

1-1-2013

El Rol De La Cultura Visual En El Desarrollo De Una Nueva Espacialidad En La Literatura Argentina

Maria Paula Rivero
University of South Carolina

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.sc.edu/etd>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Rivero, M. P.(2013). *El Rol De La Cultura Visual En El Desarrollo De Una Nueva Espacialidad En La Literatura Argentina*. (Master's thesis). Retrieved from <https://scholarcommons.sc.edu/etd/1951>

This Open Access Thesis is brought to you by Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact digres@mailbox.sc.edu.

El rol de la cultura visual en el desarrollo de una nueva espacialidad en la literatura
argentina

by

María Paula Rivero

Bachelor of Arts

Elon University, 2011

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Master of Arts in

Spanish

College of Arts and Sciences

University of South Carolina

2013

Accepted by:

Dr. Isis Sadek, Thesis Director

Dr. Andrew Rajca, Reader

Acknowledgements

I would like to express my gratitude to my Thesis Director, Dr. Isis Sadek, and my thesis reader, Dr. Andrew Rajca, for their patience, enthusiasm, and immense knowledge. This thesis would not have been possible without their help, guidance and support.

Abstract

This work explores the use of visual culture in Horacio Quiroga's "La cámara oscura", Julio Cortázar's "Apocalipsis de Solentiname", and Rodolfo Walsh's "Fotos", focusing on its role in the development of a new conceptualization of the Argentine space. The visual culture in these short stories, represented through the art of photography, gives the reader a new way of access into a national space that has been historically established by a politically dominated narrative. While the past rhetoric has been characterized by recognizing the territory as empty and assigning it the preferred meaning, these short stories revert such mechanism by developing the identity of the characters based on their interaction with the territory, which is made possible through the visual culture. The analysis of the visual culture through the theories of Henri Lefebvre, Edward Soja and Jens Andermann allow us to position ourselves in relation to the space and to understand how such spaces are created, arriving at the conclusion that there is no set national space and that the production of space is in constant evolution.

Table of Contents

Aknowledgements	ii
Abstract	iii
Introduction	1
Chapter 1: “La cámara oscura”: Descubriendo al hombre a través de la cámara oscura como espacialidad concreta	8
Chapter 2: “Apocalipsis de Solentiname”: La fotografía como entrada y salida de una realidad	23
Chapter 3: “Fotos”: El campo y la fotografía en el descubrimiento personal y colectivo	35
Conclusion	47
Bibliography	53

Introducción

Los comienzos de la literatura argentina se remontan al siglo XVI con la conquista y colonización española. En aquel momento comienza a desarrollarse un cuerpo de literatura basado en crónicas que intentan describir los nuevos territorios, adecuándolos al mundo literario europeo. Uno de los primeros cronistas de la zona es el soldado y viajero alemán Ulrico Schmidt, quien llega a la región del río de la Plata como parte de la expedición de Pedro de Mendoza y se dedica a describir la zona selvática del Chaco. Es curioso que la literatura argentina, y la literatura y producción cultural del período colonial referida a Argentina, comience con la llegada de los colonos europeos y a partir del reconocimiento de dicho territorio por parte del mundo europeo, sin considerar la gran población indígena que habitaba el territorio argentino en aquel momento. La realidad es que, con la colonización, los grupos indígenas fueron expulsados del territorio o incluso erradicados, y por ello se desconoce su producción cultural y literaria.

El simple hecho de concebir una historia literaria como nacida con la llegada de los colonos, y su producción literaria y cultural, habla de la naturaleza de dicha literatura: una literatura que cree desarrollarse en un vacío. Como expresa Jens Andermann en su libro *Mapas de poder*, el proceso de desarrollo de Argentina como nación es un ejemplo del poder legitimador de la letra, y cómo esta define un territorio. La letra es la que funda el territorio argentino con los intereses políticos de aquel que la plasma, más allá de la realidad del territorio mismo. Como lo observamos en textos fundacionales como *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, la letra misma establece el territorio como

desértico y vacío para luego “llenarlo”, otorgándole contenido y vida, y de esta forma legitima su propia construcción del mismo. De esta forma, los textos fundacionales nacen del deseo de establecer una nación, de crear algo de “la nada”, y responden al proyecto político de quien escribe, haciendo que la legitimación sea definida por la subjetividad del interés político propio.

La construcción del territorio argentino a través de la letra de aquellos que deseaban fundar una nación, en el caso de Sarmiento con un proyecto político fuertemente europeísta, genera preguntas en cuanto al grado de subjetividad de estas construcciones del espacio. Estas dudas fueron las que me generaron un interés por la construcción del espacio argentino en base a la letra, y comencé a preguntarme si sería posible acceder a dicho espacio desde una perspectiva diferente a lo estrictamente narrativo. El buscar una forma de acceso más accesible y que llegue a más gente me llevó a la noción de lo visual, y a cómo la cultura visual en la literatura argentina puede ayudar a interpretar de una nueva manera el espacio creado. Para este análisis de la espacialidad utilizo los cuentos “La cámara oscura” de Horacio Quiroga, “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar, y “Fotos” de Rodolfo Walsh. Estos autores y cuentos, a pesar de pertenecer a épocas diferentes, se conectan en su uso de lo visual para proveer un nuevo acceso al territorio y nos permiten ver la evolución en las percepciones de este. A través de dichos textos es posible rastrear y trazar una trayectoria en su alejamiento de los textos fundacionales que buscan inscribir significado al territorio con un fin político. Este alejamiento de dicha concepción de la identidad nacional inscrita en el territorio se logra a través del uso de la cultura visual en los textos, representada en la fotografía, la cual plasma una nueva concepción del espacio que se desarrolla.

Como marco teórico para este trabajo utilizo las teorías de Henri Lefebvre y Edward Soja, quienes devuelven protagonismo al espacio al hacerlo una parte central del desarrollo de individuos y sociedades. Soja explica que el espacio tiene un protagonismo tan grande como lo tienen la sociedad y la historia en la formación de un ser humano. En su libro *Thirdspace: Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, el autor explica: “When the trialectics of Being is reduced to the relations between Historicity and Sociality, Spatiality tends to be peripheralized into the background as reflection, container, stage, environment, or external constraint upon human behavior and social action” (71). Mientras que en el pasado, antes del “spatial turn” que se volcó hacia la importancia del espacio en la teoría crítica de los años 70, se había priorizado la sociedad y la historia, constituyendo así una dialéctica, Soja continúa trabajando con la ya establecida triada de Lefebvre para reiterar la centralidad del espacio en el desarrollo de seres y sociedades. Henri Lefebvre nos hace entender mejor los diferentes aspectos de un espacio a través de su triada, a través de la cual nuestra concepción del espacio deja de ser algo llano y secundario y se convierte en altamente significativo. En su conceptualización, Lefebvre crea tres categorías que dan cuenta de nuestra relación con el espacio a través de diferentes formas de experiencia con este: la experiencia concreta, la experiencia ideal, y la experiencia que combina ambas dimensiones, ya que en ella se combina el acercamiento al espacio concreto mediante ideas y creencias. En su triada, Lefebvre reconoce el espacio en tres niveles:

Lefebvre denomina “spatial practice” al nivel de experiencia concreta y lo relaciona con la percepción. El autor explica que este nivel incluye una fuerte asociación,

dentro del espacio percibido, entre la realidad diaria (la rutina) y la realidad urbana (las rutas y redes que conectan los lugares asignados para el trabajo, la vida privada y el ocio).

El segundo nivel se denomina “Representations of space” y tiene que ver con el espacio ideal y la concepción del espacio. El autor lo define como el espacio conceptualizado y lo relaciona a científicos, planificadores, urbanistas y todos aquellos que identifican lo vivido y lo percibido con lo que se concibe.

Por último, “Representational spaces” es el tercer nivel y aquel que combina los dos anteriores. En su libro, Lefebvre lo relaciona al espacio vivido, y lo reconoce como el espacio de los habitantes y usuarios. El autor plantea a este nivel como el espacio dominado, el cual la imaginación busca cambiar y apropiar.

A través de esta triada, establecida primero por Lefebvre y analizada posteriormente en profundidad por Soja, se pueden reconocer los niveles en el desarrollo de un espacio. Es decir, cómo este se crea y llega a tener un impacto en la sociedad. Al aplicar esta triada a diferentes espacios relevantes de los cuentos estudiados, se pueden entender las prácticas y concepciones que hacen a la formación de un espacio y al desarrollo de los personajes. Su triada permite analizar y entender las prácticas y el desarrollo de un individuo en base a su medio mediante la interacción mutua entre ellos, y da a entender las múltiples dinámicas asociadas con el espacio, ofreciendo una nueva forma de acceso a este.

Otra forma de entender las dinámicas de un espacio es a través de la teoría de Jens Andermann, quien pone al día el trabajo iniciado por Lefebvre sobre la producción del espacio. En su libro *Mapas de poder*, Andermann pretende “leer a la literatura argentina entre, aproximadamente, 1830 y 1930, desde una arqueología de los mapas” (19).

Aunque no todos los cuentos entran en estos cien años (“Apocalipsis de Solentiname” de 1976 y “Fotos” de 1965), el análisis de Andermann es aplicable y relevante en el análisis de cada uno de ellos. Andermann lleva a cabo una “arqueología” dado que “mientras que la historia de las ideas se dedica a la interpretación alegórica de documentos, la arqueología se inclina a la descripción intrínseca de monumentos” (19), asegurando que la arqueología nos permite “un modo de lectura que, cuestionando las instancias sobreentendidas que presuponen las construcciones canónicas (la obra, el autor, la disciplina), intenta una reescritura crítica, una transformación reglamentada de lo que ya estaba escrito” (19). Es decir, dejando atrás las construcciones tanto canónicas como políticas, Andermann se adentra en un análisis de las prácticas sociales que permite entrar de una forma diferente a la escritura del espacio.

Para llevar a cabo dicho análisis, el autor reconoce un triple movimiento, el cual definirá en tres dispositivos:

1. En primera instancia está el dispositivo de *apercepción*, el cual se refiere a la imaginación letrada que busca construir sobre un suelo inerte una nación civilizada: “se busca inscribir una letra portadora de un discurso civilizador y universalista en un espacio concebido como desértico y vacío” (19), dando como mayor ejemplo el “desierto” argentino.
2. En segundo lugar, Andermann reconoce un dispositivo de *apreciación*, en el cual se busca explorar y descubrir las tierras del interior, y explica que:

El relevamiento textual del interior argentino tiene dos costados que, más que antagónicos, pueden pensarse como complementarios: por un lado, el aporte, en descripciones realistas, de los datos necesarios para la expansión militar y tecnológica y, por el otro, la funcionalización de ese saber “empírico” para proponer visiones reformistas del país futuro y criticar la ignorancia y la falta de iniciativa del poder central (20).

Es decir, es en esta segunda perspectiva que hay un mayor interés por el saber que antes fue movilizadado para generar control territorial (a través la campaña militar y tecnológica).

3. En tercer lugar, está el dispositivo de *apropiación*, el cual consta de “una serie compleja y contradictoria de lecturas y de re-escrituras de lo que recién entonces es constituido como antigüedad argentina, como patrimonio cultural” (20), y a través del cual se “normativizan los usos nemónicos de la otredad popular”.

Los tres niveles o dispositivos que propone Andermann en el análisis “arqueológico” de un espacio permiten también entender de una mejor manera los espacios desarrollados en los cuentos que analizamos. Lo que es particular sobre los tres cuentos estudiados es que en todos ellos se hace uso de la cultura visual para establecer una forma diferente de acceso al espacio literario argentino, ayudando al lector a descubrir más sobre los personajes y su identidad. La cultura visual en estos cuentos, en la forma de fotografías, actúa como vía de descubrimiento para el personaje, y se convierte en un elemento que le ayuda a descubrir más sobre su entorno, y como resultado, sobre sí mismo.

En los tres cuentos se puede observar cómo la cultura visual crea un espacio nacional diferente al que se había establecido a través de los textos fundacionales. Mientras que los primeros habían inscrito significados al territorio argentino para así llevar a cabo sus intereses políticos de construir una nación a imagen de Europa, los cuentos que se analizan aquí muestran un gran cambio respecto a aquella actitud. La cultura visual actúa como medio para el verdadero descubrimiento del territorio, y devuelve a los personajes, y al lector, a la importancia de lo local y autóctono como

centro de construcción de un espacio nacional. En este sentido, estos cuentos, comenzando con Horacio Quiroga, establecen la imagen como una poderosa arma en el establecimiento y descubrimiento de un nuevo espacio nacional volviendo así a las raíces del territorio, esfuerzo que continuará hasta el día de hoy a través de los estudios coloniales y el deseo de redescubrir lo local.

Capítulo uno

“La cámara oscura”: Descubriendo al hombre a través de la cámara oscura como
espacialidad concreta

Yo llamo farsa al acto de atribuir a tal individuo en tal circunstancia sensaciones imposibles en ese estado [...] porque la única belleza en esos casos es que los personajes sientan lo que deben sentir. [...] Lo falso es lo que nos hace daño por el antagonismo burdo, por la inhabilidad del autor para hacer pensar a tal personaje como se debe [...] qué otra belleza cabe en tan ardua práctica sino psicologar bien, verdaderamente”.
Horacio Quiroga, Carta a José María Fernández Saldaña, 1905

En Horacio Quiroga se puede reconocer un gran cambio en la formulación dialéctica fundadora de la literatura argentina en comparación con sus comienzos. La dialéctica fundadora es encabezada por Domingo Faustino Sarmiento y se desarrolla en torno a la oposición entre civilización y barbarie, una dialéctica que Sarmiento desarrolla en *Facundo*. Mientras que en dicho texto fundacional se categoriza el territorio y se le inscriben características, en los cuentos estudiados se puede ver un cambio de rumbo y actitud que busca dejar de apropiarse del territorio para un fin político, inscribiéndole el significado deseado, y se propone redescubrirlo de una nueva manera. Para lograr entender la importancia de este cambio y su impacto en la concepción del espacio argentino, es importante comprender el peso y poder de la letra como establecedora del territorio argentino que explica Jens Andermann en su libro *Mapas de Poder*.

Comenzando con los colonos españoles y seguido por los científicos y exploradores europeos, la construcción del territorio argentino se va legitimando a través

de la letra, que primeramente lo establece como un territorio vacío. Dejando a un lado la existencia previa de una sociedad nativa al territorio, los científicos describen su topografía enfocándose en las grandes planicies que presentan la pampa y el desierto argentinos: un espacio abierto, infinito, e incontenible. La grandeza de estas planicies abiertas evoca tanto en exploradores como en poetas una sensación de inmensidad y a su vez de vacío. En las primeras dos estrofas de su poema titulado “La cautiva”, Esteban Echeverría escribe:

Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El Desierto
inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando un instante
el crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez.

Gira en vano, reconcentra
su inmensidad, y no encuentra
la vista, en su vivo anhelo,
do fijar su fugaz vuelo,
como el pájaro en el mar.
Doquier campos y heredades
del ave y bruto guaridas,
doquier cielo y soledades
de Dios sólo conocidas,
que El sólo puede sonar (1-20).

Echeverría es uno de los primeros escritores argentinos que descubre y establece el espacio argentino a través de la literatura. Como podemos ver en este poema escrito en 1837, aun tratándose éste de un conflicto entre grupos indígenas y los criollos provenientes de la ciudad, lo cual reconoce la existencia de grupos establecidos en el territorio desértico, Echeverría lo concibe como vacío. En estas dos estrofas, palabras como *abierto*, *inconmensurable*, *misterioso*, *solitario*, *taciturno*, *vano*, *anhelo*, y *soledades* evocan la sensación de un territorio callado y solo, que no contiene ni se puede contener, que necesita ser descubierto y dominado. Escrito aproximadamente cuatro años después de la Campaña al “desierto” de Juan Manuel de Rosas, en la que se sometió a la obediencia criolla a los indígenas del desierto, Echeverría demuestra en sus escritos la continuidad de una concepción del territorio como vacío, acompañada de una actitud

colonizadora y establecedora, la cual continúa y se representa en su forma más cruda en la “Conquista del Desierto” coordinada por el Gral. Julio Argentino Roca, la cual desplazó y exterminó a los indígenas de la pampa y las tierras de la Patagonia argentina como solución a supuestos conflictos con los malones. El ataque, sin embargo, tenía la finalidad de estabilizar el territorio argentino a través de la dominación y la “pacificación”, máscara de genocidio y desplazamiento, para luego poder productivizar dicho territorio. Dichas campañas son prueba y resultado de la concepción inicial del territorio argentino por parte de los colonizadores, seguido por el proyecto unitario de nación que se elabora en Buenos Aires, que quedará establecida en la literatura y la cual cumple el rol de legitimar y “llenar” el territorio con proyectos políticos de una nación en base al modelo europeo, aplicado inicialmente por Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Civilización y barbarie*.

Quiroga pone gran énfasis en sus obras en el aspecto del descubrimiento. La importancia de la actitud de búsqueda y descubrimiento del espacio se puede entender mejor a través de la conceptualización de Jens Andermann en *Mapas de poder*. En este libro, Andermann, dejando atrás las construcciones tanto canónicas como políticas, se adentra en un análisis de las prácticas sociales que permite entrar de una forma diferente al espacio ya escrito, reconociendo tres dispositivos: en primer lugar el de *apercepción*, o el concebir un suelo como vacío e inerte para construir sobre él; en segundo lugar el de *apreciación*, el cual busca explorar y descubrir las tierras, y el de *apropiación*, en el cual se hace uso de la otredad popular. Frente a tan fuerte tendencia de la historia literaria argentina de otorgar e imponer características a sus personajes, historias y territorios con el deseo de modelar una nación ideal, Quiroga sobresale por su actitud de rebeldía en

querer dejar de *otorgar* y comenzar a *descubrir* la esencia del territorio argentino más allá de agendas o intereses políticos; es decir, abandona la “apercepción” del mismo. En Horacio Quiroga podemos ver un revés del dominio del hombre sobre su entorno. En sus textos, la naturaleza muchas veces se impone sobre el hombre, presentándose así como primordial y legítima, como una fuerza, y al hombre como el extraño e indefenso. Este poder brutal de la naturaleza no es sino una forma de reintegrar la importancia de la comprensión autóctona del territorio en el discurso identitario, de redescubrirlo en unión con el hombre y no dominada por el mismo. En su introducción al libro *Historia crítica de la literatura Argentina: El imperio realista*, Noé Jitrik explica la importancia de la relación entre carácter y ambiente en los cuentos de Quiroga: “No es posible pensar los términos de esta relación por separado. Los términos son ‘funtivos’, existen sólo en tanto uno se vincula con el otro, y la intensidad de la narración es el producto de esa coincidencia ejemplar. Nada hay antes ni fuera de esa sociedad tenaz entre carácter y ambiente” (Jitrik 195). Mientras que los textos fundacionales representan el establecimiento de un territorio a través de la acción del hombre, Quiroga presenta el descubrimiento del hombre en conjunto con la naturaleza y como resultado de su interacción con ella, revirtiendo de esta manera el orden pasado. Dicho cambio en la poética del territorio se puede ver en su libro de cuentos *Los desterrados*, publicado en 1926 y considerado por los críticos como su mejor obra. En esta obra el territorio toma un protagonismo central en la vida del hombre y en su descubrimiento de sí mismo. Es en su interacción con el medio ambiente y los límites que éste le impone que el hombre se descubre a sí mismo. Es decir, en Quiroga el hombre deja de ser capaz de definir el territorio por sí mismo, y comienza a definirse en base a él.

Lo particular en este proceso de “descubrimiento,” tanto en “La cámara oscura”, parte de su colección *Los desterrados*, como en el resto de los cuentos que se analizan en este trabajo, es el rol de la cultura visual como vía de descubrimiento y facilitadora de un nuevo análisis del espacio argentino. Como se menciona anteriormente, en “La cámara oscura” el territorio adquiere un papel central en la experiencia e identidad del hombre en las que éste se ve contenido por el territorio, y es esto mismo lo que se produce vía la tematización de la cultura visual. En su ensayo titulado “Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos ‘El retrato’ y ‘La cámara oscura’”, Laura Utrera expresa que, luego de sus visitas a Misiones, “hubo en Quiroga una mutación, hubo una metamorfosis que, motivada por el paisaje, la naturaleza y la realidad misionera, le confirió el deseo impulsivo de habitar la naturaleza” (126). Utrera agrega que las imágenes fotográficas de Misiones despiertan en Quiroga una sensación de familiaridad, a través de lo cual descubre un lugar donde vivir intensamente dado que, como lo presenta Bazin, en la naturaleza la fotografía imita tanto el arte como al artista (Bazin 2006:28). La cultura visual en la forma de fotografía le permite al narrador del mismo modo verse reflejado en su fotografía, y descubrir no solo su entorno sino descubrirse también a sí mismo a través de este.

En “La cámara oscura”, un narrador-personaje presenta la vida en San Ignacio, un municipio dentro de la provincia de Misiones ubicado al norte del país y en una zona selvática, del cual él mismo es extranjero y al que ha llegado hace no mucho tiempo. Después de presentar a varios personajes importantes del pueblo, el narrador vuelve nuestra atención al verdadero asunto: “Tales son los personajes que intervinieron en el asunto fotográfico que es el tema de este relato” (676). El relato resulta ser sobre la

muerte del juez de paz de San Ignacio, un indígena llamado Malaquíás Sotelo quien, luego de una visita a la ciudad de Buenos Aires, había vuelto víctima tanto de una estafa como de una fuerte enfermedad. Malaquíás Sotelo muere al llegar a San Ignacio, con el narrador de testigo, y es el mismo narrador quien luego se debe ocupar, a pedido de la familia del difunto, de fotografiar el cadáver y proveerles un retrato para el recuerdo.

Desde el principio el narrador se presenta como un extranjero que no termina de ser aceptado como un local por el resto del pueblo: “Lo poco protocolar de mi compañía y mi habitual ropa de trabajo que no abandoné en el día patrio—esto último sobre todo,—fueron sin duda las causas del recelo de que nunca se desprendió a mi respecto el juez de paz” (675). El narrador abre un taller de fotografía y comienza una nueva vida en el territorio misionero, pero no logra asimilarse por completo a los locales, quienes no olvidan su extrañez al no ser del lugar y mantener costumbres diferentes, lo cual es aún más llamativo dando la naturaleza fronteriza y mixta de Misiones. A falta de una familia o amistades, la vida del narrador se centra en torno a su trabajo y a la interacción que la fotografía le permite tener con el medio ambiente. Como se menciona anteriormente, el narrador nunca se quita su ropa de trabajo, él vive para el trabajo. Este aspecto del trabajo es uno que se observa recurrentemente en los trabajos de Horacio Quiroga. En sus cuentos, los oficios y habilidades son centrales en la vida de los personajes y en su interacción con la naturaleza. Malaquíás Sotelo, además de ser el juez de paz, “Tenía algunas herramientas de talabartería, y soñaba con adquirir una máquina de cocer calzado” (675). El amigo del narrador es carpintero, y el narrador mismo posee un taller, es fotógrafo, y tiene los conocimientos necesarios como para ser consultado por el juez de paz acerca de “qué procedimiento más rápido que el tanino conocía yo para curtir

cuero de carpincho y menos quemante que el bicromato” (675). En la inclusión del oficio y la habilidad en la descripción de cada personaje, se deduce la importancia y centralidad que tiene el trabajo en la vida en la selva. Es el trabajo lo que lleva no solo a subsistir, sino a sobrevivir. El mismo ambiente en el que se vive y el encontrarse en el medio de la selva define los tipos de trabajo que se necesitan, en su mayoría trabajos físicos, de manualidad y artesanía, y trabajos que requieren una muy fuerte conexión con el medio ambiente. En el caso del narrador, su trabajo de fotógrafo es central en su vida porque no tiene nada más en ella y se vuelve un medio para su descubrimiento de una nueva vida en la naturaleza. Aunque nunca sea aceptado como un local por el prejuicio del pueblo, el trabajo y la conexión visual que este provee es lo que le permite una mayor conexión e identificación con aquel territorio. A través de la cultura visual el narrador se descubre y define a sí mismo. De esta forma, el aspecto visual del cuento se vuelve central en su exploración interna y externa.

Una vez presentada la centralidad de la dimensión visual en la vida del narrador, el lector se puede adentrar en un análisis de las posibilidades espaciales que la cultura visual crea en el cuento. En todo aspecto “La cámara oscura” es un relato fuertemente visual. Las descripciones de la gente y del ambiente son meticulosamente detalladas, y el aspecto de la mirada se menciona reiteradamente y en detalle. El narrador cuenta sobre el juez de paz: “Bajo éstas, dos ojillos hundidos que miraban con eterna desconfianza, sobre todo cuando el asma los anegaba de angustia. Sus ojos se volvían entonces a uno y otro lado con jadeante recelo de animal acorralado—y uno evitaba con gusto mirarlo en tales casos” (674). Sobre su amigo, el narrador explica que era “un carpintero tuerto que una noche negra se había vaciado un ojo por estornudar con más alcohol del debido sobre un

alambrado de púa” (675). Por último, a su amigo cazador brasileiro lo describe como “una vieja y huraña bestia de monte que después de mirar de reajo por tres meses seguidos mi bicicleta, había concluido por murmurar: Cavallo de pao” (675). Más allá de lo cómico de cada una de sus descripciones, se puede observar que tanto los ojos como la mirada y el acto de observar son centrales en el conocer y definir a una persona en este cuento: por sobre cualquier otro rasgo o factor, el aspecto de la mirada es el que más parece decir sobre cada uno de los personajes. De esta forma, entonces, el cuento se presenta como uno fuertemente visual, tanto para los personajes como para el lector. Por otro lado, y como tema central del relato, el mismo narrador define su relato como un “asunto fotográfico” (676). En el sentido más directo, el asunto es fotográfico por el acto de tomar una foto del fallecido, pero también en la forma y naturaleza del relato mismo. Cuando el narrador se entera por un muchacho que el juez de paz se encontraba muy enfermo y decide ir a verlo, el hecho, en su descripción, se vuelve una fotografía en parte porque “interrumpe” el relato, argumento que también presenta Laura Mulvey aplicado sobre el cuerpo femenino y el cine narrativo. De este encuentro, el narrador relata: “Fuera de sus facies, del hundimiento insondable de sus ojos y del afilamiento terroso de la nariz, algo sobre todo atrajo mi mirada: sus manos saliendo a medias del puño de la camisa, descarnadas y con la uñas azules; los dedos lívidos y pegados que comenzaban a arquearse sobre la sábana” (677). El narrador describe el momento en que Sotelo, en un ataque de asma, pierde la respiración y se retuerce en la cama mientras muere de asfixia. Lo que se puede deducir como un momento de gran intensidad, estrés y desesperación, lo vive el lector con la tranquilidad imperturbable del narrador, quien describe el hecho como si pintara un cuadro, poniendo atención no en lo desesperante de la acción sino en

detalles mínimos: los ojos, luego la nariz, luego las manos, y por último su piel descarnada y sus uñas azules. El momento de la muerte es descrito aun con más tranquilidad:

Inmóvil a los pies del catre, lo vi tantear algo en la sábana, y como si no lo hallara, hincar despacio las uñas. Lo vi abrir la boca, mover levemente la cabeza y fijar los ojos con algún asombro en un costado del techo, y detener allí la mirada hasta ahora, fija en el techo de cinc por toda la eternidad (678).

La muerte de Sotelo se presenta como una fotografía en la que el narrador tiene la libertad de observar con tranquilidad y concentrarse en diferentes detalles de ésta. En este ejemplo se puede ver cómo el narrador lleva su oficio a su vida cotidiana. Es decir, su oficio de fotógrafo lo define en sus habilidades y también en su forma de ver el mundo: él observa de una manera fotográfica. En este ejemplo se puede apreciar una variación en la percepción de la realidad, lo cual no quiere decir que el relato del narrador esté desconectado de la realidad, sino que el aspecto visual que él provee permite un nuevo acceso a lo que está viviendo. A través de su visión particular se puede aprender más sobre lo que vive: sabemos que presenció el terrible momento de una muerte, y también aprendemos a través de esta vivencia su terror hacia la muerte y su poco conocimiento de ésta, lo cual le provoca una reacción tan pasiva y desconectada. Su tranquilidad y pasividad evoca de algún modo un sentimiento aún más terrorífico y tétrico en comparación a una reacción desesperada como la que normalmente esperaríamos. Se puede decir que la fuerte calidad visual de “La cámara oscura” le permite al personaje principal descubrirse y definirse, a través de su mirada fotográfica, y al lector aprender más sobre este narrador y el espacio en el que se mueve.

El ejemplo más significativo de la cultura visual como vía de acceso a la espacialidad del cuento proviene de su título, la misma cámara oscura. Luego de asistir al entierro del difunto, el narrador se dirige a la cámara oscura de su taller para revelar la foto que tomó de Sotelo previamente a su entierro. La cámara oscura, cuarto que se utiliza para revelar fotografía, se vuelve un espacio altamente significativo en el que, junto a la fotografía, se revelan grandes aspectos de la vida del narrador y de su espacio. Partiendo de las teorías de Henri Lefebvre y Edward Soja, el espacio de la cámara oscura se vuelve significativo de varias formas. En *The Production of Space*, 1974, Lefebvre presenta una nueva manera de interpretar el espacio como construcción social, al explicarlo a través de una tríada: “spatial practice”, “representations of space”, y “representational spaces”. En *The Trialectics of Spatialty*, Edward Soja analiza la tríada de Lefebvre y una mejor conceptualización al conectar ‘spatial practice’ con el espacio percibido, ‘representations of space’ con el espacio concebido, y ‘spaces of representation’ con el espacio vivido, que incluiría dimensiones de las dos relaciones con el espacio: la sensorial y la ideal o “ideada”. En su análisis, Soja enfatiza la importancia del espacio en la construcción del hombre:

Built into the arguments of *The Production of Space* as I have excavated them is a critical thirding-as-Othering that involves the reassertion of Spatialty against this pronounced tendency in Western philosophy, science, historiography, and social theory to bifocalize on the interactive Historicity and Sociality of being (71).

Soja reconoce la tendencia que ha prevalecido en la filosofía y en otras prácticas a centrarse en la historia y la sociedad al hablar del un individuo, dejando afuera la importancia/relevancia del espacio. El autor reconoce la importancia del espacio mismo, junto a la historia y a la sociedad, como fuerza formadora del individuo. Por esta razón

presenta, al igual que Lefebvre, una triada de espacialidad que permite analizar y entender las prácticas y el desarrollo de un individuo en base a su medio mediante y la interacción mutua interacción mutua entre ellos, y es exactamente esto lo que se puede ver al analizar el espacio de la cámara oscura en el cuento de Quiroga. El espacio de la cámara oscura se aplica a la triada de espacialidad para entender las múltiples dinámicas asociadas con el espacio de la cámara oscura y permitir una nueva vía de acceso a la persona del narrador y al espacio del cuento.

La cámara oscura funciona de distintas maneras en este cuento, y la tríada permite dar cuenta de estas dimensiones que interactúan mutuamente. La dimensión más poderosa en este cuento es la del espacio concreto, material, y “percibido” –lo cual se refleja desde el comienzo a través de la descripción inicial del lugar y de la importancia de los oficios en el universo narrativo de Quiroga. La triada se aplica de la siguiente forma:

1. En primer lugar, a nivel de ‘representations of space’ y como espacio concebido, es decir, ideado, la cámara oscura funciona en este cuento como un espacio concebido en la forma en que éste se utiliza para revelar fotos. Es un espacio de oficio, y en el caso del narrador, es un espacio de profesionalidad. Por otro lado, es un espacio que no requiere mucha reflexión, y que se centra en un proceso de habilidades técnicas para producir una fotografía. Como lo denota el nombre, es un cuarto sin luz, aislado del resto del ambiente, segregado, y cerrado. La importancia del lugar nace de este concepto de aislamiento. El narrador ha usado aquel cuarto muchas veces, pero esta es la primera vez en que, camino a él, reflexiona sobre lo que deberá presenciar una vez dentro: “...debía revivir al

individuo ya enterrado que veía en todas partes; debía encerrarme con él, solos los dos en una apretadísima tiniebla” (680). La concepción de la cámara oscura como un simple ámbito de trabajo toma pertinencia cuando el narrador reflexiona sobre lo que el particular pedido de ese día involucraba, y esto afecta su percepción del espacio.

2. El espacio percibido se desarrolla cuando el conocimiento de la concepción del espacio se convierte en una conciencia crítica en el momento que el narrador revela la foto. Más que producir una fotografía como cualquier otro día, el narrador se da cuenta de que esta vez debe revivir al muerto: “Y he aquí que debía verlo de nuevo, reconsiderarlo, enfocararlo y revelarlo en mi cámara oscura” (679). En este sentido, la palabra revelar cobra un significado mucho más grande. Es decir, no se trata ya solamente de revelar una foto en el sentido de producirla, sino de revelar en el sentido más estricto de descubrir algo, poner en evidencia información que estaba oculta, re-descubrir a un individuo. La cámara oscura se vuelve un espacio de redescubrimiento, no solo de lo que se ha fotografiado, sino de aquella persona que se encuentra haciendo el trabajo. A través de sus revelaciones en la cámara oscura, el revelador también se considera a él mismo, lo cual es interesante porque es una manera de enfocarse en el *proceso* mediante el cual opera la mirada, especialmente la manera en que el objeto define el sujeto que (lo) mira. Como se mencionó anteriormente, el trabajo es una parte central en el desarrollo y definición del individuo, y las revelaciones que ocurren dentro de la cámara oscura son también exploraciones y revelaciones del narrador mismo. El narrador cuenta: “...lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la

negra boca bajo mis dedos mojados; tuve que balancearlo en la cubeta para que despertara de bajo tierra y se grabara ante mí en la otra placa sensible de mi horror” (680). El narrador presencia la reaparición del rostro sobre la foto con espanto, y no puede escapar el momento. Como menciona antes, él se encierra con él (el muerto), “solos los dos en una apretadísima tiniebla” (680). Apenas Sotelo muere, el narrador explica que “un muerto es para mí algo muy distinto de un cuerpo que acaba simplemente de perder la vida. Es otra cosa, una materia horriblemente inerte, amarilla y helada, que recuerda horriblemente a alguien que hemos conocido” (678). En la cámara oscura, aquel espacio encerrado, el narrador no puede escapar y se ve obligado a enfrentar, de una manera muy gráfica, aquel espanto y terror que le tiene a la muerte. La cámara oscura como espacio percibido, entonces, pasa de ser un lugar de trabajo y habilidad manual, a un espacio de “tiniebla”, de revelar lo que se encuentra en los negativos pero más importante aún, revelar los aspectos de sí mismo con los que la persona no se ha conciliado todavía, siendo este aspecto la muerte para el protagonista del cuento. El espacio entonces se llena de significado y cobra poder al ser capaz de revelar y proyectar aspectos de la vida necesarios de entender. El trabajo central de dicho espacio, sin embargo, se completa con lo que llamamos el espacio vivido.

3. Como espacio vivido es que el espacio de la cámara oscura toma su verdadero valor. Lo que el narrador enfrenta en aquel espacio de revelación y descubrimiento es parte de sí mismo, parte de conciliar quién es en aquel ambiente del que se lo considera extranjero. Es en la cámara oscura donde el narrador encuentra su lugar en la selva misionera. Encontrándose cara a cara con

la muerte, el narrador es capaz de ver la profunda importancia de lo que descansa afuera de esa cámara. Al terminar, nos relata: “Concluí, sin embargo. Al salir afuera la noche libre me dio la impresión de un amanecer cargado de motivos de vida y de esperanzas que había olvidado” (680). La revelación gráfica e interna de la cámara oscura enfatiza en el narrador la importancia de lo externo, le demuestra de hecho la imposibilidad de definirse en una cámara oscura.

Desde los textos fundacionales argentinos se pretendía establecer e imponer en lugar de explorar y descubrir. La cámara oscura se vuelve símbolo de la imposibilidad de definir en un vacío y en aislamiento del territorio, tanto de su experiencia sensorial como de su realidad concreta material. El proyecto europeizante de figuras como Sarmiento buscaba el avance y el éxito en base al modelo europeo y olvidaba el valor de lo autóctono de la tierra, lo que realmente define al individuo. El narrador del cuento se enfrenta con sus miedos dentro de la cámara oscura, algo necesario, pero comprende también que no puede sobrevivir con ellos en aquel vacío, sino que la naturaleza que lo domina y rodea cada día de su vida en la selva misionera es lo que lo define como individuo, el desarrollo de sí mismo dentro de ella. Al salir de la cámara oscura el narrador redescubre el espacio misionero, presentando un contraste con sus descripciones previas de partes del cuerpo del difunto. El lente de lo que él ve se agranda, y reemplaza a lo humano y limitado con lo natural, autóctono, e ilimitado:

A dos pasos de mí, los bananos cargados de flores dejaban caer sobre la tierra las gotas de sus grandes hojas pesadas de humedad. Más lejos, tras el puente, la mandioca ardida se erguía por fin eréctil, perlada de rocío. Más allá aún, por el valle que descendía hasta el río, una vaga niebla envolvía la plantación de yerba, se alzaba sobre el bosque, para confundirse allá abajo con los espesos vapores que ascendían del Paraná tibio (680).

El enfoque del narrador se expande, ganando profundidad de campo, y pasa de ver los bananos a dos pasos suyos, a notar la mandioca tras el puente, luego el valle a lo lejos, y por último el río Paraná, nombre que en la lengua nativa Tupi significa “tan grande como el mar”. En su trabajo, Utrera menciona a Roland Barthes, quien sostiene que las fotografías de paisajes deben ser habitables y no visibles. Utrera plantea que Quiroga experimentó aquel deseo de “habitabilidad”, y dicho deseo “le permite a Quiroga establecer un nuevo lugar en la literatura argentina y latinoamericana, que se aleja de la ciudad cosmopolita” (127). A través de su fotografía, el narrador es capaz de finalmente habitar aquel territorio al que no pertenecía y de comenzar allí una vida diferente. La cámara oscura y su naturaleza visual permite el redescubrimiento de un espacio que siempre estuvo, pero que ahora se puede acceder de una nueva manera gracias al poder fotográfico y de revelación que ésta permite. La cultura visual del cuento permite redescubrir la importancia y centralidad del territorio de Misiones en la individualidad del narrador, y se convierte en un microcosmos del territorio argentino en su totalidad, un espacio con una enorme fuerza para moldear y crear, el cual no necesita ser clasificado o categorizado, en relación con Sarmiento, sino simplemente ser reconocido en su grandeza.

Capítulo dos

“Apocalipsis de Solentiname”: La fotografía como entrada y salida de una realidad

“... era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre.”

Julio Cortázar, Situación del intelectual latinoamericano, 1967

Julio Cortázar permite una entrada diferente a la imaginación espacial argentina tanto por su obra y su uso especial de la cultura visual como por su experiencia de vida residiendo en París y lo que su capacidad de una mirada externa agrega. Cortázar nace en Bruselas en 1914 y se nacionaliza francés hacia el final de su vida. Hijo de padres diplomáticos, Cortázar se crió en un ambiente de viajes y diversidad, desarrollándose él mismo como una persona cosmopolita y sin delimitarse a un espacio geográfico en particular. Cortázar vivió casi toda su vida en Argentina y se estableció en Francia recién a los 37 años, aunque continuó sus viajes constantemente a Argentina y al resto de Latinoamérica. Aun habiendo pasado la mayor parte de su vida viviendo en Argentina, Cortázar fue siempre duramente cuestionado por su falta de pertenencia nacional y por el querer llamarse un escritor argentino y escribir sobre temas locales teniendo a su vez un fuerte lado europeo. Cortázar responde a esto en una carta a Roberto Fernández Retamar en los 60, momento de fuerte internacionalización de las culturas latinoamericanas, por diversas razones. En ella, Cortázar expresa: “¿No te parece en verdad paradójico que un

argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano?”. En medio de la crítica que recibía por parte de los intelectuales nacionalistas hacia su posicionamiento y trayectoria y el haber “abandonado” la argentina, Cortázar rescata el gran valor que tiene la diversidad de su origen y cuánto esto suma a su análisis. El autor reconoce que gracias a su lado europeo es capaz de ver los asuntos locales desde un punto de vista externo, más amplio y despejado que el de un observador que se encuentra en medio de los procesos culturales y sociales. Y es aquí donde recae la paradoja de que, para Cortázar, el tener una visión externa y más objetiva permite poder reconocer los problemas y las particularidades latinoamericanas. En la carta, Cortázar expresa:

Si tuviera que enumerar las causas por las que me alegro de haber salido de mi país creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión des-nacionalizada, la revolución cubana. Para afirmarme en esta convicción me basta, de cuando en cuando, hablar con amigos argentinos que pasan por París con la más triste ignorancia de lo que verdaderamente ocurre en Cuba.

Desde afuera, Cortázar es capaz de discernir el fuerte impacto de los medios periodísticos sobre las noticias y la fuerza que estos tienen en el relato y la opinión que generan. Fuera del hermetismo de las sociedades latinoamericanas, el autor es capaz de desarrollar sus propias opiniones desde una visión más objetiva de la realidad. Una objetividad completa no es posible pero, gracias a su lado latinoamericano y su lado europeo, Cortázar tiene la capacidad de ejercer una visión interna y externa de Latinoamérica, la cual se vuelve central en su vida como activista y que luego vemos plasmada en su obra.

Cuando se radica en Francia, Cortázar desarrolla un particular interés por los sucesos de aquel momento en Cuba: “Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba”. Sin embargo, el autor deja en claro que aquel interés no nace de ningún nacionalismo o latinamericanismo, sino que nace de una perspectiva tanto europea como ética, por sobre una latinoamericana e intelectual. No cabe duda de que el europeísmo en la identidad de Cortázar, al contrario de lo que opinaban los intelectuales latinoamericanos del momento, le abrió puertas y enriqueció enormemente su trabajo. Como menciona Cortázar, su mudanza de Argentina a Francia le dio una visión más amplia sobre Latinoamérica, y es a partir de aquella mudanza que los conflictos de Latinoamérica se volverán centrales en su obra. Es la enorme riqueza de la visión de Cortázar, que no se limita a fronteras geográficas, que permite una visión diferente y nueva entrada al espacio latinoamericano. Es precisamente esto lo que Cortázar presenta en su obra: deja atrás las fronteras nacionales y permite adentrarse en la naturaleza del hombre y de su espacio.

En “Apocalipsis de Solentiname” Cortázar explora la relación del hombre con su medio, cómo ésta relación es tratada y cómo debería ser tratada. “Apocalipsis de Solentiname” fue escrito por Julio Cortázar en el año 1976 en La Habana, justo después de una visita que hizo a las islas de Solentiname, en Nicaragua. En el cuento, el narrador es el mismo Cortázar, lo cual podemos deducir por las interminables coincidencias biográficas. El narrador comienza contando sobre la interrogación que le hacen al llegar a Nicaragua sobre el papel del escritor comprometido, la mirada hermética, su opinión sobre la producción de la película *Blow-up* en base a su cuento, etc. El narrador,

agobiado, llega a expresar: “A ésta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas” (155).

Después de enfrentar la crítica, tan común en la vida del escritor, éste comienza a relatar su visita a Solentiname, en la cual se interesa mucho por un grupo de cuadros pintados por nativos de las islas, de los cuales toma fotografías. Al volver a París, el narrador manda a revelar las fotos que ha tomado y cuando se dispone a mirarlas en su casa, se ve aterrado al descubrir que aquellas fotos eran de una masacre, y no de lo que él había visto en primer lugar. El cuento lleva un tono surrealista, que tan seguido vemos en Cortázar, al nunca explicarse cuál era en realidad la verdad, si la masacre, o si ésta visión había sido simplemente un invento del narrador. Lo más importante, sin embargo, es la forma en que Cortázar presenta a través de ésta historia la tensión entre la imagen y la realidad, y el rol que esto juega en la creación del espacio latinoamericano. Hablo de espacio latinoamericano y no simplemente argentino porque el mismo Cortázar expresa en su carta el no centrarse en fronteras y nacionalismos y también porque la escala latinoamericana era fundamental dentro del marco de guerra fría. A su vez, en el cuento el narrador cuenta sobre:

Una permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia (157).

El cuento deja en claro que el argumento que Cortázar crea es aplicable no solo a Nicaragua, donde ocurre la historia, sino a toda Latinoamérica por igual.

Lo significativo de este cuento es, en primer lugar, cómo se presenta el narrador, y cómo desarrolla su interés por los cuadros. El narrador llega a Nicaragua y desde un

primer momento se nota sorprendido por la incomodidad del transporte: “parecía por completo indiferente a mi noción de que el azteca nos llevaba derecho a la pirámide del sacrificio” (156). Luego de sufrir el viaje en avión y el yip, el escritor llega con sus amigos a la finca del poeta José Coronel Urteche. El papel del narrador en este cuento se desarrolla como el de un típico turista: alguien que viaja a una tierra exótica pero se mantiene separado de la realidad del lugar al hospedarse con el sector privilegiado, como lo es el amigo poeta, y no experimentar la forma de vida de la mayoría. Sus intereses parecen también ser superficiales y no muy comprometidos, como ocurre cuando primero se encuentra con las pinturas: “No me acuerdo quién me explicó que eran trabajos de los campesinos de la zona, éste la pintó el Vicente, ésta es de la Ramona, algunas firmadas y otras no pero todas son hermosas” (156). El narrador nunca se muestra interesado por saber sobre los autores de las obras o de la historia detrás de ellas sino que simplemente se asombre por la belleza en sus paisajes. Más adelante, pasa a llamarlos “los cuadritos”, creando a través de la repetición del diminutivo una forma de infantilización y descalificación de las obras de arte.

Al siguiente día el narrador presencia una misa de los campesinos con sus amigos, en la cual se lee la lectura sobre el arresto de Jesús en el huerto y sobre la cual el narrador expresa: “un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, es vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua ... de casi toda América Latina” (157). Aun en su condición de turista y visitante, el narrador reconoce en los locales un miedo interno constante, y entiende que aquella amenaza se siente en todo Latinoamérica. En este momento es cuando Cortázar pone en claro que en su obra le

habla a todo América Latina. Mientras que el cuento se refiere a un hecho histórico específico de Nicaragua, en esta declaración del narrador se reconoce la unidad de Latinoamérica y su consideración de sus diferentes historias como una sola: una gran nación que ha nacido del sometimiento de las colonias y de la dominación europea, en la que la sensación de amenaza es innata a su carácter. Luego de la misa, es hora de irse de Solentiname y el narrador recuerda: “Ya después hubo que pensar en volverse y fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros” (157). Este detalle es significativo en el contexto de apropiación que presenta el narrador a través de su actitud para con el arte de los nativos. No le interesa el contexto ni tampoco los tiene en cuenta continuamente, sino que entran y salen de su memoria como le es conveniente. Al momento de irse, el narrador tiene la ocurrencia de fotografiar los cuadros, ya que en su cámara quedaban tantas tomas como cuadros. Al hacer esto, le explica a su amigo: “Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jodete” (157). No solo queda claro el mecanismo de apropiación en esta cita, sino que se puede también observar cómo se deforma a través del acto de la fotografía a los cuadros en cuestión, siendo la intermedialidad un factor en esta modificación. El narrador también expresa haberlos fotografiado “con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor” (157). Detalles como el enfoque, el centrado, y el número de tomas apuntan a la completa omisión de contexto que el fotógrafo ejerce en esta situación, como también a la autoridad del autor y al poder creador del artista como elemento desestimador. El narrador comienza por sacar los cuadros de la habitación donde se encuentran, quitándoles así su contexto inicial, y profundiza aun más la falta de contexto al enfocarlos de una manera que en nada externo a la pintura entre en la toma.

También indica que le quedan tantas tomas como cuadros, por lo cual no podrá fotografiar nada más que no sean aquellos cuadros, y dejará afuera las vistas y formas del lugar. En su libro *Understanding Julio Cortázar*, Peter Standing nos explica que “it turns out that the number of paintings matches the available number of exposures on the film. The details are important, since they signify the elimination of context, and in doing so they constitute yet another hint as to the story’s outcome” (139). Por último, cuenta que una vez en París, las proyectará en una pantalla mucho más grande y brillante, de esta forma alterando el tamaño, los colores, y cambiando en general la naturaleza inicial de aquellas pinturas. En todo sentido, el narrador lleva a cabo una clara apropiación de un arte que ya no podrá ser entendido de la misma forma al haber perdido su historia y contexto.

Una vez llegado a París el narrador desempaca todo aquello que ha recolectado en su viaje: “revistas, recortes, pañuelos y libros de poetas centroamericanos, los tubos de plástico gris con los rollos de películas” (157). Se puede reconocer aquí un énfasis en la cultura visual y su función de descubrir. Como en la cámara oscura, la cultura visual en este cuento es un medio para explorar y descubrir. El enfoque de esta acumulación de artefactos/objetos visuales es, sin embargo, las fotos tomadas de los cuadros, las cuales el narrador se dispone un día a mirar en su proyector. Sentado en su casa, el narrador descubre con espanto que las fotos ya no muestran los paisajes pacíficos y plácidos que él había observado, sino una masacre en la isla:

El muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles (158).

En esta escena, las facciones de la cara del joven que describe el narrador demuestran que se trata del asesinato de un joven indígena por parte de un oficial de la guardia civil. Este acontecimiento de suma violencia que el narrador continua relatando a medida que ve todas las imágenes se relaciona directamente con la masacre de las islas de Solentiname que ocurrió cerca del año 1976, año en que el autor escribe el cuento. En aquel momento se encontraba en el poder en Nicaragua Antonio Somoza Debayle, quien llevaba a cabo un régimen autoritario que no aceptaba oposición. Para luchar contra aquel régimen se formó el Frente Sandinista de Liberación Nacional, con el cual estaba involucrado Ernesto Cardenal, quien acompaña a lo largo de la historia al narrador en Solentiname. En 1976, el mismo año en que el escritor visita Solentiname, la guardia civil responde a un ataque por parte de las guerrillas de FSLN atacando y prendiendo fuego toda la isla de Solentiname. Lo que los cuadros retratan, entonces, es este ataque militar sobre el grupo indígena de la isla. Lo que primero habían sido hermosos paisajes en los ojos del narrador, y en la mirada del típico turista despreocupado por la realidad local), se lo revelan luego como una cruda realidad que él no había sido capaz de ver. De esta forma, Cortázar presenta un argumento en torno a la fotografía y su papel en crear una realidad, idea que se puede extrapolar a todo acto de representación de algo ajeno. En el cuento, el narrador se convierte en un turista superficial, y ve lo que quiere ver. En su visita, él busca lo hermoso, aquello atractivo para sus ojos, sin importarse por la cruda realidad del lugar. Luego, es partícipe de una cruda revelación que pone en evidencia su actitud irrespetuosa al querer apropiarse del arte, y por ende de la historia de aquel lugar, sin primero intentar aprender él de este y de su contexto.

Cortázar retoma, años más tarde, la crítica inicial de Horacio Quiroga. Quiroga desarrolló una línea de escritura alrededor de la naturaleza y el territorio, y del papel central de este en el establecimiento de un espacio local. Como se da cuenta el protagonista de la cámara oscura, él no es capaz de encontrarse a sí mismo en el vacío de una cámara oscura, sino que necesita aprender de su medio ambiente, espacio que descubre a través de su actividad fotográfica pero que no limita a ella. El argumento de Cortázar, aunque fuertemente político, sigue el mismo hilo argumentativo. Cortázar critica la apropiación tanto de productos como de espacios, como lo vemos en la pintura como representación de la historia y realidad social del lugar. Perteneciendo en parte a una Latinoamérica cuya historia se ha basado en apropiar lo local para dotarle los valores europeos convenientes, Cortázar usa su mirada externa de europeo para discernir el infinito valor de lo local como aquello que ayudará a Latinoamérica a definirse a sí misma. Cortázar utiliza la cultura visual en reverso y muestra el poder de esta misma de formar, como también de deformar un espacio. Es decir, la cultura visual es muy poderosa y puede ser usada tanto para comprender como para ofuscar. El narrador toma el papel del intelectual extranjero que llega a un nuevo territorio y trata de definirlo sin conocer la verdad e historia completa de aquel lugar. Claudine, esposa del escritor, ajena a aquella tierra y sin conocimiento alguno, se encuentra con fotografías sin contexto alguno y no es capaz de ver más que los hermosos paisajes de Nicaragua. De esta forma Cortázar utiliza en este cuento el poder de la fotografía de deformar la realidad cuando es utilizada en un vacío, como en la cámara oscura, como un argumento sobre el poder de lo visual y la necesidad de utilizarlo de una forma fidedigna. En el cuento, el espacio central de creación, de deformación y de conocimiento de una realidad es la cámara fotográfica

misma: esta permite la formación de un espacio concebido, percibido y vivido que da acceso a una nueva construcción espacial. Se puede observar dicha construcción de la siguiente forma:

1. Como espacio percibido, la cámara fotográfica retrata una realidad al trabajar con el espacio material. Al tomar una foto, se copia una imagen de la vida real y se crea una representación de esta misma. Esta representación se hace por un motivo, generalmente un interés estético por parte de aquel que toma la fotografía sobre lo que se retrata o, más allá del interés estético, para documentar algo o consignar alguna experiencia para la memoria/el recuerdo. Conllevando dicho interés particular, la fotografía tomada pasa a incluir este interés, y se crea a través de él. Es decir, lo que capta el interés del que observa va a determinar cómo esa fotografía se toma, qué aspectos se van a destacar, cómo se enfocará, de qué manera se captará la luz, etc. El fotógrafo plasma su interés y su deseo sobre lo que retrata.
2. Este poder de plasmar un deseo propio sobre una realidad, entonces, nos lleva a una concepción del espacio de la cámara fotográfica como uno altamente subjetivo. El fotógrafo practica innumerables técnicas para conseguir de aquel paisaje o escena el producto deseado en sus ojos, lo que él quiere hacer ver en aquella imagen. La noción de dicho poder de moldeamiento y por ende alteración de la realidad es lo que hace de la fotografía algo fascinante, innovador y creativo ya que todos pueden poner su propio toque artístico/subjetivo en ello. En el caso del cuento, el toque artístico del fotógrafo se lleva a cabo sobre una imagen histórica, presentándonos un argumento sobre el verdadero rol de la fotografía, y

así criticando de una forma más englobante la tendencia de las sociedades a escribir y amoldar el relato histórico de manera más conveniente para el proyecto político del momento. La concepción del poder de la fotografía y cultura visual como establecedora de un espacio nos lleva a verla como un arma establecedora aun más fuerte que el de la escritura, ya que la imagen nos da la sensación de estar viendo una representación fiel al original, escondiendo las decisiones de edición o del trabajo editorial del ojo y del encuadre. A través de la fotografía, el fotógrafo crea, quizá sin percibirlo, un nuevo espacio de invención histórica que se traducirá en el espacio vivido.

3. Como espacio vivido, la cámara fotográfica nos da el producto que reemplazará a la historia real en el cuento. Después de su visita a las islas de Solentiname, el autor menciona viajar a Cuba, y luego a París. Se entiende que seguirá viajando por el mundo, y con él llevará y propagará aquellas imágenes y visión particular de lo que observó. Es decir, las alteraciones no se producen simplemente sobre un rollo de film, sino que se propagan a través de la presentación de éstas en otras culturas, quienes perpetuarán la falta de contexto y la concepción errónea de la historia local de aquel lugar a través de sus miradas. Un ejemplo perfecto del producto del espacio vivido es Claudine, quien se presenta como el resultado de las acciones de la apropiación, una ignorancia completa sobre los hechos reales. En su carta a Fernández Retamar, Cortázar menciona la ignorancia por parte de sus amigos argentinos sobre los hechos ocurridos en Cuba, explicando que aún encontrándose en el ambiente latinoamericano uno puede ser inconsciente de la realidad al encontrarse cegado por la crítica local. Lo que su fotografía en el

cuento demuestra es que el error histórico puede producirse tanto en aquellos que han visitado el lugar y se consideran latinoamericanos, como el escritor, como también ocurre en su esposa Claudine, quien es una completa extranjera. Cortázar pone un énfasis en el hecho de que no se trata de dónde viene uno, si de adentro o de afuera, sino en tener la mirada que se emplea, una mirada centrada en querer descubrir la verdad y no escribirla por sí solo, sea a través de lo visual o lo escrito.

Tanto en Horacio Quiroga como en Julio Cortázar se puede observar el papel central que tiene la cultura visual, representada en la fotografía, de crear espacios históricos y territoriales específicos. Cortázar agrega el poder de ésta de no solo formar, sino también de deformar la realidad, y la necesidad de desarrollar representaciones fidedignas que incluyan el contexto territorial e histórico de un lugar para la construcción de un espacio que lo represente y en el que sus individuos se vean representados.

Capítulo 3

“Fotos”: El campo y la fotografía en el descubrimiento personal y colectivo

“En este clima, comprenderás que las únicas cosas sobre las que uno podría o desearía escribir, son aquellas que precisamente no puede escribir, ni mencionar [...] las únicas cosas ingeniosas, son las que el enemigo todavía desconoce; los posibles hallazgos, necesitan un pozo en que esconderse; toda verdad transcurre por abajo, igual que toda esperanza.”

Rodolfo Walsh, Carta a Roberto Fernández Retamar, 1972

El contexto histórico y social de la vida del cuentista Rodolfo Jorge Walsh es esencial para comprender su escritura como también su uso de la fotografía como un arte que disimula y a la vez revela la realidad. El disimulo, o el “transcurrir por debajo”, como comenta a su amigo Fernández Retamar, se vuelve costumbre en una época en la cual el escritor era perseguido por su ideología política. Walsh escribe dicha carta en el año 1972, un año de mucho movimiento político. En este año se termina la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse y una etapa histórica autodenominada “Revolución argentina” por la junta militar que la inauguró, la cual derroca al presidente Arturo Illia y que se extiende de 1966 al llamado a elecciones en 1973. Durante estos años hay una gran persecución de los grupos opositores al régimen, dato que Walsh ilustra en su carta al mencionar:

Algunos amigos han muerto, otros están presos, a otros no se los ve tan a menudo como uno quisiera. Uno se acostumbra a tener la casa limpia, a no llevar un diario íntimo ni una libreta de direcciones, a quemar las cartas de La Habana, qué se le va a hacer, a mirar siempre los dos lados de la calle y presumir que cualquier

teléfono está "pinchado", a no salir de noche, a que haya alguien que nos llame periódicamente para ver si seguimos existiendo.

Walsh se desempeña como escritor y periodista en una época de gran tensión y persecución política y social, en la cual deja de existir la libertad de expresión, y hay que vivir aparentando. Sin embargo, en ningún momento la amenaza del régimen impide que Walsh se exprese. Por lo contrario, es en esta misma amenaza donde encuentra inspiración. El escritor a través de su carrera se involucró fuertemente con grupos militantes como la Alianza Libertadora Nacionalista, las organizaciones guerrilleras FAP, y los Montoneros. Walsh siempre fue un gran defensor del pueblo y de la libertad, y esto se ve plasmado en su trabajo. Walsh luchó a través de la escritura por su ideología, pero su expresión, dadas las circunstancias, tuvo que ser de algún modo disfrazada para poder llegar al pueblo. Como lo vemos en “Fotos”, el disfraz en este cuento pasa a ser la fotografía. Detrás de las fotos que nos hablan de la vida cotidiana, se encuentra el fuerte comentario social de Walsh en cuanto a los conflictos de la época. “Fotos”, publicado en la estela de la “Revolución Libertadora” que duró de 1955 a 1958, refleja las ansiedades de una dictadura que dejó tras de sí la posibilidad de que la democracia fuera de nuevo interrumpida brutalmente por un régimen militar debido a la fragmentación política ocasionada con el derrocamiento de Perón en 1955.

“Fotos”, publicado como parte de la colección *Los oficios terrestres*, es una compilación de relatos de un narrador-personaje, “el negro”, en torno a la vida cotidiana y centrado en la vida de su amigo Mauricio. El cuento está formado por cuarenta y un relatos diferentes, muchos escritos de forma consecutiva pero sin conexión alguna. Esta fragmentación es uno de los aspectos que crea fotografía a través de la narrativa. La fragmentación no es solo física, en como se separan los relatos en capítulos o secciones,

sino que es también temática. En su hilo temático, el cuento salta de un suceso al otro sin conexión alguna, continuando con la sensación de interrupción de la fotografía. En el cuento se relata la vida de Mauricio a través de los ojos de su amigo, Negro, quien lo describe de niño como alguien desganado y perdido. Aquel niño problemático, sin embargo, y para sorpresa del narrador, comienza a madurar y, luego de deambular varios años intentando encontrar un camino, desarrolla el oficio de la fotografía, lo cual se convierte en una novedad en su pueblo al ser aquella su primera interacción con una cámara de fotos. Al principio Mauricio parece reconocer el interés que hay en la novedad de la fotografía y el dinero que generaría ello, concibiéndola así como un medio de ingreso económico. Sin embargo, rápidamente descubre su valor estético y la comienza a ver como un arte, a diferencia del resto de sus amigos y familiares. Rodolfo Walsh admiraba mucho a Horacio Quiroga, y podemos ver su fuerte conexión a la temática quiroguiana en “Fotos”, como también al hilo temático de Cortázar. En este cuento Walsh emplea la temática de la cultura visual como medio de descubrimiento, al igual que los otros dos autores, y da un paso más al desarrollar no sólo un descubrimiento personal sino también uno colectivo. A través de la fotografía y del descubrimiento de su medio, Mauricio logra encontrarse a sí mismo como también descubrir la realidad de su sociedad, la cual termina siendo más fuerte que él y culmina con su muerte.

Desde un primer momento, Walsh presenta la tierra y la naturaleza como el centro de la identidad del pueblo donde transcurre la historia. El campo, como espacio particular, pasa a ser protagonista. Al hablar de su campo, el protagonista expresa que “no [hay] un campo con media laguna como aquél, no el campo donde andabas a lo pueblero, con las riendas sueltas, rebotando en el recado, con la escopeta en la mano,

saliendo ensangrentado de los cardales, tiroteando las gallaretas, hundiéndote hasta las verijas en el barro” (175). De esta forma el campo se presenta como un espacio de libertad (riendas sueltas), como también de desafío (ensangrentado/hundiéndote). El campo es un espacio de libertad y expresión como también un lugar de desafíos que demanda de sus habitantes una actitud de superación, la cual vemos reflejada en Mauricio y su deseo de descubrir “siempre una nueva manera de lanzarse al asalto” (174). Aunque esta actitud sea al principio traviesa, pasará luego a ser una cualidad innata que le llevará a interesarse en la fotografía y sus diferentes perspectivas. El campo y la naturaleza también se encuentran en los aspectos cotidianos de los personajes, como sus oficios: el trabajo de Mauricio en las cosechas de maíz y girasol, en el trabajo del padre del narrador en la ganadería, y en el oficio de abogado del narrador quien termina encargándose de los asuntos legales de la tierra. Quizá el ejemplo más claro de la centralidad de la tierra es la conversación del narrador con su padre, en la que este expresa:

Acordáte quién sos, y que todo esto va a pasar. La ciudad se muere sin el campo, y las estancias están ancladas para siempre, como acorazados de fierro. Otras veces han querido hundirnos y el campo siempre los tragó: advenedizos sin ley y sin sangre, el viento de la historia se los lleva, porque no tienen raíces [...] Levanta la gente, pero no levanta las vacas. Las vacas no entienden de discursos (177).

El padre del narrador expresa un momento de conflicto entre la ciudad y el campo y asegura que el campo tendrá la victoria. En el campo él encuentra la ley, la sangre, y las raíces, y a su hijo le aconseja acordarse de las raíces que lo representan. Desde un primer momento se reconoce en el cuento una gran valoración por la tierra y la identidad que esta da. Quién no parece aceptar esto, sin embargo, es Mauricio, presentado como una persona perturbada y sin camino que abandona el pueblo y recorre numerosas regiones del país tratando de encontrar un propósito, tratando de encontrarse a sí mismo. En la

séptima fotografía se menciona que se lo ha visto trabajando en cosechas en otras regiones, seguido de lo cual vuelve al pueblo y se instala como fotógrafo. Al llegar, Mauricio le cuenta a su amigo: “Yo estaba viviendo para nada, corriendo de un lado a otro como si el mundo me persiguiera. No era yo el que se movía [...] Ahora es distinto. Todo me vino bien. Ahora estoy quieto y los demás se mueven” (181). En este intercambio Mauricio expresa haberse sentido perdido y sin rumbo. Sin embargo, reconoce el valor en ello y acepta que todo le “vino bien”, es decir, su trabajo fuera del pueblo en las cosechas, y menciona que luego de eso ahora está quieto, y los demás son quienes se mueven. Este aspecto de quietud se conecta con el de las raíces, con el encontrar el lugar de uno, e instalarse. Luego de sus experiencias, Mauricio reconoce que su pueblo es su lugar, y son sus experiencias trabajando la tierra las que preceden y motivan su deseo de continuar trabajando y descubriendo la tierra, esta vez de una manera diferente y fiel a su convicción de buscar “siempre una nueva manera”. Al hablar de su novia a su amiga, el narrador explica que “es como hacerla de nuevo, te das cuenta, línea por línea, siempre igual pero distinta” (190). Es en el descubrimiento de su medio y de su gente que Mauricio reconoce su eje. En cierto sentido, Mauricio redefine la creación como una reinención, o como la invención de nuevas perspectivas, más que como una invención.

En la fotografía Mauricio encuentra una forma de desarrollar diferentes perspectivas y redescubrir su mundo: “Esperate que le agarre la vuelta a esto y te juro que el mundo entero se pone a vivir de nuevo, fresquito, recién hecho” (183). De esta forma encuentra una forma no solamente para descubrirse a sí mismo, sino que lo reconoce como una vía que le servirá a toda la sociedad para “vivir de nuevo”, vivir de una nueva

forma, a través de puntos de vista diferentes. La cámara se vuelve entonces un símbolo muy fuerte de redescubrimiento, esta contiene el poder de re-vivir. Al tratar de entender el nuevo pasatiempo de su amigo, el narrador describe el proceso fotográfico de una forma técnica (como hacía Quiroga al enfatizar el proceso de revelación) y simbólica a su vez, resumiendo el poder y lo que evoca la fotografía en el ser: “Un imperceptible movimiento interior, un resorte que se mueve, que descubre una abertura y en el acto la cierra, pero por esa abertura, ese descuido del alma, entra algo insaciable y destructor” (183). Aunque no logre entender completamente la fascinación de su amigo, el narrador es capaz de reconocer algo especial en aquel aparato, y en lo que logra evocar. Como él la define, la cámara permite descubrir una abertura, que aunque sea corta y pequeña, y muchas veces descuidada, se nos revela, a veces accidentalmente, algo “insaciable”, un deseo infinito de redescubrir el mundo. Como se mencionó previamente, en la fotografía Mauricio es capaz de instalarse, de echar raíces y sentirse parte de su medio: “¿No te das cuenta? El mundo esta acá [...] Es cuestión de verlo. El campo cuando sale el sol, todas esas cosas que si no las agarrás de alguna manera, se te van para siempre” (183). Esto le ayuda a identificarse primordialmente con su medio y su territorio. Y es el deseo constante que menciona el narrador de querer, insaciablemente, redescubrir aquel medio que lo define, que lo lleva a apegarse a él y descubrirse no solo a sí mismo sino también a todos aquellos que son parte de él, a toda la sociedad: “el mundo entero se pone a vivir de nuevo”.

Desde la conversación del narrador con su padre, el lector reconoce un conflicto político-social en medio del cuento que los personajes sienten y comentan. Podemos ver en Mauricio una progresión de su interés por la fotografía que comienza por lo estético,

llevándole luego a descubrir su medio, y así aprender sobre su gente, y culminar en el conflicto en el que esta se encuentra. Mauricio comienza explicándole a su amigo el motivo de su cambio personal:

Vos viste cómo era que no podía estarme quieto [...] Hasta que saqué esa foto y me calmé, pensé que a lo mejor ahí había una salida, que yo tenía una mirada, sabés, y que ésa era mi mirada. Yo quería devolverles algo, mostrar el mundo en cuadritos de papel, que se pararan a mirarlo como yo y vieran que no era tan sencillo, que eso tenía su vuelta y nadie la estaba viendo (194).

Mauricio reconoce el “tener” una mirada gracias a la cámara de fotos, aceptando entonces el no haber tenido una visión antes, o al menos una visión válida. El vivir sin una identidad ni un camino no le permitía ver su alrededor, y es la cámara lo que le da no solo una visión, sino también una voz. A partir de aquel descubrimiento Mauricio desarrolla entonces una responsabilidad para con la sociedad, un deber de comunicar aquello que ve: “...lo que pasa, es que yo no me puedo quedar quieto frente a lo que veo, tengo que hacer algo, y todos me dicen que no, de golpe me siento atado, y hasta las cosas se te ponen en contra, los negativos se rayan, la luz no funciona como antes” (194). Mauricio reconoce el conflicto social, él lo ve en su arte de una manera que los demás no pueden, y quiere hacer algo al respecto, pero se siente impedido por la falta de aceptación de la gente y su incapacidad de ver la realidad. El narrador explica que con el tiempo, el pueblo pasa de ver a Mauricio como “el Loco”. Ya habiendo saciado su curiosidad sobre la nueva práctica, los habitantes del pueblo comienzan a ver a Mauricio y a su deseo de crear un cambio social a través de su arte como una simple locura, y a él como alguien desequilibrado por ver las realidades que ve. De hecho, de a poco, el narrador comienza a distanciarse de su amigo, creando en el lector desconfianza hacia Mauricio y apoyando las opiniones de su locura. La narración del amigo pasa de simpatizar con él, a simpatizar

con Paulina, su novia, quien no lo entiende. Al no entenderlo, tanto el narrador como su novia Paulina ven los actos de Mauricio como actos de locura: “Mauricio pateaba la puerta en la noche gritándome que salga hasta que al fin se cansa y se sienta en la vereda donde de a ratos ríe y de a ratos entona una incomprensible cantilena de borracho” (196). El narrador describe de tal forma una reacción de su amigo, sin ahondar en el hecho de que él lo está engañando con su novia. Es decir, en este tipo de descripciones podemos reconocer un cambio de actitud de parte del narrador para con su amigo. De esta forma podemos ver como Mauricio se va aislando de su entorno. Mientras que la fotografía lo ayudó a encontrar sus raíces y a querer actuar para el bien de los demás, la falta de visión de parte de la sociedad es la que lo termina limitando y quitándole su propósito de vida, el de comunicar la realidad. La incapacidad de la sociedad es lo que termina con su vida. Walsh de esta forma nos presenta un relato paralelo a su propia experiencia de vida, su deseo de comunicar la realidad en una sociedad que no está dispuesta a ver esta realidad y a luchar por ella. Está claro que mucha gente se oponía al régimen del momento, pero a través de la experiencia negativa que tiene Mauricio en la sociedad, Walsh desarrolla un argumento muy importante sobre el papel del pueblo. Es el pueblo, y las masas, al fin y al cabo, los que permiten que los regímenes sucedan. Es la ceguera e inercia del pueblo la que termina con la vida de Mauricio, como con la vida de Walsh, quien en el año 1977 es asesinado por el nuevo régimen de Videla a causa de su ideología.

Walsh da un paso más que Cortázar y Quiroga al presentar la cultura visual como vía de redescubrimiento de una realidad que puede ser tanto constructiva como destructiva. En el caso de “La cámara oscura” y “Apocalipsis de Solentiname”, ambos narradores son capaces de ver y descubrir una realidad de la que antes no habían sido

conscientes. Esta nueva visión les permite analizarse a sí mismos y a su sociedad, para luego poder crecer en base a esas nuevas percepciones. En el caso de Mauricio, sin embargo, podemos ver que la realidad puede también ser destructora dado que, al no encontrar una forma de comunicar su visión y hacer algo al respecto de la situación del país, Mauricio termina quitándose la vida y dejando una fotografía del acto. Al verla, el narrador expresa que “es la misma laguna en la que habíamos pescado y cazado [...] Solo que ahora viene amaneciendo y todo esta liso y manso” (197). Esta reflexión contrasta con la que presenta el narrador al principio del cuento al ver la primera foto de Mauricio de este mismo paisaje: “No sé por qué ese sitio familiar me resultaba, de golpe, desconocido, un paisaje del que no se vuelve, porque ya es demasiado tarde y se está muy lejos” (184). Mientras que el ver su paisaje de la infancia plasmado en una foto por primera vez le permitió descubrir muchos detalles de este sobre los cuales nunca había reparado, el ver el mismo paisaje al final del cuento no le produce ninguna nueva impresión: el narrador, como el resto del pueblo, ha perdido su visión y su capacidad de adquirir un nuevo punto de vista. Este mismo paisaje termina siendo central en el cuento por ser la primera fotografía de Mauricio, y el instigador de su deseo de explorar, y por volverse un signo de premonición sobre su propia muerte. En su primera reflexión sobre el paisaje, el narrador menciona “el lugar yo lo conocía bien [...] En aquel islote lejano apareció una vez un paisano muerto” (184). Mauricio es capaz de redescubrir su entorno a través de su fotografía de aquel paisaje de su niñez, y es en este mismo que mueren él y su sueño, inhabilitados por su entorno. La tríada de Lefebvre nos permite entender las múltiples dinámicas asociadas con el paisaje del lago, iluminando las diferentes

dimensiones de un espacio que se combinan para darle significado, permitiéndonos así dar cuenta de nuestra relación con éste:

1. En primer lugar, lo que Lefebvre denomina el “espacio percibido” y el cual se refiere a nuestra relación concreta con el espacio, se puede ver en la finalidad inicial del lago para ambos Mauricio y el narrador. De niños, y hasta el momento en que lo volvieron a reconsiderar, este lago era simplemente un lugar de recreación en el que podían moverse con libertad y explorar sin ninguna consecuencia. Era simplemente un espacio donde podían ejercer su inocencia y no pensar en las implicaciones. Una vez que vuelven a considerarlo desde un punto de vista adulto, sin embargo, descubren en el paisaje implicaciones sobre las cuales no habían reflexionado, las cuales cambian su percepción de aquel lugar bien.
2. Su nueva percepción se ve plasmada en su relación al espacio como uno “ideal”, el espacio concebido. En esta nueva concepción ideal del lago, Mauricio y su amigo encuentran una nueva visión de su naturaleza: “Estaba atardeciendo, la emulsión había fijado para siempre aquellos reflejos inasibles, el claroscuro del crepúsculo, el agua y el viento, una olita subía y se quedaba petrificada sin regreso, un pato silbón no iba a llegar nunca a su nido en los pajonales” (184). En este descubrimiento de la naturaleza, descubren también su reflejo, su propia identidad: el lago no había sido parte simplemente de su niñez, sino que seguía siendo parte de sus historias de vida. El narrador cuenta que allí, de niño, Mauricio se había perdido en un bote, que un pájaro no encontraría su nido por estar fijo en un punto y verse como “letra de un alfabeto desconocido”, y luego

nos da el detalle del paisano muerto a la orilla del lago. Como lector podemos relacionar automáticamente aquel paisaje del lago con la vida misma de Mauricio, quien pasa gran parte de sus años perdido, en busca de un camino, y que cuando cree haber encontrado un punto fijo desde donde visualizarlo, se da cuenta que su alrededor lo ve como “un alfabeto desconocido”, como algo incomprensible, y termina finalmente muerto en la misma orilla del lago. El verse reflejados en el paisaje les da a los personajes una fuerte identificación con su tierra, como también dos caminos diferentes que seguir. La relación de los personajes con el lago ilustra muy bien como el espacio es a la vez constituido por el individuo y constituyente de éste mismo, siendo la fotografía un elemento esencial en hacer elegible aquel lugar.

3. La tercera dimensión de Lefebvre, que él llama el espacio vivido, se puede pensar como una combinación de las dos dimensiones anteriores. Es el resultado de la percepción física del espacio en combinación con la visión ideal, y nos permite entender el significado del espacio en concreto para el ser humano a través de sus ideas y creencias. En este caso, las ideas y creencias que los personajes desarrollan les permite tomar diferentes caminos. Por un lado, el narrador elige rechazar la responsabilidad que aquel espacio le imponía, mientras que Mauricio la acepta, y termina siendo incapaz de llevarla a cabo. Al final del cuento, el narrador se lamenta diciendo “Yo te dije adónde llevaba ese camino pero vos no quisiste hacerme caso” (197). Mientras que el narrador intentó disuadir repetidas veces a su amigo de su valoración de la fotografía, haciéndole creer que esta no era un arte, Mauricio se mantiene firme en su nueva visión y confía en su poder

de retratar realidades para “devolverles algo” y aportar verdad a una sociedad que no parecía ver una salida.

El lago, a través de la conceptualización de Lefebvre, cobra dimensiones que a simple vista no son fáciles de ver. Al entender las diferentes formas en que aquel espacio se relaciona con los personajes, podemos entonces reconocer el verdadero impacto que éste tiene sobre ellos, y entender la razón de sus acciones. La simple fotografía de aquel paisaje se vuelve un fuerte símbolo de las creencias de los personajes, de sus ideales, y de lo que finalmente deciden hacer con sus vidas.

Conclusión

En este trabajo, las obras de Horacio Quiroga, Julio Cortázar, y Rodolfo Walsh, sirven para identificar un cambio en la manera de acceder al espacio nacional argentino. Como se puede observar en el análisis de los cuentos “La cámara oscura”, “Apocalipsis de Solentiname” y “Fotos”, la cultura visual se muestra como un elemento central en la interpretación de los cuentos y en el acceso del lector al espacio que se crea en ellos. Mientras que en los textos fundacionales, como lo es *Facundo*, se refleja la fuerte presencia del proyecto político del momento para establecer a Argentina como una nación, en contra de los intereses federalistas, los cuentos analizados constituyen un vuelco que anticipa el “spatial turn” en la teoría crítica de los años setenta y, siguiendo la teoría de Henri Lefebvre y Edward Soja, devuelven un protagonismo central a la espacialidad en el proceso del desarrollo del ser humano, en conjunto con los tradicionalmente estudiados aspectos de la historicidad y “socialidad”.

En los tres cuentos se puede observar la importancia de la cultura visual en el desarrollo de un espacio identitario de parte de los personajes. En “La cámara oscura”, luego de encontrarse el narrador cara a cara con la muerte dentro de la cámara oscura, éste redescubre su vida al salir de aquel encierro y encontrarse con la naturaleza, un espacio que de repente le evoca vida y le da esperanza. La cámara oscura y su naturaleza visual le permite al narrador el redescubrimiento de un espacio que siempre estuvo, pero que ahora se puede acceder de una nueva manera gracias al poder fotográfico y de revelación que ésta permite. La presencia de la cultura visual en el cuento permite

redescubrir la importancia y centralidad del territorio de Misiones en la individualidad del narrador, y se convierte en un microcosmos del territorio argentino en su totalidad, un espacio con una enorme fuerza para moldear y crear.

En “Apocalipsis de Solentiname”, el narrador es capaz, gracias a su fotografía, de descubrir la realidad de las islas que visita en Nicaragua. Continuando el hilo argumentativo de Horacio Quiroga sobre el poder de la naturaleza y el territorio en la formación de un espacio local, Cortázar da un paso más al presentar el poder de la cultura visual en crear un espacio local anclado en un contexto territorial, como también de deformar dicho espacio en aislamiento del contexto territorial. Cortázar expresa el poder de la fotografía de no solo formar, sino también de deformar la realidad, y de la necesidad de desarrollar representaciones fidedignas que incluyan el contexto territorial e histórico de un lugar para la construcción de un espacio que verdaderamente lo represente, y en el que sus habitantes se vean representados. En este cuento, Cortázar le da centralidad al aspecto territorial como la condición para conocer la realidad de un lugar y del espacio latinoamericano en general, sin el cual nuestra percepción es errónea.

En el último cuento, “Fotos”, Rodolfo Walsh crea un cuento fuertemente visual a través de narraciones fragmentadas que se asemejan a la descripción de fotografías, como también lo indica su título. En este cuento la fotografía vuelve a reivindicarse como un instrumento de redescubrimiento a través de Mauricio, un personaje sin rumbo quien encuentra su camino y es capaz de desarrollar diferentes perspectivas y, como él lo menciona, de desarrollar su propia voz, a través de la fotografía. Es en sus representaciones visuales que Mauricio es capaz de redescubrir el mundo. A través de ello Mauricio es capaz de encontrar su eje y su camino, como también es capaz de

redescubrir su propia sociedad, motivándolo a usar la fotografía como un instrumento de cambio social al querer proporcionarles a los demás su propia capacidad de ver. A través de sus paisajes, el narrador descubre su entorno, su realidad, y las faltas que éste posee. De esta forma, Walsh utiliza la fotografía como un instrumento de redescubrimiento identitario como también localizador de los problemas sociales. Su cuento se torna una crítica social sobre la ceguera del pueblo hacia lo que está pasando y su falta de acción al respecto. Con el trágico final de la vida de Mauricio, Walsh apunta a la decadencia e inercia de la sociedad argentina en medio de las dictaduras.

Estos espacios que se crean con la ayuda del aspecto visual, sin embargo, no son espacios definidos, sino que evolucionan constantemente. Siguiendo la conceptualización de Andermann, podríamos reconocer a los textos fundacionales como pertenecientes al dispositivo de apercepción, ya que textos como *Facundo*, buscaban construir la nación argentina sobre un suelo que elegían concebir como vacío. En los cuentos analizados, sin embargo, se puede ver que no se trata de un dispositivo, sino de la combinación de los tres dispositivos en cada cuento. “La cámara oscura” representa el dispositivo de apercepción en su forma de ignorar el territorio en la primera mitad del cuento y se vuelve uno de apreciación al reconocer el valor de éste hacia el final, llegando a su apropiación como forma de identificación y razón de vida. En “Apocalipsis de Solentiname”, se encuentra una combinación de los tres dispositivos. Se puede decir que el narrador, a través de su interés por viajar y descubrir lugares tan remotos como las islas de Solentiname, tiene un deseo propio de exploración y descubrimiento, demostrando su apreciación. En su práctica fotográfica, sin embargo, es posible observar un nivel de apercepción al querer otorgar su propio significado a los cuadros, dejando de lado su

contexto histórico. Y por último, al querer transportarlos a París y montar su propia exhibición, interesándose por lo exótico de aquellas pinturas, el narrador parece apropiarse de estas, en el cual utiliza la otredad popular para un fin propio. Sin embargo, la revelación final que el narrador vive en su casa de París lo devuelve al nivel de apreciación, ya que lo concientiza sobre el error que había cometido. Por último, “Fotos” representa el dispositivo de apercepción a través de la ignorancia y desinterés de Mauricio, y en su falta de valoración, junto al narrador, del paisaje del lago cuando eran niños. Sin embargo, Mauricio comienza luego a identificarse con la tierra, y es a través de su apreciación que logra reconocer los problemas que la afectan, y desarrolla un deseo de actuar para mejorarla. Su deseo se vuelve el de sacar al pueblo de su ceguera e inercia a través de su fotografía, y de los diferentes puntos de vista que esta puede dar, en un momento de muy poca libertad de expresión en la Argentina. El deseo de Mauricio es también relacionable al uso actual de fotografías de detenidos y desaparecidos de la dictadura militar argentina de los años 70 para provocar una visión y un debate en toda la sociedad.

Los tres cuentos retoman las tres dimensiones de Andermann para recombinarlas de distintas maneras. Esto no solo habla de la pluralidad en la construcción de un espacio, sino también de su naturaleza cambiante. A través de esta conceptualización los cuentos demuestran que los espacios no son fijos, sino que evolucionan constantemente. El espacio es una construcción social, y los cambios en la percepción y las prácticas de la sociedad lo moldean y modifican constantemente. En su trabajo, Andermann expresa que “el estudio de los espacios termina con una pregunta sobre el tiempo, sobre la manufacturación de la sincronía: como todo trabajo arqueológico sobre el archivo,

también este aspira a una crítica de la memoria” (21). A través de su análisis, entonces, se puede profundizar en una reflexión sobre la forma en que los espacios nacionales se construyen y el papel de nuestra memoria, o falta de memoria, en ellos, como forma de autocrítica para la sociedad misma.

Los procesos de formación y transformación de espacios que observamos en los cuentos apuntan a la conceptualización cambiante de los espacios, lo cual resulta en la redefinición de lo local y lo externo. En su transformación continua, los espacios que se crean no hablan de fronteras, pero sí de la centralidad del territorio. Más que de interno y externo, se habla de un tercer lugar que no se limita a fronteras, sino que es más bien constituyente de sus habitantes y constituido por estos a su vez. Quizá el ejemplo más claro es el del narrador de “La cámara oscura”, un extranjero que llega a una tierra desconocida, y quien es capaz de conciliar sus cualidades de extranjero con lo local, y logra desarrollar su propio “entre-espacio” al aprender a habitar la naturaleza del lugar. Los cuentos no parecen apuntar a una definición estricta de lo interno y externo, sino que problematizan dicha concepción binaria al utilizar personajes dinámicos que en alguna parte del cuento se convierten en extranjeros (el fotógrafo en Solentiname y Mauricio trabajando en otros pueblos). Son estas experiencias de extranjero donde recae el enfoque de los cuentos, ya que es a través de ellas que los personajes logran desarrollar una identidad y se redescubren, tanto en base a sus orígenes como en base a lo que han aprendido en el exterior. Escritos en una época de gran movimiento político y búsqueda de identidad nacional, los cuentos apuntan a un espacio nacional inclusivo, el cual se transforma y evoluciona constantemente, por sobre cualquier noción prescriptiva y estática de ellos.

Comenzando con la conceptualización de Lefebvre y Soja que nos permite situarnos en relación al espacio y reconocer nuestra relación con este, Andermann nos ayuda a acercarnos aun más a los métodos de desarrollo de dicho espacio por parte de las sociedades y la producción cultural. Como lo define Andermann, todo espacio es una construcción social, y son estos análisis los que nos permiten profundizar en el papel que le hemos dado al territorio, un aspecto esencial en la formación de individuos, al momento de crear y designar espacios nacionales.

Obras consultadas

- Andermann, Jens. *Mapas de poder*. Rosario: Tranvía, 2000.
- Brandello, Sara. "In Between Worlds: The Image of the 'entre-lugar' in Joao Cabral de Melo Neto's *Agrestes*." *Portuguese Studies* 18.1 (2002): 215-229. Web.
- Cortázar, Julio. "Apocalipsis de Solentiname." *Cuentos completos*. México, Alfaguara, 1996. 155-160.
- Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina.: El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.
- Larsen, Neils. *Determinations: Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. New York: Verso, 2001.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell, 1974. 1-67.
- Quiroga, Horacio. "La cámara oscura." *Todos los cuentos*. Madrid: Colección archivos, 1993. 674-681.
- Soja, Edward. *Thirspace: Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagines places*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1997. 53-82.
- Utrera, Laura. "Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos 'El retrato' y 'La cámara oscura'." *Iberoamericana* 10.39 (2010): 125-138.
- Walsh, Rodolfo. "Fotos." *Obra literaria completa*. México: Siglo veintiuno editores, 1981. 173-198.