

**e
n
t
r
e
v
i
s
t
a
s**

En torno a *La Efímera Vulgata*: una conversación con Luis Poirot

Oscar D. Sarmiento

State University of New York, Potsdam.
sarmieod@potdam.edu

La siguiente entrevista, llevada a cabo en la casa de Luis Poirot el 3 de octubre de 2013, se centró en el libro *La Efímera Vulgata*,¹ en el cual el fotógrafo colaboró con Enrique Lihn. Ya en *Neruda. Retratar la ausencia*,² Poirot incursionaba en la posible relación especular entre poesía e imagen. Ese libro, dividido en tres secciones, comienza presentando fotografías tomadas en 1982, en plena dictadura, de las tres casas de Pablo Neruda en las que se evidencia la ausencia del poeta; luego, el libro presenta retratos de personas que dejan testimonio escrito de múltiples facetas de Neruda y, por último, una serie de fotografías que Poirot tomó de Neruda durante 1969 y 1970. Poirot dice haber diseñado el libro de acuerdo con una estructura narrativa de corte dramático donde se encuentran, en la primera y tercera parte, fragmentos claves de poemas entrelazados a las fotografías en un juego recíproco de vasos comunicantes. *La Efímera Vulgata*, por otro lado, es el resultado de una colaboración singular suscitada por las fotos de Poirot a las que Lihn respondió, luego de un mes de verlas, escribiendo un largo poema que le envió al fotógrafo desde Nueva York. El producto final es un libro que incluye una secuencia de cincuenta y cinco fotos en blanco y negro de travestis, probablemente tomadas en 1978,³ a tres años de la muerte de Francisco Franco, en la llamada "Calle del pecado" de Sitges, España. A través de la serie de fotos se inserta, fragmento tras fragmento, el poema de Enrique Lihn que comparte el título de la secuencia fotográfica. En la portada del libro se ve un retrato de Enrique Lihn y, en la contratapa, uno de Luis Poirot.

OS: ¿En qué consiste el acto de fotografiar? ¿Qué debe ocurrir para que una fotografía se logre?

Recibido 20/11/2013

Aceptado 23/03/2014

¹ Lihn, Enrique y Luis Poirot. *La Efímera Vulgata*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2012.

² Poirot, Luis. *Neruda. Retratar la ausencia*. Santiago: Dolmen, 1986.

³ Poirot inicia su prólogo a *La Efímera Vulgata* señalando, "No recuerdo bien si fue el año 1978 o el siguiente, vivía en ese entonces en Barcelona..." (7). También señala que Lihn le envió su poema, un mes después de ver las fotos, desde Nueva York. Lihn llegó a la ciudad de Nueva York en marzo de 1978 gracias a una beca Guggenheim y en su libro *A partir de Manhattan*, publicado en 1979, incluyó el poema "Apología y condenación de las ramblas". Por tanto, lo más probable es que las fotografías fueran tomadas en 1978. Solo ocho años después, en *Peña de extrañamiento*, publicado en 1986, el poema "La Efímera Vulgata" llegó a formar parte de uno de sus libros.

LP: Bueno, no soy un teórico de la fotografía. Dada mi experiencia como fotógrafo, sé que para ver hay que tener memoria. Por ejemplo, si tú le devuelves la vista a un ciego primero este tiene que construir una memoria para saber qué está mirando. Así también el niño: tiene que construir una memoria. El acto fotográfico es memoria. Algo te llama la atención y tú miras algo que tienes guardado en la cabeza. Esto, ciertamente, no lo tienes claro en el momento. La lógica no tiene nada que ver con esto. Se produce una suerte de descarga eléctrica y solo años después puedes entender lo que hiciste. He visto negativos míos que tienen cuarenta o cincuenta años y solo ahora he logrado entender lo que estaba haciendo. Es como una palabra perdida que de repente se encuentra con una palabra de hoy día y forman una frase que tiene un significado poético especial.

OS: ¿La elección del blanco y negro tiene algo que ver con responder a una herencia fotográfica? Si esto es así: ¿en qué consistiría esta herencia?

LP: Hay varias posibilidades de explorar esto. Te las menciono de acuerdo a como se me ocurren en este momento. La fotografía como tal sintetiza y sugiere mucho a partir de esa imagen que construye basada en la realidad. En verdad, se trata de la construcción de un mundo aparte. El blanco y negro, en particular, se aparta de la anécdota. Técnicamente, también, el blanco y negro es más difícil que el color. Requiere un trabajo más profundo en el laboratorio. Aquí hay que señalar una diferencia importante: toma y creación no son lo mismo. Una equivalencia interesante ocurre cuando se señala que el negativo es la partitura mientras que el laboratorio es la ejecución de esa partitura. Y, de verdad, la ampliación de un negativo es siempre diferente porque, en el momento de realizarla, depende de cambios objetivos (técnicos, digamos) y subjetivos (mi estado emocional particular en un día específico). Otro aspecto más biográfico de esta elección: yo nací en diciembre de 1940 y en enero de 1941 mi padre partió de Valparaíso con otros franco-chilenos a unirse con los franceses libres del general Charles de Gaulle. Estuvo cuatro años afuera. Mi madre, desde que yo tenía unos meses, me llevaba a un cine en Ahumada que era El Principal, donde pasaban documentales y noticiarios. Me llevaba ahí porque pensaba que de pronto tal vez íbamos a ver pasar imágenes de mi padre. Entonces yo crecí, por esa razón, viendo imágenes en blanco y negro.

OS: De todas formas: ¿Has realizado un trabajo con la fotografía en color?

LP: La verdad es que me gané la vida haciendo foto en color. Pero no me interesa y no tengo nada guardado. No guardo archivo en color. Uno tiene que hacer opciones. En un momento, opté por no hacer más foto de encargo. Opté por la foto de expresión personal, por un lenguaje personal. Entendí que solo puedo hablar de aquello que conozco para que pueda ser reinterpretado por la persona que mira. Un mundo no cerrado, que sugiere. La fotografía que yo hago es aquella que no obedece a un encargo, sino a un impulso muy personal y secreto. La poesía es quizás el único lenguaje que no acepta el encargo. Todas las demás han sido un encargo. Pintura, arquitectura, prosa. La poesía es un arrebató personal. Hay un texto de Sergio Larraín que es para mí la definición de la fotografía, y que muchos todavía

no llegan a entender: "Cuando paseo la mirada por fuera con el rectángulo en la mano, es en mi interior que yo busco"⁴.

OS: En esta cita se produce, en el acto, una intersección interesante de los dos planos: el interior y el exterior. ¿Esto nos acerca de alguna manera a la poesía?

LP: Sí, ahí nos acercamos a la poesía. En mi caso, los mejores diálogos los he tenido con poetas: Neruda, Rojas, Uribe, Lihn, Zurita. Ellos sabían leer imágenes aunque no tenían idea de fotografía. Por ejemplo, Zurita ha hecho una lectura de mis fotos con una tremenda lucidez. Por otro lado, Lihn produjo una lectura muy lúcida y hermosa de mis fotografías. En ese texto que escribí sobre mis postales, Lihn no dice si le gustan o no las fotos: sus textos son un punto de partida⁵. Es, pienso yo, lo que verdaderamente debiera ser la crítica a partir de la creación de otro.

OS: Lihn había escrito sobre tus postales. ¿Manifestaba el poeta un interés cotidiano por la fotografía?

LP: Varias veces salimos con Lihn al mercado fuera de San Antonio. Yo lo vi varias veces comprar postales viejas. Le pregunté: ¿Por qué te interesan? Me interesa la novela gótica, me respondió.

OS: Tu diálogo fotográfico con la poesía y los poetas no es nuevo. La publicación de *Pablo Neruda: Retratar la ausencia*, en el 2004, así lo evidencia.

LP: Respecto de ese libro algunos poetas me señalaron que rara vez habían visto un matrimonio mejor entre poesía e imagen. Ninguno es comentario del otro. Yo no ilustro un poema ni la poesía hace explícita una imagen. Estamos juntos pero cada uno tiene su mundo.

OS: ¿Intentaste llevar a cabo proyectos con otros poetas?

LP: A Gonzalo Rojas le propuse que hiciéramos un libro sobre el amor y la muerte. Me contestó que con esos temas él se incorporaba gustoso al proyecto. Luego murió y no logramos realizarlo. Pero algo voy a hacer con él.

OS: *La Efímera Vulgata* se publica luego de la muerte de Lihn y el libro incluye un retrato impactante del poeta. ¿Qué tipo de relación estableces con la persona que fotografías?

LP: Trato de fotografiar a aquellos con los que tengo alguna relación personal. En este retrato de la portada de *La Efímera Vulgata* Lihn me mira

⁴ Crucial fotógrafo chileno (1931-2012). Ver Gonzalo Leiva Quijada. *Sergio Larraín. Biografía / estética / fotografía*. Santiago: Metales Pesados, 2012.

⁵ Enrique Lihn. "Postales de Poirot". Revista Cauce, 1986. El artículo fue republicado en Enrique Lihn. *Textos sobre arte*. Adriana Valdés y Ana María Risco, eds. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2008. De acuerdo con Lihn, las postales del terremoto del 3 de marzo de 1985 de Poirot: "...son espléndidos testimonios de nuestra ruina, de un verismo sin par, aún tratándose de fotografías. El catastro de una catástrofe" (453).

a los ojos y me confiesa: tengo miedo al cáncer; tengo miedo pero me enfrento. Hasta ahora me cuesta ampliar esta foto. Las personas aparecen flotando en el líquido. Cuando los rostros aparecen en él algunos amigos, como es el caso de Enrique, se resisten: no quieren que los revele. Pero tú los convocas. Los obligas a venir.

OS: Para mí, tú ciertamente complejizas la idea de aquello que muestra el retrato al señalar que: "Un retrato es un juego, un acertijo, un misterio, algo que insinúa, pero que normalmente oculta más que revela"⁶.

LP: Un retrato oculta casi todo. En realidad todos nosotros solo dejamos salir atisbos porque lo otro nos hace vulnerables. En el amor uno empieza a querer mostrarse. En la amistad, que es otra forma de amor.

OS: ¿De dónde surge el título del libro: "Efímera Vulgata"? En la introducción al libro tú señalas que Lihn se acogió al título que le diste. Es decir, este no es un título que Lihn mismo pensó, sino que, en tus propias palabras, "acogió".

LP: Yo tenía un amigo biólogo en Barcelona y le hablé de estas figuras de Las Ramblas que solo vivían por unas horas. Me dijo: esa es "la efímera vulgata", una mariposa que solo vive unas horas para el vuelo nupcial.

OS: ¿Por qué el libro no se publicó anteriormente y por qué sí ahora? ¿Qué significación tiene que se haya publicado ahora? En tu *blog* escribiste que una mañana: "...Fernanda las desenterró con palabras de admiración"⁷.

LP: Siempre trabajo en dos o tres ideas. Son proyectos de largo plazo. Ahora trabajo para una exposición y un libro que lleva quince años de realización. Son retratos de una misma persona. Tenía olvidado este libro. Pero tenía una deuda personal con Enrique. No estaba tranquilo. Mi mujer, Fernanda Larraín, me insistía. Para mí, un muerto es una persona que está de viaje. Y me pregunto: por qué lo voy a borrar. Me visita. Además, a medida que uno envejece empiezas a tener más amigos muertos que vivos. Un día estaba con los alumnos de mi taller de fotografía. Les dije que había decidido hacer una edición digital de cincuenta ejemplares con suscripciones. Un estudiante me sugirió contactar a los editores de la Universidad Diego Portales porque estaban publicando libros de Lihn. Así que hablé con Matías Rivas a quien no conocía. Y después de treinta años de esperar y pelear para que el libro se hiciera, en menos de veinticuatro se produce la decisión de la publicación.

OS: En la introducción a la *Efímera Vulgata* señalas que Lihn, a un mes de haber visto, en Barcelona, las fotos que habían quedado sin publicar, te envió su poema: "...me confesaba que las fotografías que le había mostrado esa noche no dejaban su cabeza..."⁸ y que, por ello, había escrito el poema como una respuesta que entraba en diálogo con las fotos. ¿Hay una explicación posible para esta obsesión?

⁶ Blog de Luis Poirot. "Exposición de retratos". 8, Agosto, 2006. <<http://luispoirot.blogspot.com/2006/08/exposicin-de-retratos.html>>.

⁷ Blog de Luis Poirot. "Efímera Vulgata". 11, Agosto, 2007.

⁸ *Efímera Vulgata*, 8.

LP: El tema de la máscara es lo que le llegó a él. No el de la homosexualidad ni el del travesti. La triple identidad. Parece que nadie quiere ser como es ni ser uno. Y, como tú sabes, jugar a ser otro es la esencia del carnaval. En las fotos, a través del maquillaje, se veía otra cara: esa doble identidad. Eso lo golpeó. Claro, también está esa atmósfera de Barcelona saliendo de la dictadura: una liberación en la que todo era posible. Esa Barcelona de Las Ramblas que ya no existe.

OS: En la entrada "Efímera Vulgata" de tu *blog* señalas que las fotografías "habían sido para su publicación en España y Francia (la revista "Photo" dijo que eran insoportables a la vista)". ¿Esta reacción visceral corresponde a una reacción esperable respecto de la propuesta visual de esta secuencia?

LP: En el trabajo de creación uno siempre está en esa tesitura del rechazo y la aprobación. A alguien algo tuyo puede gustarle y otra foto posterior puede que no. Esto es algo usual. También es posible que un trabajo tuyo no sea aceptado porque no cabe dentro de ciertas líneas editoriales. En el caso de *La Efímera Vulgata* un agente fotográfico fue el que me envió a hablar con esta persona de *Photo*. El tipo vio las fotos y dijo, en francés: "Imposible recomendar esto. Nuestros lectores no están preparados para aceptar este mundo". Creo que el tema de la doble máscara lo tocó a él. Fue un rechazo visceral. No era una cuestión moral. Cuando regresé a contarle lo que había ocurrido, la persona de la agencia fotográfica no podía creerlo porque sabía que las fotos podían caber en esa revista. Por eso me había conseguido la entrevista. Ahora, hay que entender que en las fotos yo no toco la sexualidad, sino la identidad; es decir, la máscara. Por eso el rechazo.

OS: En la introducción a *La Efímera Vulgata* tú haces referencia a ciertos personajes: "La vieja prostituta María de Las Ramblas, Ocaña y su amigo Camilo..." (9). ¿Quiénes son estos personajes? ¿Dónde aparecen en la secuencia?

LP: La prostituta no está. Ocaña aparece en la página 36; Camilo, en la 35. Todo el mundo en Barcelona los conocía. Eran personajes del folclor popular, míticos. Aquí en Santiago tenemos una ciudad de guetos. No somos una sociedad entrecruzada. Pero en Barcelona Las Ramblas era un lugar donde se encontraban todos: pobres, ricos, famosos, y la fauna variaba dependiendo de la hora del día. Esto marcaba a los barceloneses.

OS: También escribes en la introducción del libro: "La dura luz del *flash* frontal, que empleaba como un reportero de los años cincuenta, revelaba la doble máscara de quienes posaban desafiantes para mi cámara" (8). ¿Hay aquí una señal de la disputa entre la posible violencia del acto de fotografiar y la asertividad del otro frente a la dureza del *flash*?

LP: Yo los miraba y les pedía permiso. Me encaraban desafiándome para que los fotografiara. Era como si me dijeran: "Me he estado preparando un año para construir esta máscara". Nadie se negó nunca.

OS: ¿Hay razones específicas para el ordenamiento de la secuencia fotográfica?

LP: Aunque normalmente decido todo, esta vez yo no ordené la secuencia. Le dije a Carlos Altamirano que creara la secuencia porque me sentía incapaz, ya que estaba muy involucrado emocionalmente. Y también les dije a Matías y Carlos: no quiero un libro que sean dos libros. El poema hay que fragmentarlo para que navegue entremedio de las fotos. Va todo junto.

OS: En la introducción también se lee: "Un amigo catalán me dijo casi en secreto que esa noche de cuaresma aparecerían en Sitges unas mariposas efímeras" (7). ¿La descripción eufemística corresponde a las condiciones de la época y al temor de expresar directamente lo prohibido?

LP: Son las primeras señales públicas de una rebelión contra una dictadura. Es todo lo que prohibió el régimen. Se murió el papá: ahora podemos hacer todo lo que queremos. No sé si correspondió a un fenómeno de unos pocos años.

O.S: ¿Crees que en Chile es posible entender adecuadamente el contexto carnavalesco del cual surgen las imágenes del libro?

LP: Aquí en Chile nosotros no entendemos qué es la cuaresma porque este fenómeno obedece a una cultura campesina, pagana. Se trata del carnaval recuperado por la Iglesia. Hay días en que todos los desmadres están permitidos. En la Edad Media hay inclusive monjes de conventos que salen a la calle. Los brasileños tienen el martes de carnaval. Nosotros tenemos borrada gran parte de la huella hispánica. El "huacho" Bernardo O'Higgins borró, por rechazo con su padre, las huellas hispánicas. Eso nos pena hoy en día. Somos bastantes "huachos" culturalmente. No ocurre así, por ejemplo, con argentinos o bolivianos. Nos quedamos como "huachos" desamparados. O'Higgins impone un modelo de cultura inglesa, que es la suya porque estudió en Londres o francesa porque estaba en boga. Pero la raíz hispánica desaparece.

OS: En toda la secuencia fotográfica solo se encuentran tres imágenes –en las páginas treinta y cinco, sesenta y nueve, y setenta y siete– donde un personaje aparece de cuerpo entero mientras que en el resto se trata de tomas que se acercan al retrato. ¿Hay alguna razón para esto?

LP: En la noche casi no se ve. Las calles son oscuras. Al caminar, de repente me encuentro con el personaje. No tengo la distancia para ver a la persona. Están vestidos de la mamá, tía, amiga, o personaje de película. Claves que a veces entienden solo ellos. Por ejemplo, de un cine de Hollywood que no conozco necesariamente. Otras veces es más evidente como en el caso de Carmen Miranda.

OS: El libro se abre con tu retrato de Lihn y se cierra en la contratapa con un retrato tuyo. La expresión de tu rostro sugiere, me parece, la de un sujeto que mira incisivamente –sus ojos miran de lado, no a la cámara– como quien de manera aguda, severa, percibe lo que entra dentro de su campo visual.

LP: Aunque el libro señala que yo la tomé, la de la contratapa es una foto que me tomó Fernanda. El rostro parece salir hacia la luz. La interpretación de esta foto queda ciertamente a manos de su lector.

OS: ¿Tuviste oportunidad de visitar a Enrique Lihn en sus últimos días?

LP: No lo visité cuando estaba enfermo. No pude. Enrique murió con rabia. No quería morirse porque oportunidades, que antes le habían sido negadas, se estaban abriendo para él. Después la vida me enseñó que lo único que una persona enferma necesita o pide es un gesto de cariño: afecto, porque se está muy solo en la proximidad de la muerte.