

Alejandra TORRES (CONICET, UBA/UNGS).

Las foto-miniaturas de José María Eguren y las reflexiones sobre las imágenes técnicas.

Resumen.

El fundador de la modernidad poética en el Perú, José María Eguren, es una referencia para las experiencias de vanguardia peruanas. El poeta simbolista, también se ocupó de otras artes: la pintura y la fotografía. En su quehacer de fotógrafo aficionado y de pintor, Eguren amplía la noción de escritura (la tela, la página en blanco, la placa fotográfica son soportes para escribir su obra); a la vez que reflexiona críticamente sobre el medio técnico. En esta ponencia, nos detendremos en el texto programático: “Filosofía del objetivo” en el que se pueden leer las preocupaciones que los teóricos de la fotografía han desarrollado años más tarde.

José María Eguren nació en Lima en 1874 y falleció en 1942. En vida publicó dos poemarios completos: *Simbólicas* -1911- y *La canción de la figuras* -1916-, también a lo largo de su vida se editaron dos libros en forma fragmentaria y se hicieron dos ediciones, una en 1924 bajo el título de *Sus mejores poesías* y, la otra, la publicó José Carlos Mariátegui con el título de *Poesías* en 1929. El poeta Eguren, fue publicando sus textos en prosa en diferentes periódicos y revistas desde 1929 hasta 1932, en 1931 se publicó la selección *Los Motivos*.

Considerada la primera sensibilidad cabalmente no modernista de Perú, la escritura de Eguren se distancia del simbolismo decadente de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, del modernismo de Rubén Darío y del modernismo peruano representado a comienzos del siglo XX por la poesía cortesana de Santos Chocano. Varias lecturas críticas se han acercado a esta producción singular y extraordinaria y la mayoría de ellas se ha centrado en analizar la poesía de Eguren. En este sentido, los textos críticos sobre el poeta abarcan un amplio abanico de posibilidades interpretativas, aunque como señala Gema Areta Morigó es el sistema estético romántico-simbolista el que ha servido casi siempre de categoría clasificatoria. La lectura canónica de Luis Monguió reconoce el magisterio de Eguren dentro de la poesía pura en el Perú, por la independencia de su mundo de imágenes y figuras, la intimidad de sus formas y la poderosa abstracción que ejercía en los nuevos poetas. Monguió entiende “poesía pura” como una generalización que agruparía a poetas peruanos contemporáneos que no son ni específicamente nativistas ni sociales y que “tratan

de expresar su visión poética personal de un mundo interior sin voluntad de insertarlo en un esquema determinado” (Monguió, 1954, p.151). Asimismo, José Carlos Mariátegui resalta la figura de Eguren como poeta en contraste con la de Chocano y lo exime de los compromisos de una lectura nacional.¹

En los años setenta, la obra de este poeta singular, fue clasificada como difícil, oscura, y contrapuesta a la de Vallejo, en tanto poeta social al alcance de las masas. Julio Ortega ya en 1966 destaca el cambio que significa Eguren en el panorama de la poesía peruana. Éste implicaba una negación de una retórica objetivista y reclamaba un nuevo lector para su poesía. El crítico Américo Ferrari desmenuza la poética egureniana a partir de la noción de símbolo y explica el empeño con que Eguren busca “en lo invisible” los materiales que restan para completar la realidad del poema. Nos interesa resaltar esta lectura porque efectivamente, Eguren busca a través de un lenguaje nuevo, captar el misterio, la magia, la otra cara de las palabras y las cosas.

Ricardo Silva-Santiesteban, quien realiza la edición de las obras completas del poeta, destaca que en Eguren se fusiona el romanticismo y el simbolismo, y que hay en este trabajo poético dos influencias advertibles, una es la de la escuela modernista y la otra es la Poe. La elección en la teoría y en la práctica de la poética de Poe en Eguren fue la del poema corto y concentrado, la musicalización del lenguaje a base de reiteraciones y aliteraciones. Eguren, asimismo, declara “Nada significa en el arte la extensión”. En su poesía como en otros escritos, se realiza una síntesis como consecuencia de una cultura no sólo literaria sino pictórica y musical. Admirador de Baudelaire y de los poetas simbolistas, declara: “Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio pero sin limitarme a escuelas he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida”. Con estas palabras el poeta deja en claro que construye un espacio propio, excepcional en el campo cultural peruano. En su primer libro, *Simbólicas* que marca el nacimiento de la poesía contemporánea en el Perú, se destaca la elección de vocablos precisos, sugerentes, lirismo,

¹ Para Mariátegui “Eguren, en el Perú, no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma. Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero igualmente, Eguren no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental”. En Mariátegui, José Carlos, *7 ensayos de la realidad peruana*, pág. 302.

lenguaje musical, ensueños, visiones espectrales y alucinatorias y un mundo medieval visto a través de lo gótico. Para Silva-Santiesteban:

“Los reinos indeterminados donde se desarrollan los poemas de Simbólicas poseen un toque nebuloso con el que se logra un paisaje elemental... y ésta nebulosidad es limeña. La neblina de la costa limeña que se adentra en su extensión provoca no sólo el ambiente fantasmal que tan bien supo captar Eguren sino que, así mismo, difumina los colores hacia los matices y vela las formas hacia la imprecisión. Por eso, tanto su poesía como su pintura, se encuentra tan cerca del impresionismo” (OC, XXXII).

Como se destaca en la cita, tanto los sentimientos de la naturaleza y del paisaje son propios de la poesía y de la prosa de Eguren. Su única obra en prosa, *Los Motivos*, tiene una intención evocativa o estética y en ellos se trata de captar cómo se desenvuelve la naturaleza y el arte. Estos textos no ilustran su trabajo poético sino más bien lo amplían porque están relacionados por una misma actitud estética. Cada texto es independiente.

El eje de sus reflexiones es la naturaleza de la belleza. Ésta es definida como “la santidad objetiva de los ojos”; se afirma que es “de origen divino” y que “el genio la crea en el arte y la primera causa, Dios, en la naturaleza”. En este sentido, y como destaca Julio Ortega, el arte en tanto ejercicio humano, conlleva en Eguren una apertura religiosa. Ortega considera que para Eguren el poder humano no está en el entendimiento ni en la razón sino en otra vía del conocimiento espiritual: la fe en la poesía. En nuestra lectura sostenemos que también Eguren tiene fe en la técnica.

El poeta peruano amplía su mirada y su quehacer hacia otras disciplinas: es poeta pero también es pintor y fotógrafo, por eso, al vivir “entre” medios, sus reflexiones giran en torno a sus prácticas artísticas. Para Eguren, la noción de escritura se agranda (la tela, la página en blanco, la placa fotográfica) son soportes para escribir su obra. Sus pinturas son pequeñas acuarelas u óleos que reproducen paisajes impresionistas, también pinta retratos. En tanto aficionado de la fotografía, él mismo construyó una cámara minúscula confeccionada de madera, tela y pequeñas piezas de cuero y latón del tamaño de un corcho de botella y con un lente adaptado. Manejaba ese aparato desde la mira convencional de un botón de su chaleco: “Con esa cámara de fantasía lograba Eguren imprimir unas pequeñísimas pero nítidas placas que reproducían en miniatura paisajes, animales, plantas o

retratos de sus amigos dilectos” (Prólogo a las *Obras completas*, 1959, 24). También usaba otra cámara que él mismo había hecho con un tintero de madera. Eguren tiene en cuenta la importancia que está alcanzando la fotografía en el mundo contemporáneo, experimenta con la fotografía que reconoce al igual que la imagen cinematográfica como una de las posibilidades de expresión de nuestro tiempo.

Nos detenemos en *Los Motivos* para abordar el fragmento “Filosofía del objetivo”. En él Eguren postula una concepción de la fotografía que está en consonancia con las teorías y las reflexiones de su época, “Filosofía” es un texto que tiene una historicidad y que se propone como único y a la vez precursor de reflexiones posteriores. Nos preguntamos si, el poeta simbolista, atento a los cambios en la percepción, la que trajo consigo la aparición de la fotografía, reconoce en las posibilidades que le brinda la técnica, de devolver algo de „magia“, de completar el movimiento dialéctico secularización-sacralización mediante los principios de fe en la técnica. Y a la vez, si los experimentos con una cámara inventada por el mismo, pequeña, que le permitía captar, inscribir a los sujetos y paisajes de modo borroso, lejano, mínimo, sin posibilidades de reproducción, le permiten al poeta recuperar algo del “aura“ perdida por la industrialización y la copia.

LOS MOTIVOS ESTÉTICOS.

Los Motivos son un conjunto de escritos en prosa que no tiene precedente en la historia literaria y artística de Perú. En estos escritos se mezclan las reflexiones críticas con la propia experiencia del hacer artístico. Eguren repite que los lenguajes se cruzan, que la música puede ser lineal, gráfica y que los dibujos pueden expresar ideas musicales. Los desplazamientos, interrelaciones, intersecciones entre artes da como resultado un texto de reflexiones inter-mediales. Una de sus prosas reflexiona sobre lo mínimo, lo pequeño, que deviene una obsesión en el quehacer artístico de Eguren. En “Paisaje mínimo” leemos que lo diminuto significa reducción y síntesis, condensación de sentido, así como también se define a la miniatura como vastedad y en ese sentido, la miniatura se constituye como una paradoja. En “Impresión lejana”, casi un leit motiv de su obra se lee la reflexión formal que cruza toda su escritura: poética, pictórica y fotográfica. En ella aparece la metáfora de la

distancia que torna borroso el horizonte e indefinibles los elementos del paisaje. En lo borroso, en lo no definido percibe Eguren el misterio.

En “Filosofía del Objetivo”, no sólo demuestra el interés teórico por la fotografía y el cine sino que da cuenta de los debates de la época en torno a la fotografía como medio técnico. Para Eguren, la pregunta del historiador de arte Robert de la Sizeranne ¿Es arte la fotografía? – texto de 1897- lo conduce a formular argumentos pictorialistas y aclara: “La cámara no obstaculiza la acción creadora, es una nueva forma de pincel, y el pincel mismo completa la obra de esta en el retoque”. Los pictorialistas buscaban que las instituciones del arte (la Academia, los Salones, etc.) reconocieran "sus" fotografías como obras de arte al mismo nivel que la pintura u otras formas de las artes plásticas. La estrategia para conseguir este reconocimiento fue el recurso de la manipulación posterior de la fotografía como justificación de artisticidad; para los pictorialistas, el negativo era equivalente al lienzo en blanco del pintor: el proceso creativo se desarrollaba en el positivado. La toma carecía prácticamente de interés, aunque en general se inclinaban por temas clásicos de la pintura especialmente la impresionista: paisaje rural, retrato, desnudo e incluso escenas de ballet.

En este texto sobre la Fotografía, Eguren reflexiona particularmente sobre el objetivo de la cámara: “El objetivo ha dilatado la mirada del hombre detallando los luceros en la placa sensible, fotografiando el puerto al través de las nieblas y estimulando las búsquedas telepáticas y espiritistas”. El ojo tecnológico de la cámara parece ser capaz de captar lo que los ojos humanos no pueden ver.

Como sabemos, en 1931, en el mismo año en que Eguren formula sus reflexiones sobre la fotografía, Walter Benjamin consideraba que el ojo de la cámara “abre los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños de vigilia, pero que ahora al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es una variable histórica”, de este modo, Benjamin conecta con el trabajo de los surrealistas y la imagen automática, el ojo inconsciente, automatizado de la cámara. Eguren, advierte que el objetivo funciona de modo independiente como una entidad propia:

“Vemos frecuentemente desfiguraciones fotográficas o embellecimientos milagrosos, semejantes a creaciones súbitas. Hay tan caprichosos que sorprenden, como si agentes desconocidos las confeccionaran con un poder

extraño... Verdaderos encajes, disociaciones armónicas, seres inesperados, cual si fueran productos de raras videncias, de un dispositivo mágico” (OC, “Filosofía del Objetivo”, p.236)

Recordamos que una foto no es solamente una imagen semejante, sino al mismo tiempo una huella material de lo real, una emanación química del objeto capturado por el dispositivo óptico. Es esta interpretación de la fotografía la que subyace en el concepto de inscripción y la que predomina actualmente en la teoría que la tiene por objeto. A mediados del XIX y al principio del siglo XX, la huella no sólo era considerada como una efigie, un fetiche, una película que hubiese sido despegada de la superficie de un objeto material y depositada en otro lugar sino que estaba situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y del espiritismo, y parecía participar del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia, como pregonaban los positivistas, como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos. Como señala Philippe Dubois toda reflexión sobre un medio cualquiera de expresión debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica que existe entre referente externo y mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión del realismo. Dubois hace un recorrido histórico de las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia por los críticos y teóricos de la fotografía respecto al principio de realidad propio de la relación entre la imagen fotoquímica y su referente, y lo articula en tres tiempos. Primero, la fotografía como espejo de lo real (discurso de la mimesis) en el que se le atribuye a la imagen fotográfica una semejanza existente entre la foto y su referente, al comienzo era percibida como un ojo natural, como un análogo objetivo de lo real, en esta concepción hay una radical separación entre el arte, creación imaginaria que tiene su propio fin en si y la técnica fotográfica, instrumento fiel de reproducción de lo real; en un segundo momento se consideró a la fotografía como transformación de lo real que representa la reacción contra el ilusionismo del espejo fotográfico. En este sentido, se desarrollan diversas actitudes que van de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo, por el trabajo, la codificación que implica, la foto se va a convertir en reveladora de la verdad interior. Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. En el retrato fotográfico se revelaría una verdad interior; y por último en un tercer tiempo de este recorrido la fotografía es una huella de un real, el discurso del índice.

Afirma Eguren:

“El retrato sicológico es una introversión, por eso *la foto tiene alcance de maravilla*, hay expresiones de dulzura que parecen liberarse de las leyes del dibujo y la sombra, simulan un movimiento imperceptible, algo inmaterial, incógnito. Por otro lado, estas expresiones producidas por mecanismos inconscientes o por un gusto refinado *llegan a un efecto mágico*, a un valor real inolvidable. *Es mayor su virtud cuando la suerte nos da la imagen ideal de un ser querido*.,²

Las fotos tienen alcance de maravilla, llegan a un efecto mágico y esto es más contundente si nos devuelve una imagen ideal del ser querido. Una una vez más, el poeta coincide con Benjamin en advertir que sólo en las fotos de los seres queridos, podemos encontrar un plus, algo „propio“ que nos interpela. Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, prevé que la evolución del medio fotográfico se producirá a partir de los llamados usos sociales de la foto. Cincuenta años más tarde, Roland Barthes retoma las ideas de Benjamin en *La cámara lúcida* a partir de mirar la foto de un ser querido muerto, la de su madre cuando era pequeña, la foto del invernadero. Esa foto que los lectores-espectadores no vemos, provoca el ensayo en los años ochenta, abre los debates para la discusión de la teoría actual de la fotografía.

El texto de Eguren se mueve entre la foto como huella, escritura, inscripción de un “real,, en la placa sensible y la foto como convención, como símbolo en el sentido Peirciano.

Luis Wuffarden considera que en las fotografías miniaturas Eguren utiliza recursos técnicos (encuadres iniciales, geométricos, imitando formaciones irregulares de la naturaleza, enfoques heterodoxos, entre otros) que están al servicio de una mirada que “pretende auscultar las apariencias. Se trata de hacer compatible el registro mecánico de la realidad con una poética del hermetismo”³. Mónica Bernabé sostiene que el hallazgo de Eguren se funda, justamente, en la producción de piezas fotográficas en miniatura que provocan un efecto de lejanía, aurático.

En las fotos se capta la atmósfera de las lejanía: edificios y monumentos investidos de un aire fantasmagórico, retratos sutiles de lo moderno, escenas compuestas artificialmente a

² Op. cit. 237.

³ Luis Wuffarden en *Obras Completas*, 1997, pág. 529.

modo de bodegones, entre sus fotos hay retratos, escenografías misteriosas, estudios de la figura en movimiento, en casi todos aparece una borrosa lejanía, casi un „aura“ imperceptible del retratado, el fotógrafo capta el instante de indicialidad y nos ofrece imágenes que cuestionan el hábito perceptivo. Lejos de la reproducción, estas pequeñas piezas son un antídoto contra la industrialización y la copia.

Bibliografía.

Primaria.

EGUREN, José María, *Obras Completas*. Edición, prólogo, notas, bibliografía y dirección de la edición de Ricardo Silva-Santesteban. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1997.

Secundaria.

ABRIL, Xavier. *Eguren, el obscuro (el simbolismo en América)*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1970.

ARETA MARIGÓ, Gema. *La poética de José María Eguren*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1993.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

BERNABÉ, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona, Paidós, 1986.

MARIÁTEGUI, Juan Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1989.

MONGUIÓ, Luis. *La poesía posmodernista peruana*. México, FCE, 1954.

NUÑEZ, Estuardo. *La poesía de José María Eguren*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1932.

NUÑEZ, Estuardo. "Sonido y silencio en la poesía de Eguren". En *Alma Mater* No 16, Lima, UNMSM, 1999.

ORTEGA, Julio. "José María Eguren" en *Cuadernos Hispanoamericanos* No 247, julio 1970, p.60-85.

ROUILLÓN ARROSPIDE, José Luis. *Las formas fugaces de José María Eguren*, Lima, 1974.

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 199.

TORRES, Alejandra. "París nocturno" de Rubén Darío: fotografía, arte, técnica y magia. En *Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, ISSN 1851-2577, Año 3, No 6, agosto, 2010.
www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/

TORRES, Alejandra. "Las posibilidades de la escritura" en *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2010, p.55-82.

WESTPHALEN, Emilio. "Eguren artista visual" en SILVA SANTIESTEBAN, *Obras completas*, 1997, 515-531.