdisciplinarias en el arte son juegos de identificación que sugieren diálogos, creaciones plurales y otredades que podrían suceder entre una o varias miradas a la vez que se conjugan en el mismo espacio de una obra. Es decir, se integran en la medida en que sus lenguajes se identifiquen como únicos y complementarios.

Anteriormente, dije que las imágenes poéticas son construcciones verbales que generan imágenes mentales; no aluden verdades absolutas sino, por el contrario, nos revelan pedazos de interpretaciones. Su veracidad es fragmentaria, inacabada, dinámica; sugiere más no dice. Se trata entonces de una correspondencia entre la idea y el objeto. Una imagen fotográfica, por su parte, es un espacio de tiempo detenido; busca representar, a través de una huella luminosa, la permanencia de la impermanencia. Las fotografías están llenas de dualidades; poseen una primera dimensión que parte de la mirada del(a) propio(a) fotógrafo(a) y que continúa hasta atinar en el destinatario visual. Sin embargo, el sentido lo adquiere desde la percepción de quien la observa, es decir, la impresión pasa por un proceso de interpretación que la define. La poesía es no sólo lenguaje sino también visión; necesita quebrar la realidad y proyectarla a un mayor grado mientras consume su búsqueda de lo otro. El (la) fotógrafo(a) configura un poema mudo que se encuadra; el (la) poeta, por su parte, guarda sus acciones, entre palabra y palabra, para la

posteridad. La relación entre imagen poética e imagen fotográfica desemboca, precisamente, en la imagen, entendida como una zona de contacto, como bisagra, como resultado entre distintas realidades de las cuales derivan nuevas formas de interpretación. En ambas acciones, la de capturar una fotografía y escribir un poema, existe una alianza transitoria y fragmentaria. Ahora bien, esta cercanía entre poema y fotografía es casi intangible; se trata más bien de un fino manto que sirve como bisagra.

La serie de retratos fotográficos titulada *Imagen y palabra* de Enrique Hernández D'Jesús revela, palpablemente, tal encuentro entre esferas artísticas. Cada fotografía en blanco y negro posee un plano con escritos inéditos y a mano del mismo retratado que han sido añadidos luego de que éste(a) mire la ampliación de su rostro. La recepción es simultánea y las impresiones caligráficas se tocan con la fotografía para lograr una representación compuesta. El (la) espectador(a) se enfrenta en primer lugar al espacio visual de la fotografía, a sus claroscuros y a sus puntos de fuga. A la silenciosa y poética mirada del fotógrafo. Después está el texto; esas palabras escritas a mano que podrían cambiar por completo el sentido de la imagen, mientras retratan lo invisible. Aquel (la) quien observa se ve necesariamente entendiendo la imagen desde adentro y afuera, de cerca y de lejos. Así, el retrato fotográfico y la poesía (tanto desde la perspectiva del(a) creador(a) como del(a) espectador) dialogan desde sus propios lenguajes estéticos. En las obras de los escritores latinoamericanos Hanni Ossott, Roberto Juarroz y Álvaro Mutis el tiempo, la otredad y el silencio, como elementos de la poesía, son recurrentes. Precisamente, el retrato fotográfico y la poesía dialogan en el proceso creativo de despojar la realidad misma, en el *punctum*, en el instante que se traspasa la realidad, en ese sitio impreciso donde se revela aquello que no se vuelve a repetir. En ese sentido, lo que está en una se

complementa con lo que se halla en la otra. Se trata de las imágenes que Ossott, Juarroz y Mutis dibujan y desdibujan en su poética y que se revelan en dichos “retratos con escolios.” Son metaimágenes mitchellianas o también, desde la visión de Raich Muñoz, fotografías poéticas, es decir, encuentros de múltiples miradas en el espacio de una obra. La imagen como punto de encuentro de discursos artísticos, en cuyo epicentro, letras y fotografías se tocan para lograr una representación compuesta. Con la serie en cuestión de Hernández D’Jesús (específicamente, los tres retratos elegidos), del mismo modo, ocurre una apertura de las artes visuales venezolanas hacia la poesía latinoamericana. Así, *Imagen y palabra* despierta diálogos entre disciplinas artísticas y también entre regiones del mundo que sugieren una suerte de reacomodación de lo geográfico.

La fotografía y la poesía no sólo comparten similitudes desde el punto de vista de aquel (la) quien crea y observa. También, como ya he repetido, categorías como el tiempo, la otredad y el silencio parecieran formar a ambos medios. Las fotografías y los poemas son fragmentos, alteridades, instantes de tiempo detenido. Ambos exponen; sin embargo, no se trata sólo de decir o nombrar sino también de correr la cortina de aquello que es efímero en una palabra, en una imagen. Debido a tal carácter fragmentario, ambas también esconden cosas; revelan inconclusiones. La palabra escrita la entendemos como fuente germinadora de memoria que recoge el rastro de lo que ya sucedió. Así, tanto la fotografía como la poesía se intersectan en la imagen originando impresiones, imprecisiones, impre(cis)iciones simultáneas.

En el dialogismo entre literatura e imagen visual, poesía y fotografía, el arte se dilata, se enriquece. Hay un cruce entre esferas artísticas que nos dejan ver la obra desde distintos puntos

de vista. Los lenguajes fotográfico y poético son entonces testimonios, suplementos de memoria que utilizan palabras e imágenes para manifestarse. Los y las fotógrafos describen con una imagen visual un texto; el o la poeta, por su parte, a través de la palabra escrita, figura imágenes. Lo que se oculta en la imagen-foto es revelado a través de la palabra y viceversa. Así, la mirada del (la) poeta y la del (la) fotógrafo(a) se encuentran en sus límites y contradicciones, en sus indicios y significaciones concretas. La imagen como coyuntura entre lo fotográfico y lo poético que vuelve el instante eterno.

Bibliografía

Álvarez, José María. *Museo de cera*. Editorial Renacimiento, 2002. Web. 10 julio, 2015.

http://www.josemaria-alvarez.com/Descargas/poesia/museo_de_cera.pdf

Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Web. 10 julio, 2015.

<http://www.iutep.tec.ve/uftp/images/Descargas/materialwr/libros/GastonBachelard-LaPoeticaDelEspacio.PDF>

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

- - -. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. . Web. 10 julio, 2015.

<http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>

- - -. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2009. Web. 10 julio, 2015.

http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/obvio-obtuso.pdf

Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011.

- - -. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Web. 10 julio, 2015.

<https://literaturaargentina1unrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf>

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili S. A., 2003. Impreso.

Breton, André. *Primer manifiesto surrealista*. 1924. (s/d).

http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf

Brunet, Francois. *Photograhly and literature*. China: Reaktion Books Ltd, 2009. Impreso.

Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili S. A., 2003. Impreso.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2004. Impreso.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores, (s/f). Web. 10 julio,

2015. <https://filosinsentido.files.wordpress.com/2013/06/132753226-derrida-de-la-gramatologia.pdf>

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, 2013.

Web. 10 julio, 2015.

http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Díaz Orozco, Carmen. *El mediodía de la modernidad en Venezuela*. Venezuela, Fundación

Casa de las Letras “Mariano Picón Salas” CDCHT – ULA, 1997. Impreso.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1992. Web. 10 julio, 2015.

http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf

Elkins, James. “Un seminario de la teoría de la imagen” en *Estudios Visuales N° 7. Retórica de*

la resistencia. Chile: CENDEAC, 2010. Web. 10 julio, 2015.

http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/09_elkins.pdf

Espinosa, Santiago. “Álvaro Mutis. Epifanías de la lluvia” en *Círculo de poesía*. 2010. Web.

10 julio, 2015. <http://circulodepoesia.com/2010/04/alvaro-mutis-epifanias-de-la-lluvia/>

Fernández Arenas, José. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos, 1982. Impreso.

Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica, selección de textos*. Barcelona: Blume. 1984. Impreso.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1973.

Web. 10 julio, 2015.

http://monoskop.org/images/a/ae/Foucault_Michel_Esto_no_es_una_pipa_4a_ed.pdf

Gadamer, Hans-George. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1993. Impreso.

González González, Marta. “La inmortalidad de algunos: poesía, poetas, inmortalidad” en

Memorias de historia antigua. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2003. Web. 10 julio, 2015.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=937>

Guédez, Víctor. *La poética de lo humano en cinco fotógrafos venezolanos: Francisco*

Beaufrand, Luis Brito, Nelson Garrido, Enrique Hernández D’Jesús y Vasco Szinetar.

Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1997. Impreso.

Guevara, Luis Camilo. “Enrique Hernández D’Jesús: entre el oficio, la lucidez y el instante”

en *Revista Extra Cámara N° 9. Fotografía y Literatura*. Caracas: CONAC, 1997.

Impreso.

Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso

Harkins-Cross, Rebecca. “The Art of Collaborating – Poetry and Photography” en *Meanjin*,

2010. Web. 10 julio, 2015.

<http://meanjin.com.au/articles/post/the-art-of-collaboration-poetry-and-photography/>

Juarroz, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos

Lohlé, 1980. Impreso.

- - -. *Undécima poesía vertical*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1988. Impreso.

Kottow, Andrea. "Manuscritos y la materialidad de la escritura" en *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010. Impreso.

Lessing. *Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis S. A., 1985. Impreso.

Mallarmé, Stéphane. *Poesías seguidas de Una tirada de dados*. Madrid: Hiperión, 2003. Impreso.

Mitchell, William John Thomas. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009. Impreso.

Müller-Brockmann, Josef. *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1988. Impreso.

Mutis, Álvaro. *Los elementos del desastre*. Buenos Aires: Losada, 1953. Impreso.

- - - . *Los trabajos perdidos*. México: Ediciones ERA, 1965. Impreso.

- - - . *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida (1947-2003)*. Bogotá: Alfaguara, 2003. Impreso.

Ossott, Hanni. *Cómo leer la poesía. Ensayo sobre literatura y arte*. Caracas: Bid & Co., 2005. Impreso.

- - - . *Poemas selectos*. Caracas: Bid & Co., 2004. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 1972. Impreso.

Plutarco. "¿Los atenienses fueron más ilustres en guerra o sabiduría?" en *Moralia V*. Madrid: Gredos SA, 1989. Impreso.

Raich Muñoz, Llorenç. *Poética fotográfica*. Madrid: Casimiro, 2011. Impreso.

Reverdy, Pierre. "Image Poétique" en *Cette émotion appeleé poésie, écrits sur*. 1948. Web. 10 julio, 2015.

http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/colecciones/bitstream/1/7575/1/Poesia_2_1990_pag_3_11.pdf

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad S. L., 1980. Impreso.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno, Las iluminaciones, Carta del vidente*.

Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. Impreso.

Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires:

Prometeo Libros, 2006. Impreso.

Ryan, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.

Salas, Lisbeth. *Rostros y decires. Rafael Cadenas*. Caracas: La cámara escrita. 2010. Impreso.

Simic, Charles. “La poesía es el presente” en *El flautista en el pozo. Ensayos escogidos 1972-*

2003. México: Cal y Arena, 2011. Impreso.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo 1973. Impreso.

- - - . “Algunos Mapplethorpes” en *Cuestión de énfasis*. Bogotá: Alfaguara, 2007. Impreso.

Streltsova, Yekaterina. “El análisis del campo semántico ‘tiempo’ en la poesía de Quevedo”

en *Hispanismos*, 1976. Web. 10 julio, 2015.

<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/streltsova.pdf>

Tavares, Gonçalo M. *El barrio y los señores*. Oaxaca: Almadía, 2012. Impreso.

Tschichold, Jan. *El abecé de la buena tipografía*. Valencia: Campgràfic, 2002. Impreso.