

Volumen I Número IV
Abril - Mayo 2011

www.octaviopaz.org

Boletín Octavio Paz

Una publicación de la ANLE

Editor Luis Ríos

ISSN 1947-7961

Punto de Partida

- Nota del editor
- Rocío Oviedo
- Entrevista con Ilan Stavans
- Agenda paciana
- Libros



© Gerardo Pina Rosales

Director de la ANLE

Gerardo Piña-Rosales

Editor del *Boletín Octavio Paz*

Luis Ríos

Consejo editorial

Gerardo Piña-Rosales

Víctor Fuentes

Orlando Rossardi

Mariela A. Gutiérrez

M.R. Oviedo

Nuria Morgado

Carlos Paldao

Carmen Tarrab

El *Boletín Octavio Paz* (BOP) es una publicación de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE).



www.anle.us

Correo electrónico

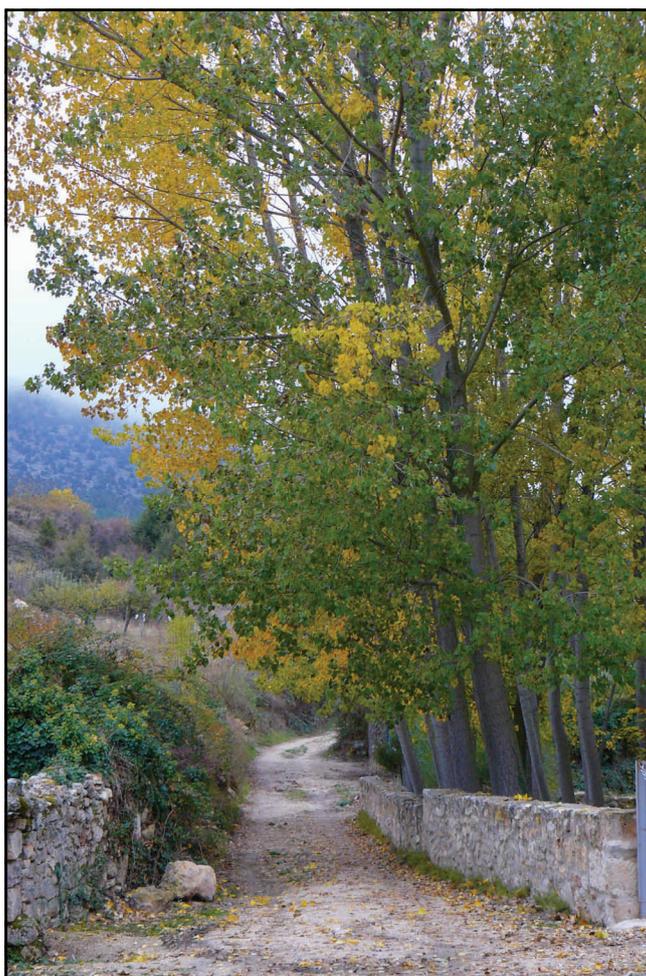
ljr25@caa.columbia.edu

Boletín Octavio Paz, Revista Electrónica para los Estudios Pacianos, ISSN 1947-7961

Nota del Editor

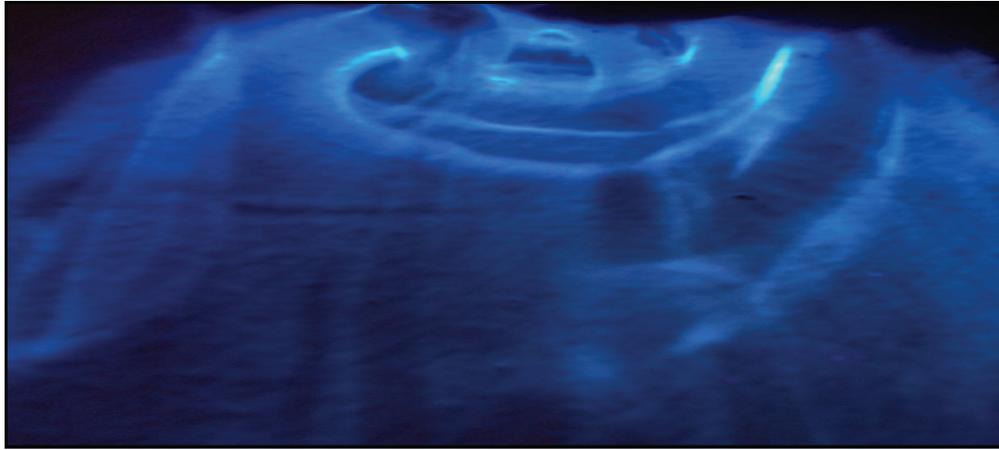
El *Boletín Octavio Paz* (BOP), publicación de la Academia Norteamericana de la Lengua (ANLE), está dirigido ante todo a la comunidad interesada en los estudios pacianos y la literatura mexicana en general. El BOP se proyecta sobre todo como un órgano informativo para los lectores y estudiosos de nuestro poeta.

—Luis Ríos



© Gerardo Piña Rosales

Ensamblajes de imagen y palabra □ Rocío Oviedo Pérez de Tudela



© Luis Fores

Octavio Paz mantiene a lo largo de su obra poética unas indiscutibles relaciones con la imagen. Así lo demuestran sus ilustraciones líricas de la fotografía de Álvarez Bravo, o bien la colección de láminas que funcionan como lecturas complementarias en *El Mono Gramático*. A estas iconografías habría que sumar el video que realizó con la colaboración, entre otros, de G. Sheridan, sobre su poema “Blanco”. La última fase de esta simbiosis entre palabra e imagen se encuentra en el libro *Figuras y figuraciones*, cuyos poemas acompañan a los objetos pictóricos de Marie José de Paz; obra que resume la transversalidad de la imagen en la poética de Paz y en la que alcanza su cota más alta el concepto analógico en relación con la iconografía.

La relación de Paz con la pintura mantiene una dilatada trayectoria. En otro estudio más extenso he indicado el entramado que relaciona a Paz con los muralistas, y posteriormente con el arte de la India, sin olvidar que sus incursiones en la imagen incluyen sus propias creaciones de tono vanguardista: *Discos visuales*, *Topoemas*. Sin embargo, en esta ocasión me interesa sobre todo sentar las bases de un itinerario que a lo largo del tiempo muestra tres momentos singulares de la éfrasis.

La simbiosis del arte y la literatura en la obra de Paz confirma, al igual que otras muchas de sus producciones, una teoría en torno al arte, una manera concreta de analizarlo respecto a otros autores y un modo personal de producirlo, en el

que cabe lo experimental. Pintores como Duchamp, Picasso, o Tàpies, han sido objeto de sus crónicas literarias, y en algunos casos se ha producido una verdadera simbiosis entre el arte y la palabra, como en los casos de Motherwell o Vicente Rojo.

En los tres casos que paso a analizar encontramos una evolución y a su vez un parentesco singular entre la imagen y la palabra: (1) *Apariencia desnuda*, un libro en torno a la obra de Marcel Duchamp; (2) *Instante y revelación*, una producción lírica en colaboración con Álvarez Bravo; (3) y *Figuras y figuraciones*, un poemario que acompaña a las cajas de Marie José.

Estas producciones coinciden en una serie de rasgos peculiares: primero, son obras en colaboración, como también lo serán los famosos “Discos Visuales” diseñados por Vicente Rojo; segundo, todas ellas tienen como eje común la mirada; y tercero, son escritos que, sin abandonar su carácter propiamente literario, logran consolidar y completar una teoría en torno al arte que podríamos resumir de acuerdo en los siguientes puntos:

- (I) La importancia concedida a la analogía o su ausencia (el cuadro de Duchamp).
- (II) El concepto de instante como punto culminante de la analogía y elemento esencial, a su vez, de la fotografía.

(III) La utilización de la poesía o del comentario lírico como parte integrante de un “hipercollage” que sería el libro, y por tanto, la consideración del mismo como libro objeto lo que coincide, a su vez, con su teoría en torno al tantrismo y su obra paradigmática “Blanco”. Y, a su vez, la fascinación que aparentemente siente hacia este collage.

(IV) La atención concedida a artes afines, especialmente a las artes visuales, con las que él mismo afirma encuentra mayor paralelismo. Puesto que, como declara, con respecto a la música, pese a su deseo de establecer una relación unitaria no llega a conseguir una obra paradigmática: “A veces he pensado vanidosamente, que quizá alguno de mis poemas podrían percibirse ecos de lo que he sentido y pensado al oír a Haendel, o a Webern, a Gesualdo a una *raga* india. Pero nunca creí que pudiera escribir con dignidad sobre temas musicales. No sentí esta duda ante la pintura: ¿por qué? Tal vez porque el código de la pintura es más sensual, menos abstracto y riguroso que el de la música (...) los significados de la pintura están a la vista; los de la música no son inmediatamente traducibles a ningún otro sistema de significación”.¹

En los inicios de la écfrasis

El máximo exponente de la écfrasis paciana se encuentra en los artículos reunidos bajo el título *Los privilegios de la vista* y en su comentario temprano, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. El comentario de la pintura es una manifestación más de cómo se produce la conjunción en Paz entre el erotismo y el arte. “La novia ... continúa la gran tradición de la pintura de Occidente, interrumpida por la aparición de la burguesía, el mercado libre de obras artísticas y el predominio del gusto”.²

Duchamp será uno de los primeros en enfrentarse al academicismo del arte y promover una ruptura cargada de ironía sobre la que cimentar su pintura. Sin embargo, Paz selecciona de entre todos los posibles *ready-made*, El Gran Vidrio, el

cristal sobre el que, en una especie de nebulosa, tiene lugar toda una narración que el propio pintor calificaba de cuento de hadas, que enlaza la pintura con la lectura tipo collage de La Caja Verde, motivo suficiente para que a lo largo de su amplia trayectoria como ensayista, Paz dialogue con este cuadro de Duchamp. Insiste en reeditar y acoplar el texto a diferentes volúmenes, especialmente durante sus últimos años (*La llama doble o Un más allá erótico. Sade*). El argumento, además encuentra una convergencia de circunstancias, en primer lugar, la vigencia de una vanguardia surrealista que el propio Paz pudo vivir junto a Breton, y quien consideró a Duchamp como uno de los máximos exponentes del dadaísmo y hacia quien no ocultó su admiración. En segundo lugar, el cuadro como máxima expresión de la fuerte carga erótica que Duchamp atribuye al cuadro, lo que conlleva la ruptura de un tabú consuetudinario y por otra, las propias aseveraciones del pintor francés que sitúa el valor primordial en la interpretación, por tanto, en la palabra con lo que logra desplazar el interés visual hacia la “traducción” de sus múltiples y complejas significaciones, como refiere posteriormente en la conocida Caja Verde.

La primera de ellas, la relación vanguardista de su texto de ensayo con la pintura de Marcel Duchamp, en *La novia desnudada por sus solteros* que, a su vez, nos lleva a uno de los temas esenciales en su obra: el erotismo, punto en el que convergen las líneas maestras de su pensamiento: el taoísmo y la vanguardia. La novedad de este tan analizado texto de Paz se encuentra en el entramado literario que establece con sus herederos, como Mario Bellatín quien en *El gran vidrio*, parodia en cierto modo a su “Maestro”, y reescribe sobre la antigua parodia del propio Duchamp. La sexualidad de la novia se traslada a la sexualidad lúdica de la madre y los absurdos genitales del hijo. El contenido lúdico del cuadro de Duchamp y sus diferentes niveles de visualidad

se distribuyen en sus respectivos niveles literarios en el “relato” de Bellatín. Sus notas numeradas representan una fractalidad semejante a las rupturas del cuadro y se corresponden con las anotaciones que completan la significación de la pintura en *La caja verde* del pintor francés, consciencia de la experimentación que había sido parte común en las vanguardias. Si en el cuadro del francés lo que se manifiesta es la ruptura del

tabú erótico, mediante el diagrama de productor de excitación y respuesta, resuelto no en la unidad sino en la soledad del erotismo, en el relato de Bellatín directamente se rompe la relación familiar, para promulgar, conjuntamente el valor del individuo aislado. Es una obra a la que se pueden atribuir las siguientes palabras que Paz dedicara a



©Marcel Duchamp

Duchamp: “Es crítica activa, un puntapié a la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos”, y al igual que el productor más original y primigenio de los *ready-made* “denuncia la superstición del oficio” y este producto artístico es una negación que, por el humor, se vuelve afirmación”.³ La preconización del aislamiento que podemos ver en el cuadro de Duchamp y el tono sentencioso de las anotaciones explicativas de la *Caja Verde* unifican el modelo del aforismo con el de las indicaciones de los prospectos científicos. La norma se diluye en la tensión de las pasiones y entra en juego el azar, el destino del hombre que convierte en imposible cualquier intento de unidad o relación, pese a la impronta que imprime el deseo.

El instante: analogía y fotografía

Pese a las posibles coincidencias con el cuadro de Duchamp, sobre todo en lo que a defensa del erotismo individualista se refiere, especialmente como juego del matiz erótico, nos encontramos con una clara tendencia a la unidad que se manifiesta, tal vez muy a su pesar, en Paz. No hay que olvidar que para Paz es la palabra quien resume el contenido erótico, entendida como palabra con una enorme potencia creativa. La noción de vacío, inspirada en el budismo, coincide con el calificativo de *neutro* que Paz otorga a la pintura de Duchamp, del que más adelante aclara se traduce en “belleza de la indiferencia”, y, por tanto se traduce en libertad. El individualismo contradice en cierto modo el concepto de analogía y es en este punto donde encontramos la respuesta que Paz insinúa en las dos obras citadas. Uno de los defensores de la actitud paciana del concepto de Analogía, Juan Malpartida, insiste en la noción de analogía que surge, tanto en su obra ensayística como en su poesía. La analogía se enfrenta a la vacuidad, ese pellejo vacío de la palabra. Resulta ser así, por tanto, un concepto central tanto en su obra poética como ensayística.

La noción analógica tiene un tiempo puente en *Instante y revelación*. Es a su vez una visión del hombre y de México. El proceso de la autognosis del mexicano, como la denominó Samuel Ramos, pasa por los terrenos de la imagen. Las fotografías ilustran y la palabra explica ese contexto mexicano en el que se distribuye la obra. Es una imagen sencilla en su captación y compleja en su interpretación pues, como indica Enrique Krauze, es un intento por “condensar y concentrar todos los conflictos de nuestra nación en un héroe mítico que no solo exprese a México sino, lo más importante, que contribuya a crearlo”.⁴ Lo que le interesa destacar es lo que México oculta de su propia intrahistoria cultural, que viene a coincidir con el carácter esencial de la metáfora definida por Paz como un engranaje que consiste “en designar con el sonido *equis* al objeto *zeta*. También desde su nacimiento el lenguaje es rima, aliteración, onomatopeya y, en fin, ritmo. Para comprobarlo basta con oír el habla de los niños. Antes de que los hombres del paleolítico



aprendiesen a tallar colmillos de mamut o a decorar con pinturas las paredes de sus cuevas, ya cantaban y bailaban: componían poemas”.⁵

Del entramado conceptual entre lenguaje y metáfora se desprende el concepto de Paz sobre la fotografía y el cine. La fotografía para el escritor es equivalente a la emoción poética, mientras que el cine lo es con respecto a la narrativa: “El cine es el deshielo de la imagen fija, su inmersión en la corriente temporal (...) La sucesión de imágenes se despliega como una historia. La foto detiene el tiempo y lo aprisiona; el cine lo desata y lo pone en movimiento. Así se aleja de la fotografía y se acerca a los géneros literarios regidos por la sucesión: el relato, el teatro, la historia, el reportaje”.⁶ Sin embargo, “La imagen fotográfica es aquel fragmento de la realidad que vemos sin detenernos, en una ojeada; al mismo tiempo, es la objetividad en su forma más pura”.⁷ Y confirma que el arte fotográfico se funda en la composición. Una característica que resulta sumamente esclarecedora puesto que reitera su importancia, como veremos, al comentar las cajas de Marie José.

Frente a *Figuras y figuraciones* destaca la independencia de la fotografía y la palabra. Una obra en la que se percibe a un Paz cercano a la Vanguardia, puesto que el enlace entre la poesía y la fotografía es producto de un azar, próximo al concepto de azar objetivo. “Ni los poemas son comentarios a las fotos ni las fotos son ilustraciones de los poemas: son obras independientes. Las relaciones que se encuentren entre unas y otros, sean de afinidad o de oposición, se deberán sobre todo al libre juego de la imaginación, la sensibilidad y la simpatía del lector-espectador,”⁸ es por tanto, un juego de azar como indicaba el propio Paz, una composición entre palabra e imagen que él mismo aplicaba a la “lectura” de Duchamp.

Pero encontramos en los textos de Paz un nuevo enlace entre la fotografía de Álvarez Bravo y la obra de Duchamp: la importancia que concede a los títulos. Precisamente señala Paz que en conversación con James Johnson Sweeny, Duchamp destaca la relevancia de la obra pictórica de Laforgue y añade: “En la misma conversación Duchamp subraya que no le interesaba tanto la poesía de Laforgue como sus títulos (...) Esta confesión arroja luz suficiente sobre el origen verbal de su creación pictórica; su fascinación ante el lenguaje”.⁹

Es la misma importancia que aparentemente Álvarez Bravo concede a los epígrafes de su fotografía, en lo que coincide con Paz, quien se centra en los títulos para confeccionar su último poema con los lemas fotográficos de su amigo. El nudo de relaciones se explicita en un verso cenital: “del ojo a la imagen al lenguaje”.

La analogía. Figuras y figuraciones

Este hecho de la composición es lo que liga la “literatura”, es decir, la interpretación mediante la palabra, a la imagen de Álvarez Bravo y de Marie José. Realmente la obra de Marie José se funda en la composición y coincide con Álvarez Bravo en la selección de temas y objetos cotidianos que, de repente, son sacados de su contexto, como corrobora el poeta: “las fotos de Álvarez Bravo fueron una suerte de ilustración o confirmación visual de la experiencia verbal a la que me enfrentaban diariamente mis lecturas de los poetas modernos: la imagen poética es doble o triple. Cada frase, al decir lo que dice –dice otra cosa. La fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos esto, alude o presenta a *aquello*”.¹⁰

Sin embargo, existe una diferencia de grado, mientras que en la fotografía de Álvarez Bravo, Paz refiere que la unidad entre la palabra y la fotografía tan sólo se debe al azar, en el caso de las cajas de Marie José existe un deseo explícito de intercambiar imagen y palabra como partes diferentes, pero al tiempo enlazadas en un todo en la más clara manifestación del yin y el yan. Es decir, retorno a la analogía y cierta lejanía respecto a Duchamp. Para Juan Malpartida el concepto es claro: “el motor que ha movido la imaginación está movido por la analogía, noción sin la cual no se puede entender un arte visual de importancia radical para el mismo surrealismo: el collage, y muy cercano a él las cajas o ensamblajes con los que Marie José de Paz ha logrado expresar mundos (...) *Figuras y figuraciones* es un diálogo” y añade “un collage es un diálogo hasta ese momento insospechado e inédito”.¹¹ Esta noción de analogía se contrapone al discurso de Duchamp, si seguimos las afirmaciones de Paz, quien la califica de “metairónica”, proceso que según *El Arco y la Lira* rompe el concepto de Analogía. En este diálogo, no todo es concordancia; con frecuencia los títulos saltan: “La pluma azul” del collage de Marie José se transforma en “Sueño de plumas” en el poema de Paz, mientras que “La paleta” es “Tu rostro”, lugar donde hacer realidad un amor, que no es sólo espejo. La obra adquiere así la configuración de un libro objeto cuyas posibilidades son infinitas, y, al mismo tiempo, establece una simbiosis tan real y auténtica como fundada en la propia vida. La conjugación entre la imagen y la palabra en *Figuras y Figuraciones* nos lleva a la culminación de la conciencia de analogía. “Sueño de plumas” es un ejemplo paradigmático del proceso, y donde la poesía que precede al collage completa el significado de la iconografía, ampliando su capacidad al futuro. Es el germen: una “Semilla para un himno”, ligado totalmente a la escritura.

El proceso ha ido madurando con el tiempo. Del individualismo y la ironía, lo escatológico del collage de Duchamp, que remite al individualismo y al pellejo vacío de una pintura que para perdurar ha de fundarse en la interpretación y la palabra, accede a la producción de estas obras en colaboración que buscan la afinidad, aunque esta se revele imposible y lo sea tan sólo por azar. Para llegar finalmente a la producción en la que la analogía ha llegado a la máxima expresión de la unidad, precedida por todo un proceso integrador, que se hace explícito en *La llama doble*.

Otras creaciones, aquellas que pertenecen a la historia, como en el caso de “India”, mantienen un mismo título en el collage y en el poema. La analogía, en sus últimos años, como subrayaba Malpartida, se extendía hacia un concepto universalista: en su conciencia, como recoge Gabriel Zaid: “Tenía confianza en que lo mejor de todas las culturas está vivo y puede seguir produciendo milagros. Mostró que era posible pasar de un nacionalismo puramente defensivo a un desarrollo de las propias raíces en la cultura universal”.¹²

Lo oriental le permite mantener la individualidad de lo diverso y al tiempo conjunción con el neoplatonismo de signo occidental que encuentra en la unidad el sentido de la diferencia. De la ironía de Duchamp a la analogía como expresión de unidad, pero también de la diversidad, eje de combinaciones, coincidencias. De la interpretación por la palabra que ostenta Duchamp en *La caja verde*, a la interpretación como punto de encuentro con el otro, un haz de acercamientos constantes y tramas de un tejido imagen/palabra en *Figuras y Figuraciones*.

Figuras y figuraciones componen ese duo de “Complementariedad” que, según Yves Bonnefoy, formaban Octavio Paz y Marie José. Y continua en la descripción de estos collages, es una dualidad configurada por “el hecho de la disociación y el deseo de unidad”, “una unidad en la evidencia del mundo y la vida”.¹³

Los collages, por su parte, refieren la fractalidad de la realidad, y sin embargo, para Paz son “enigmas mentales portadores, a veces, de imágenes bizarras e inquietantes, otras, de percepciones irónicas. Más que cosas para ser vistas, son alas para viajar, velas para vagar y divagar, espejos que atravesar”.¹⁴

Finalmente, la creación literaria de Paz manifiesta en estos ejemplos su coincidencia con las propias doctrinas basadas como he reiterado, en la analogía, el neoplatonismo occidental y la conjunción con las doctrinas de Oriente. Lo Europeo universal, en primera página, es el comentario de Duchamp, mientras que Álvarez Bravo le acerca a lo mexicano y a lo nacional. Por último, *Figuras y Figuraciones* nos adentran en un mundo íntimo y personal, en el que se dialoga interna e intensamente con la imagen.

Notas

1 En *Los privilegios de la vista*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp.15-16.

2 En “El castillo de la pureza”, *Los privilegios de la vista*, p.251.

3 En *Los privilegios de la vista*, pp. 200-201 y p.207.

4 En “La soledad del laberinto”, *Letras Libres*. abril de 2003, p. 43.

5 En “La casa de la presencia”, *Obras completas*, p. 14.

6 En *Instante y revelación*, p.5.

7 *Ibid*, p. 6.

8 En *Instante y revelación*, p. 13.

9 En “El castillo de la pureza”, p. 188.

10 En *Instante y revelación*, p. 7.

11 En “Figuras y figuraciones de Marie José y Octavio Paz”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 594, 1999, pp. 133 y 134.

12 En “Recuento de Octavio Paz”, *Letras libres*, abril 2003, p.50.

13 En “Octavio y Marie José”, *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 649-650, Julio 2004, pp.207 y 208.

14 En “Figuras y figuraciones”, *Obras completas*, p. 803.

* Rocío Oviedo Pérez de Tudela es Catedrática de Literatura Hispanoamericana, de la Universidad Complutense de Madrid.

La fotografía y Octavio Paz. Una conversación con Ilan Stavans ▫ Luis Ríos

Luis Ríos: ¿Es la fotografía uno de “los privilegios de la vista” para Octavio Paz?

Ilán Stavans: La pregunta es certera. Paz llama “los privilegios de la vista” al afán de contemplación estética, y en ese afán su obsesión es el arte pictórico, del grabado al lienzo. También incluye la escultura y los *ready-made* de Marcel Duchamp. Escribo sobre artistas europeos y norteamericanos canónicos como André Breton, Joan Miró y Edvard Munch, aunque su atención se aboca también al ámbito latinoamericano: Hermenegildo Bustos, Fernando de Szyslo, Roberto Matta y Leonora Carrington. Resta decir que el arte mexicano está en el centro de ese interés. En los volúmenes 6 y 7 de sus *Obras completas*, las secciones que Paz llama “El águila, el jaguar y la virgen”, “Arte precolombino”, “Arte moderno” y “Arte contemporáneo” están dedicadas a estudios de esa tradición en México. Hay también una sección sobre los muralistas y tributos a figuras como Rufino Tamayo y José Luis Cuevas. Sin embargo, en ese ámbito la exploración intelectual de la fotografía como uno de los privilegios visuales tiene un papel reducido. No quiero decir insignificante, porque de vez en cuando Paz habla de algunos fotógrafos importantes, especialmente Manuel Álvarez Bravo, con quien incluso colaboró en un libro que incluía poemas y fotografías. Sea como sea, en esas reflexiones las dedicadas a la fotografía son a todas luces periféricas. Podría concluirse, pues, que los privilegios de la vista a que Paz se refiere no son abarcadores sino restringidos. No le llama la atención la cámara como instrumento artístico.



LR: ¿Por qué no reflexionó más asiduamente sobre Alfred Stieglitz?

IS: La manera en que quisiera responder a tu pregunta de manera indirecta, al menos inicialmente, sugiriendo que un estudio concienzudo de la fotografía en México, y a lo ancho de América Latina, todavía está por escribirse y, te confieso, a mí en algún momento me gustaría intentarlo. No hace mucho leí una estimulante novela de César Aira titulada *Un episodio en la vida del pintor viajero*, sobre el famoso paisajista alemán Johan Moritz Rugendas, amigo del naturalista alemán Alexander von Humboldt, que en el siglo XIX transita de Mendoza a Buenos Aires cuando lo sacude —o mejor dicho, lo electrifica— un trueno. Aira se permite una reflexión sobre las vanguardias, sobre el arte europeo de este lado del Atlántico y sobre la función del artista en la sociedad. Usándolo como punto de partida, me pregunto ¿cuál ha sido la función de la fotografía en nuestro continente? ¿De qué manera la fotografía ha afectado la manera en que entendemos la hispanidad: el paisaje natural, la ciudad, el cuerpo masculino y femenino, la religión, la política, la identidad colectiva? Entre los mejores ensayos sobre la fotografía en el siglo XX están los de Walter Benjamin y el libro de Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Y, aunque anticuados, los textos de Janet Malcolm en *The New Yorker*. A pesar de ser un admirable pensador, con un conocimiento enciclopédico de la cultura occidental, a Paz no parece interesarle la función de la cámara fotográfica en la modernidad. O al menos, no de manera seria. Elena Poniatowska, en su novela *Tinísima*, ofrece el tipo de comentarios críticos, extensos, atinados que Paz hubiera debido dar.

Llego finalmente al meollo de su pregunta: Stieglitz. No reflexionó sobre él porque antes se ocupó de otros temas. Lo que es una lástima. Por ejemplo, Paz tiene comentarios inquietantes sobre Malcolm

Lowry, el novelista británico que escribió *Bajo el volcán*. O, de pasada, sobre Graham Greene y su libro *El poder y la gloria*. O sobre D.H. Lawrence. Tengo la impresión que la novela como género lo aburría. Su disposición era para la poesía y el ensayo. Pero estos novelistas ingleses lo atraen porque tienen que ver con México.

Stieglitz también tiene que ver con México, aunque mucho menos. Antes le interesa Paul Strand. Pero hablemos un poco de Steiglitz. Sus fotografías de espacios públicos, en particular *The Steerage*, donde congela en 1907 un momento migratorio clave que tiene que ver con los judíos. La fotografía, una de sus obras maestras, siempre ha sido motivo de confusión porque los personajes retratados no son inmigrantes a Nueva York sino que están en un barco que zarpa de Nueva York rumbo a Alemania. Por esta época Stieglitz conoció al caricaturista mexicano Marius de Zayas, quien no solamente hacía caricatura sino que pintaba y era coleccionista y asimismo una especie de embajador cultural. Zayas lo conectó con los círculos artísticos europeos, entre ellos el Dadaísmo y otras vanguardias. Pero, indirectamente, lo inspiró a buscar un paisaje desértico que, a través de Georgia O'Keeffe, ampliaría la carrera de Steiglitz en sus últimos años. Paz se interesó en Zayas, aunque nunca escribió el ensayo extenso sobre él que alguna vez prometió.

LR: ¿Qué opinión tenía de Tina Modotti?

IS: A Modotti la contrasta con Frida Kahlo en un ensayo que aparece en *Al paso* y que surge a partir de una exposición conjunta de ambas artistas en Ciudad de México. Paz no las considera piezas de batalla. Dice que “ninguna de las dos tuvo pensamiento político propio” porque “al seguir una causa, siguieron a sus maridos o amantes”. Y añade que nos interesan “no como militantes sino como personas complejas y pasionales”. Paz aborda la amistad entre las dos mujeres y su rompimiento en ese momento clave de 1929 en que Diego Rivera fue expulsado del Partido Comunista. Desgraciadamente, la opinión de Paz sobre Modotti es superficial. No analiza su fotografía de forma convincente. Una mujer italiana de izquierda con una cámara fotográfica en México en la década del treinta es un arma peligrosa. No es accidental que hasta novelistas como Barbara Kingsolver conviertan a la italiana en una de las protagonistas centrales de su tiempo. Ni hablar de Poniatowska. Por esa razón creo que Paz iba varios pasos atrás del tiempo en que le tocó vivir. Su exploración del arte femenino es mínima (Carrington y Remedios Varo, eso es casi todo), por no decir insignificante.

LR: ¿Qué decir de la generación de Graciela Iturbide?

IS: Que yo sepa, nada hay en Paz sobre Iturbide. ¿Es justo preguntarse por qué no habla de ella? Claro que sí. Iturbide es una fotógrafa mexicana de talla internacional, alumna de Manuel Álvarez Bravo. Tampoco habla de Lola Álvarez Bravo, por ejemplo. Quizás tampoco ellas hayan tenido pensamiento propio, según Paz. Dado el conocimiento enciclopédico de Paz y su anhelo de comentarlo todo, al menos todo lo que tenga valor, estas ausencias despiertan escepticismo.

LR: El fotógrafo a quien Paz le presta mayor atención es Manuel Álvarez Bravo.

IS: En 1982 Paz y Álvarez Bravo colaboraron en un libro llamado *Instante y revelación* que incluía treinta poemas de Paz y sesenta fotografías de Álvarez Bravo. Paz escribió el prólogo. Es aquí donde dice incautamente: “Hoy nadie pone en duda, salvo uno que otro excéntrico, que la fotografía es un arte”. La oración es peculiar precisamente porque quiere defender algo que no requiere defensa. Su contenido equivale a decir que hoy todos necesitamos lavarnos los dientes. Es innecesaria la afirmación porque hay un acuerdo general al respecto de la higiene mental. Pero Paz parece pensar que si comienza su prólogo de esa manera, dirá algo importante; el resultado es opuesto, afirmando lo obvio, a grado tal que uno sospecha que Paz mismo estuviera seguro que la fotografía sea un arte. Dicho lo anterior, la primera parte del prólogo es sobre el valor de la fotografía, que otra vez prueba que

el ejercicio tiene valor. Paz habla de Baudelaire y dice luego: “Le debo a la fotografía una de mis primeras experiencias artísticas”. Y anuncia que una vez, cuando tenía dieciséis o diecisiete años, al hojear la revista *Contemporáneos*, descubrió la fotografía de Manuel Álvarez Bravo. Sólo entonces se dedica Paz a estudiar los desnudos en esas imágenes, la manera en que usan el claroscuro, el retrato que hacen de la mujer, las vecindades en Ciudad de México, la vida post-revolucionaria. Lista el manojito de fotografías que le parecen esenciales: “Sol frío”, “Caja en el pasto”, “Campana y tumba”, “Manos de la casa de Díaz”, “Las lavanderas sobrentendidas”, “Las bocas”, “La chispa”, “Retrato de lo eterno” y “Retrato ausente”. Como siempre, Paz desarrolla su ensayo mientras hace gala de sus destrezas lingüísticas: habla de simetrías y asimetrías, de verdades abiertas y verdades cerradas. Es claro que Álvarez Bravo le parece un fotógrafo que no solamente devela el presente mexicano sino que lo narra, lo convierte en historia. Hay otro texto de Paz sobre el fotógrafo: el poema “Cara al tiempo”, donde intercala los títulos de las fotografías para hilvanar una meditación artística: “El ojo piensa,/” anuncia, “el pensamiento ve,/ la mirada toca,/ las palabras arden”. El poema termina con el siguiente verso:

Manuel:

Préstame tu caballito de palo
para ir al otro lado de este lado.
La realidad es más real en blanco y negro.

LR: ¿Y el cine?

IS: Me sorprende la casi total ausencia a referencias cinematográficas en la obra de Paz. Y no solamente que ignore el cine, que, sobra decirlo, es una de las artes fundamentales de la segunda mitad del siglo XX; tampoco le presta atención al teatro. De vez en cuando habla de alguien como Rodolfo Usigli, pero son casos excepcionales. Hablo de la palabra *sorpres*a porque la Época de Oro del cine mexicano llega hasta la década del cincuenta. Y el teatro en México, sobre todo después de la masacre de Tlatelolco y de los Juegos Olímpicos, es extraordinariamente vigoroso.

LR: En su libro *The Riddle of Cantinflas*, usted habla de lo curioso que fue para usted el que Paz no hubiera escrito una necrología de Mario Moreno Cantinflas cuando este murió en 1993.

IS: En efecto, ¿por qué escribir de los grabados de José Guadalupe Posada, que representan el alma popular mexicana y que a principios del siglo XX era vistos como una manifestación artística inculta, efímera, desgarrada, y no del cómico más célebre del país, una figura de exportación, que fue para América Latina lo que Chaplin fue para el mundo anglosajón? Supongo que la respuesta tiene que ver con el desinterés de Paz por la cultura genuinamente popular. Quizás él la hubiera llamado *populachera* y no popular. La distinción, que no es nueva, es en sí misma ofensiva, por no decir elitista. Sugiere que el pueblo es incapaz de producir una estética digna. Sin duda las películas de Cantinflas son de segunda o tercera calidad, pero reflejan lo que siente, piensa y dice la clase baja. Por alguna razón, tales ausencias en Paz me recuerdan a Borges, que a pesar de su ceguera fue un apasionado del cine. En la carrera temprana de Borges abundan reseñas de películas que se estrenaron en Buenos Aires a principios de la década del treinta. Hay comentarios sobre filmes de Charlie Chaplin, Josef von Sternberg, King Vidor, una reseña de *King Kong*, otra de *The Thirty-Nine Steps*, de una adaptación de *Doctor Jekyll y Mister Hide*, de otra adaptación de *Things to Come* de H.G. Wells. Y Borges tiene un cuento magnífico, “La busca de Averröes”, que es sobre el teatro, o mejor dicho, sobre la imposibilidad del teatro entre los árabes en el Medievo español.

LR: Pero Paz tenía una opinión entusiasta de *Los olvidados*.

Goya.” En el segundo ensayo habla de Buñuel como un poeta y dice que sus películas *La edad de oro* y *El perro andaluz* nos transportan a una dimensión onírica. Pero para mi gusto el texto de Paz sobre Buñuel cuya influencia es capital es “Cannes, 1951: *Los olvidados*”. Paz conoció a Buñuel en París en 1937, cuando él y Pablo Neruda iban al Consulado de España y Buñuel salía del lugar. Luego se vieron varias veces. Cuando *Los olvidados*, una de las películas del período mexicano de Buñuel, se exhibió en el festival de Cannes en 1951, donde ganó el premio mayor, Paz, que vivía en Francia en esa época y trabajaba para el servicio diplomático, distribuyó copias de un ensayo suyo a la entrada del cine en el que celebra el hallazgo de Buñuel como un cronista de la realidad social que no olvida la dimensión onírica. Ese comentario sirvió para promover la película desde la perspectiva mexicana. Hay que recordar que la reacción ante ella en Francia estuvo dividida: *Le Monde*, cuenta Paz, la alabó pero *L’Humanité* la atacó. La reacción de Paz fue de total devoción. Hay que considerar que en esa época Paz meditaba sobre la mexicanidad en ensayos que culminaron, un año antes, en la publicación de su libro *El laberinto de la soledad*. La cinta de Buñuel es un lienzo en el cual Paz pudo corroborar sus conclusiones psicológicas. En fin, todas estas piezas sobre Buñuel fueron recopiladas en el volumen 3 de las *Obras completas*. No deja de inquietarme el hecho que Paz haya escrito tan poco sobre el cine. ¿Vio las películas de Truffaut y de la nueva ola del cine francés? ¿De Rossellini y Vittorio de Sica? ¿Vio cine latinoamericano? ¿Películas mexicanas? Escribió para la ópera una adaptación del cuento de Nathaniel Hawthorne titulada *La hija de Rappaccini*. Hizo mucha televisión, aunque de segunda calidad. Yo recuerdo, cuando todavía vivía en México, los programas, tiesos, repetitivos, que difundía Televisa, en los que Paz era una especie de gurú. Pero ¿y el cine?

* Ilán Stavans ocupa la cátedra Lewis-Sebring de cultura latina y latinoamericana en Amherst College. Es autor de *Octavio Paz: A Meditation* (2001). Entre sus libros recientes se incluyen *The Norton Anthology of Latino Literature* (2010), *What is la hispanidad?* (2011, con Iván Jaksic) y *The FSG Book of Twentieth-Century Latin American Poetry* (2011).



© Gerardo Piña Rosales

GPR 10

Agenda paciana

En el mes de abril de 2011, en el Instituto Mora de la Ciudad de México, se celebró “Jóvenes recuerdan a Octavio Paz”, en homenaje a los 20 años de la concesión del Premio Nobel.

La Rice University organizó una mesa redonda titulada, “Octavio Paz Roundtable: Mexico, Revolution and Intellectuals in the 20th Century”, con la intervención de Maarten van Delden, David D. Medina, Manuel Gutiérrez, Lane Kauffman y Rose Mary Salum, en el mes de noviembre del pasado año.

Maarten van Delden pronunció la conferencia magistral, “Double Itinerary: Octavio Paz and the Revolutions of the Twentieth Century”, el pasado 7 de octubre, en la Universidad de Oklahoma.

EN EL NOMBRE DE PAZ

El Banco de México conmemora al poeta con la acuñación de una moneda a los 20 años de la entrega del Nobel.

Eric Whitacre, egresado de la Juilliard School, es un músico, compositor, director, ligado a la obra del poeta. Las piezas instrumentales del artista se basan en las traducciones de Lysander Kemp, Muriel Rukeyser, Water Night (Agua Nocturna), A Boy and a Girl (Los Novios), entre otros poemas.



Eric Whitacre

RECORDATIO

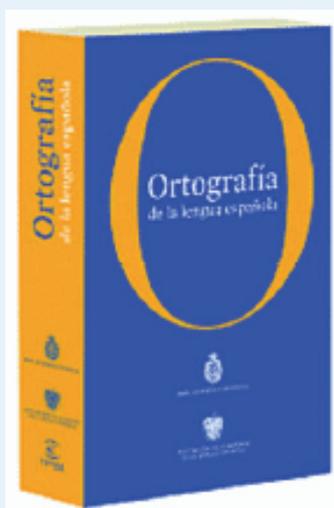
Antonio Alatorre: Cuando Octavio publicó *Las trampas de la fe*, me envió su libro con una dedicatoria amable. Lo leí y dije, pues sí es un libro muy importante, aunque está lleno de cosas con las que no estoy de acuerdo.

Alfred Mac Adam: Conocí a Octavio en los años 70, en su visita a Yale de una lectura de poesía. En aquel entonces, era profesor en Yale y lo acompañé a conocer el campus, particularmente el museo de arte de la universidad que aguarda pinturas de Duchamp. Tuvimos varios encuentros en los años 80, cuando me trasladé a Nueva York (a Barnard College-Columbia University), y tiempo después (1984) cuando era editor de *Review: Latin American Literature and Arts*, una publicación de la Americas Society. Había realizado entrevistas con Carlos Fuentes y Guillermo Cabrera Infante, entonces la revista *Paris Review* decidió que yo me encargara de una entrevista en público con Octavio en el centro *92nd St. Y*, lugar donde daría una lectura de su poesía. Querían que hablara de sus primeros años, desde la guerra civil española y lo que sucedió después. Fue una buena entrevista, una noche antes de que Octavio ganara el Premio Nobel. Tuve otros momentos interesantes con él—mi esposa y yo acompañamos a Octavio y a Marie José a visitar la exposición de arte primitivo en el Museo de Arte Moderno en Nueva York. A Octavio le encantó. Fuimos amigos hasta su fallecimiento.

LIBROS

- Octavio Paz 1931-1943: Génesis de una poética romántica*. México: UNAM, 2009. Adriana de Teresa Ochoa.
- Octavio Paz, una mirada al nuevo milenio. Ensayos en torno a la modernidad*. México: Estado de México, 2010. Diana Valencia.
- Octavio Paz: El amor como idea*. México: Editorial Praxis, 2010. Dante Salgado.
- On Reading John Cage*. San Francisco, 2010. Thomas Ingmire y Octavio Paz.
- Octavio Paz, entre la imagen y el nombre*. México: Conaculta, 2010. Rafael Vargas, et al.
- Pasado y presente en claro: 20 años del Premio Nobel*. México: Conaculta y FCE, 2010. Octavio Paz.
- La sombra del tiempo: Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*. México: Siglo XXI Editores, 2010. Jorge Aguilar Mora.

Publicación de la Academia Norteamericana de la Lengua Española



La Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)

Nueva York__ La ANLE anuncia la nueva *Ortografía de la Lengua Española*, mucho más completa que las anteriores, es producto del trabajo conjunto de las 22 academias de la lengua que en tres continentes orientan a los 450 millones de hispanohablantes en el mundo.