

Moisés Moreno Fernández

Universidad de Novi Sad

El papel de la fotografía en el cuento hispanoamericano: análisis de “El infierno tan temido” y “Apocalipsis en Solentiname”

The role of photography in the Spanish American short story: analysis of “El infierno tan temido” and “Apocalipsis en Solentiname”

Recibido: 03.10.2018 / Aceptado: 12.12.2018

Resumen: El artículo intenta analizar la influencia de la fotografía en la obra literaria de dos de los más conocidos y relevantes escritores hispanoamericanos de todos los tiempos. Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar incluyeron en sus cuentos la fotografía como una técnica esencial para lograr una narrativa compleja y argumentos sofisticados. Dieron una sólida contribución en el campo literario porque hicieron uso de la fotografía para obtener reflexiones filosóficas. Ambos escritores, a través de esta técnica, no solo se preocuparon por describir la situación

Abstract: This paper tries to analyze the influence of photography in the literary work of two of the best known and more significant Latin American writers of all time. Juan Carlos Onetti and Julio Cortázar included in their short stories the photography as an essential technique to accomplish a complex narrative and sophisticated plots. They gave a solid contribution in the literary field because they made use of photography to obtain philosophical reflections. Both writers, by this technique, not only were concerned about the social situation in Latin

social de América Latina y sus conflictos internos, sino que también intentaron explorar los límites de la maldad y la crueldad del ser humano.

Palabras clave: Fotografía, Literatura hispanoamericana, cuentos, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar

America and their internal conflicts, but they also tried to explore the limits of wickedness and harshness of human being.

Keywords: Photography, Latin American literature, short stories, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar

¿Qué es la fotografía?

El desarrollo de la técnica fotográfica ha conformado decisivamente el cauce de otros saberes prácticos y artísticos. En concreto, la literatura ha recibido una enorme influencia de la fotografía desde la aparición del daguerrotipo como primer procedimiento fotográfico, que se presentó “en Francia el 7 de enero de 1839” (Félix Martos 2005: 10). Desde ese momento, las relaciones entre la fotografía y la literatura han estado estrechamente presentes a lo largo de las obras literarias del siglo XX, hasta el punto en que se han ido intensificando de manera notoria hasta nuestros días, debido, entre otros factores, a la relevancia del culto por la imagen en nuestras sociedades presentes. Como es sabido, la literatura hispanoamericana ha ido aportando textos literarios a la historia de la literatura universal en los que la fotografía es el motor de las acciones, los argumentos y la transmisión de ideas. Para ejemplificar estas relaciones, en el presente artículo se tendrán en cuenta dos cuentos hispanoamericanos; Juan Carlos Onetti, en su cuento “El infierno tan temido”, y Julio Cortázar, en “Apocalipsis en Solentiname”, son capaces de expresar magistralmente el recurso fotográfico para dar rienda suelta a la creatividad literaria.

Para entender cuáles son las relaciones existentes entre la fotografía y la literatura como saberes delimitados por el arte, es conveniente referirse a la precisión de sus definiciones. ¿Qué se puede entender por fotografía y qué función tiene la técnica fotográfica en el conjunto de las artes plásticas? No hay que olvidar que la fotografía es un recurso reciente en la historia de las artes, a pesar de que el tratamiento de la imagen ha prevalecido en el curso de las civilizaciones:

La fotografía es un fenómeno nuevo en la historia, un acontecimiento tecnológico del siglo XIX. Su nacimiento se hace posible en virtud del desarrollo de las investigaciones en física, química, óptica y geometría. Por primera vez en la historia, se pudo fijar en un plano una imagen circunstanciada, situada en un momento del espacio y del tiempo: “detener el movimiento”; alcanzar lo que con las representaciones pictóricas se había venido haciendo de manera artesanal y laboriosa, desde la época de las cavernas. De hecho, las imágenes nacen con el Hombre de Cromagnon, no las hay aún, según parece, con los Neandertales. Los hombres de Altamira fijaban en el cielo de las cavernas las figuras de los animales que cazaban,

en pleno movimiento, hacían reproducciones en negativo de sus propias manos, etc. (Hueriga 2007: 10)

Desde la aparición de la filosofía en la Grecia Antigua, la reflexión por la imagen ha gozado de un puesto privilegiado en los sistemas de pensamiento tradicionales de la civilización grecolatina. Sin embargo, la aparición de los primeros laboratorios y cámaras, así como la instauración del daguerrotipo a mediados del siglo XIX, provocó que la reflexión filosófica por la imagen tuviera que incorporar irremediablemente la concepción técnica y la manipulación de aparatos y elementos materiales que la conformaban. Para delimitar la propia definición de fotografía, habrá que decir que es denominada como el “arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas en superficies adecuadas las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura” (Fatás y Borrás 2003: 151). Es el arte o habilidad para producir imágenes permanentes de objetos sobre superficies sensibles. Sería posible, no obstante, definir la fotografía en términos técnicos y materiales aún más concretos, siendo considerada como una práctica en la que intervienen componentes como la cámara, la luz, los materiales fotosensibles y toda una elaboración operatoria centrada en el procesamiento y manipulación de laboratorio. La combinación de todos estos elementos nos daría como resultado la instantánea fotográfica. ¿Sería posible, pues, reducir la fotografía a su condición técnica? Evidentemente, la fotografía es concebida, ante todo, como una técnica que está ligada al avance tecnológico, pero también a los saberes sujetos a ser interpretados estéticamente, lo que le ha conferido un poder extraordinario de comunicación visual y de transmisión de ideas. La fotografía es, pues, el conjunto de técnicas que posibilitan la captación de una imagen en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, cuyos fines e interpretaciones son múltiples y en ocasiones enfrentados entre sí; en este sentido, la interpretación de la fotografía puede ser tratada desde puntos de vista heterogéneos, como la ontología, la estética, la sociología, la política, la religión, la publicidad, etc. En el caso de la literatura, la fotografía ha cumplido un papel fundamental desde la segunda mitad del siglo XIX en el desarrollo de los textos narrativos:

La fotografía supuso un cambio profundo en la manera de ver e interpretar el mundo, encarnando, mucho más que el cine, los valores de la modernidad a finales del siglo XIX. Tiene lugar una transformación radical de la mirada incidiendo en la ambigüedad de una imagen real cargada de artificio. La imagen se convierte no sólo en argumento para literatura, sino que incide directamente en la aparición de géneros inéditos hasta entonces como el poema en prosa, la fragmentación del discurso literario o el desarrollo de la visión subjetiva en el entramado narrativo. (Ansón 2010: 278)

Ahora bien, ¿es la fotografía el resultado operatorio desconexo de la realidad o, por el contrario, pertenece a ella misma, moldeándola e incluso incidiendo en ella de manera decisiva? Podría argumentarse, con razón, que la fotografía es una imagen que capta la

realidad a modo representativo, sin perjuicio de considerar que tal imagen pueda tener influencia en la realidad. Parece obvio que no podría reducirse la fotografía ni a su condición técnica ni a su condición de imagen, en tanto que la fotografía no solo se emplea para eternizar el momento, sino que “lo interesante de la fotografía, en este sentido, no viene tanto del hecho de ‘congelar’ el instante, sino de hacerlo a escala no metafísica” (Huerga 2007: 10), es decir, a escala manipulable y tangible. Las relaciones entre la fotografía y la realidad son profundamente reveladoras:

Esas imágenes son capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es sólo una imagen, (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro. (Sontag 2006: 216)

Además de estas consideraciones, la fotografía tiene, obviamente, connotaciones artísticas, de tal forma que la misma técnica desborda su propio campo de operaciones y exige, necesariamente, ser interpretada desde diversas categorías. Se admite que la fotografía puede no tener ningún trasfondo parcial, concibiéndose como “el arte por el arte”, alejándose de la función documental, ya que “arte y documento son dos valores inherentes a la fotografía, y sólo quien la contempla realiza una separación temporal en función de su interés” (Sánchez Vigil 2001: 256). Es sumamente complejo discernir el objeto de la fotografía de su contexto histórico, social y cultural; por tanto, la fotografía puede responder a intereses externos, puramente ideológicos, como puedan ser campañas publicitarias, propaganda ideológica, políticas de concienciación social, etc. La vertiente utilitarista de la fotografía no daría la espalda a las pretensiones estéticas, de tal forma que estética e ideología pasarían a ser dos caras de una misma moneda. A pesar de estas dos vertientes co-determinadas de su interpretación, a saber, la puramente estética y la ideológica o utilitarista, es posible otorgarle a la fotografía una definición más general que refleje cómo ella misma desborda los campos categoriales delimitados del conjunto del saber. La fotografía es, con todo ello, el resultado de un procedimiento técnico que da una imagen, la cual representa con mayor o menor precisión la realidad, en función de sus interpretaciones intencionales que de ella se desprendan; la fotografía como representación de la realidad está influenciada no solo por su manipulación o parcialidad artística e ideológica, sino también por el grado de verosimilitud y credibilidad que tiene para reproducir o imitar la realidad objetiva.

Definición de la literatura frente a la fotografía

¿En qué sentido es posible definir a la literatura en contraposición al arte fotográfico y qué posición se le debe otorgar en el conjunto del saber? Como es bien sabido,

la literatura no puede definirse en sentido unívoco, puesto que hay muchas maneras de entender y ejercer la literatura¹, así como ella misma está vinculada, en algunos casos de forma indisoluble, a otras prácticas y saberes, como el periodismo, la historia, la música, el ensayo, etc. Sin embargo, es necesario otorgarle un campo preciso de conceptos sobre los que opera y se desenvuelve. En contra de lo que pueda pensarse en determinados ámbitos de la teoría literaria, donde no se atreven a dar una definición precisa para delimitar el objeto de estudio de la literatura, entendiéndolo por literatura “lo que cada uno entiende por tal” (Hess, Siebenmann, Frauenrath y Stegmann 1995: 157), en este trabajo se intentará precisar dicho término. La literatura, desde los presupuestos que se manejan en este artículo, no es el simple contenido subjetivo de ocurrencias irracionales o fantásticas; la literatura, más bien, exige ser interpretada desde la razón y el fundamento, desde la crítica literaria armada con sólidos instrumentos objetivos. La literatura crítica y racional no es, tampoco, la mera reproducción textual, sino que necesita de unos parámetros sólidos sobre los que fundamentarse. Con todo ello, la literatura es “una construcción humana que existe real, formal y materialmente” (Maestro 2014: 62) en la que se desenvuelve como una ontología “en la que se objetivan valores estéticos” (Maestro 2014: 63) con un argumento lógico “en cuya materialidad se objetivan formalmente Ideas y Conceptos” (Maestro 2014: 63). La literatura no la escriben los dioses ni seres atemporales, sino autores circunscritos en un contexto histórico y social; la literatura tampoco puede dejar de tener verosimilitud con la realidad y sus textos deben amoldarse a una representación lógica de esa realidad. El estudio de la poética le confiere a la literatura una serie de rasgos distintivos, que Aristóteles ya detalló en su *Poética*:

La Poética es para Aristóteles una facultad complementaria del conocimiento filosófico. La poesía supone la posibilidad que el hombre tiene de duplicar la realidad, creando a través de la imitación o mimesis un mundo ficcional que él mismo estructura y gobierna. El principio de verdad, que regula la experiencia de los acontecimientos históricos y reales, restringe enormemente las posibilidades humanas de previsión ética e imaginativa. Mediante la invención poética, regida por las convenciones de la verosimilitud, el hombre amplía y enriquece definitivamente su experiencia”. (García Berrio 1989: 17)

Ahora bien, ¿qué aspectos tienen en común la fotografía y la literatura, considerando que utilizan medios técnicos tan dispares? La fotografía y la literatura son calificadas como expresiones artísticas sujetas a ser interpretadas de forma estética, aunque los estímulos que causan en los receptores sean contrapuestos. En efecto, tales estímulos, sensaciones y sentimientos generados en el receptor necesitan, en todo caso, ser completados con una valoración estética, bien se esté tratando con una imagen, o bien con un texto compuesto de palabras. Otro de los puntos en común entre la técnica fotográfica y

¹ Aunque entendemos el sentido de la literatura desde diversas acepciones y reconocemos la problemática de sus límites, es necesario criticar una de las máximas del pensamiento postmoderno, que reduce la literatura a la mera reproducción textual, incluso llegando a postulados extremos, afirmando que ‘todo texto es literatura’.

la literaria es que ambas artes son transmisoras de mensajes e ideas, por lo que se necesita una reflexión de segundo grado, una reflexión filosófica, para que puedan ser interpretadas. Tanto la fotografía como la literatura ponen en relación al autor con el mundo, y este paso de la subjetividad a la objetividad necesita siempre una interpretación racional y lógica. En última instancia, cabe la posibilidad de que ambas artes puedan estar determinadas a ejercer una función fundamentalmente descriptiva, donde se despliegan para preservar los testimonios del curso de la historia. En este sentido tendría cabida, por ejemplo, el periodismo dentro de los conflictos bélicos, en los que no solo el corresponsal de guerra se encarga de contar, sino que el fotógrafo es testimonio directo de los hechos y capta con la cámara acciones y enfrentamientos precisos, promoviendo, o bien los sentimientos de los receptores, o bien ejerciendo influencia en la opinión pública. De igual modo que la fotografía, la literatura también tiene recursos para ayudar a reconstruir los hechos históricos; se podría contar con una literatura descriptiva que sirve de testimonio para generaciones venideras, como el caso de los testimonios recogidos en las cartas enviadas desde las Indias dentro del contexto del imperio español, en las que los campos histórico y literario se entrecruzan, siendo prácticamente imposible establecer nítidamente sus propias delimitaciones.

La fotografía en el cuento hispanoamericano

Dejando al margen a los autores que han sido al mismo tiempo escritores y fotógrafos, lo que se torna relevante en este artículo es tomar conciencia de la fotografía como parte conformante de la propia narrativa, otorgándole un efecto “moldeador” al texto y a las acciones narradas que marcan el argumento y la trama de los trabajos literarios. En este sentido, la historia de la literatura hispanoamericana ha ido incorporando paulatinamente obras literarias que contenían la técnica fotográfica como elemento articulador de los textos narrativos. ¿Qué toma prestado la literatura hispanoamericana y, por ende, los cuentos hispanoamericanos de la fotografía como técnica narrativa? La fotografía se presenta como un recurso narrativo o recurso meta-artístico, en tanto que se establece una incursión de una expresión artística dentro de otra expresión artística. Este recurso meta-artístico supone el reconocimiento de una doble reflexión, en la medida en que la técnica de la fotografía y la irrupción, en sentido laxo, de fotografías en el desarrollo de las tramas, determinan, a su vez, la práctica estética de la escritura. La fotografía es, en este sentido, no solo un medio de representación que contribuye necesariamente al desenvolvimiento de la trama narrativa, sino que es un elemento indispensable que ejerce de puente y conexión, moldeando y relacionando dialécticamente a la materia y la forma de la obra literaria². Efectivamente, ligado al cuento moderno hispanoamericano, aparece la fotografía como recurso que no solo afectó al movimiento naturalista, sino a toda la tradición de la modernidad literaria:

² Pablo Huerga Melcón (2015) argumenta que la materia de la literatura está constituida por el estilo narrativo, mientras que la forma de la literatura está compuesta por las acciones narradas.

Buena parte de los aspectos que caracterizan la forma y el fondo de la narrativa moderna, entendiendo que la modernidad literaria empieza en el último cuarto del siglo XIX con la reacción de la estética simbolista y decadente en Francia ante la hegemonía del realismo, no pueden ser explicados sin tener en cuenta las mutaciones que la fotografía introdujo en el mundo del arte y de la literatura. (Ansón 2010: 266)

La propia naturaleza del género del cuento hace que sea especialmente interesante el uso del recurso de la técnica fotográfica, ya que ayuda a narrar situaciones y hechos concretos, que son característicos de una obra literaria de corta extensión. La fotografía, al ser, entre otras muchas cosas, un tipo de base documental, puede ser incorporada a la literatura como punto de conexión entre la realidad y la ficción. Como la fotografía es una instantánea y carece de movimiento, sugiere más bien la descripción de una situación concreta, y no solo ese instante en que un escenario es fotografiado o una acción es inmortalizada. Los corresponsales de guerra no tratan únicamente de captar una acción violenta, sino que su misión es la de contextualizar esa imagen en una situación generada como desencadenante de un conflicto de mayor magnitud. Si las fotografías versan sobre situaciones, los cuentos, al contrario de las novelas, narran, del mismo modo que las fotografías, situaciones específicas que no pueden exceder en el espacio-tiempo de manera muy prolongada, como tampoco pueden relacionarse en un entramado de situaciones más complejo con la involucración de varios personajes, como en el caso de la novela. La fotografía y el cuento, por tanto, transmiten situaciones y no historias complejas con un entramado conceptual diversificado, y de ahí que la importancia de la fotografía en el cuento hispanoamericano sea crucial para entender las ideas que se objetivan a través de los textos narrativos. La fotografía, por estas razones, puede amoldarse perfectamente a la naturaleza de los cuentos, en la medida en que una imagen puede representar de manera más verosímil una situación que una sucesión compleja de situaciones con múltiples escenarios y personajes, como ocurriría en el caso de una novela o una película cinematográfica. Numerosos ejemplos abundan en la literatura del continente americano especialmente a partir del siglo XX, donde se emplea el recurso fotográfico para alcanzar un desarrollo más complejo en el texto narrativo. Es de sobra conocida la afición de Juan Rulfo por la fotografía:

La literatura hispanoamericana cuenta con autores y obras que dan cuenta de esta presencia e influencia de la fotografía en la producción literaria contemporánea. En la breve e intensa productividad de Juan Rulfo, literatura y fotografía comparten el mismo espacio creativo. Nacen y concluyen al mismo tiempo y los nexos de unión entre una y otra significan un elemento clave para comprender en toda su dimensión la escritura de Rulfo. (Ansón 2010: 278)

Del mismo modo, los cuentos de Quiroga representan un ejemplo claro de las correlaciones entre las dos formas artísticas. No conviene pasar por alto otros trabajos,

aparte de los que se tratan en este artículo, de Onetti y Cortázar que son fundamentales para entender la importancia de la fotografía en la literatura y los cuentos hispanoamericanos; Onetti ofrece en “El álbum” una perspectiva ejemplar de cómo la fotografía puede revelar al lector una completa comprensión de la trama. En uno de los cuentos más populares de Cortázar, “Las babas del diablo”, establece pautas sobre cómo interpretar la realidad y su representación, y “donde la imagen y realidad se intercambian sus papeles” (Ansón 2010: 274). Expone la representación de la subjetividad a través de la cámara y la fotografía, conformando dentro del texto narrativo una relación dialéctica entre la fotografía, el cine y la técnica de la escritura.

El papel que ha jugado la fotografía en el cuento y, en general, en la literatura hispanoamericana, ha estado marcado por unas características fundamentales; de una parte, ha ejercido el papel de una técnica contribuyente a los modos de representación de la realidad, a modo de imitación y verosimilitud; además, ha contribuido a desenterrar la función de la memoria para la sociedad y las consecuencias históricas y sociales que de ella se puedan derivar; por último, ha sido una técnica idónea para reproducir escenarios fantásticos y focos subjetivos de interpretación y relectura. Por todo esto, es razonable pensar que la inclusión de la fotografía en el desarrollo de las obras literarias hispanoamericanas haya permitido a la literatura del continente americano ejercer una función eminentemente crítica de interpretación sobre la realidad, lo que ha provocado el reconocimiento de un papel trascendental de tales obras a la historia universal de la literatura.

Análisis de “El infierno tan temido”

El escritor uruguayo Juan Carlos Onetti ha sido uno de los escritores pioneros en trasladar los problemas modernos del hombre rioplatense al ámbito de las letras, con una precisión y un estilo completamente novedosos desde la fecha en que se publicaron sus primeros cuentos y novelas cortas. A lo largo de su obra, Onetti ha tenido un compromiso por representar escenarios opacos y personajes mundanos, desesperanzados y ligados a comportamientos mediocres de existencia:

Los cuentos y novelas de Onetti tienen una notable consistencia porque manejan personajes que están al borde de la desesperación. Libran una lucha perdida junto a la tumba, hacen un último ademán de humanidad en el desierto gris de la pérdida. [...] Los enemigos del hombre son la suciedad, la edad, la prostitución, la rutina, el dinero. Pero el peor de todos es la desesperanza. Cuando los hombres y la mujeres pierden la esperanza se revuelven desesperadamente unos contra otros para destruirse. (Franco 1990: 324)

En el cuento “El infierno tan temido” se exponen de manera magistral los elementos de la narrativa moderna para indagar en los patrones psicológicos del ser humano. El argumento se centra en la ruptura de una relación sentimental entre un hombre y una mujer veinte años menor que él; el hombre, tras romper con la relación, comienza

a recibir retratos obscenos y de contenido sexual por parte de su expareja, donde se deja entrever que está compartiendo cama con otros hombres. Cada fotografía es tomada en un diferente lugar de América Latina, dado que la mujer se dedica al mundo del espectáculo. Mientras los envíos se suceden con el principal propósito de someterle a humillación, Risso comienza a preguntarse por la razón de la situación; quizás podría interpretarse como un acto de rencor, resentimiento, venganza o, incluso, de amor incondicional y desesperación por recuperar el amor perdido. La acción de la joven llega al extremo y las cartas que contienen los retratos corren por Santa María y son recibidas por los allegados de Risso, hasta el punto en que su hija, concebida de un matrimonio anterior, recibe una de las cartas y la abre; al involucrar en el juego de perversión a la persona más querida, desencadena un final trágico en el cuento y Risso se suicida, al no ser capaz de enfrentarse a la angustia y la desesperación que le provoca una situación absurda y descorazonadora. En este cuento Onetti le otorga a la fotografía un papel conformador dentro de su propio estilo, ya de por sí denso y desgarrador. La descripción de las imágenes proporciona una atmósfera que trata de reproducir los ambientes grises característicos de los personajes onettianos, haciendo innegable la enorme aportación de la fotografía y la imagen al desarrollo del cuento:

Traía una foto, tamaño postal; era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como el relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto. (Onetti 2014: 190-191)

En este cuento se dan dos características fundamentales que han de ser tenidas en consideración para su análisis. Por un lado, aborda los límites de la maldad del ser humano, que son a su vez condicionados por la conciencia y los contenidos psicológicos. Por otra parte, analiza cómo se desarrolla en una trama una serie de acciones desesperadas de amor no correspondido, y hasta qué punto tales acciones pueden traspasar la barrera de la conciencia y comienzan a operar y a ser decisivas en las mentes y acciones del otro. En “El infierno tan temido” se aprecia cómo los elementos internos de la conciencia, tales como la venganza, el rencor, la desesperación o la angustia, representan el motor de la acción, por lo que estaríamos ante un ejemplo de situación narrativa en la que las acciones reales están condicionadas por la psique del individuo y viceversa. Se hace evidente, incluso antes del desenlace final del cuento, cómo la angustia y la posibilidad de autodestrucción y encuentro con la muerte cobran un papel central en Risso:

Había empezado a creer que la muchacha que le había escrito largas y exageradas cartas en las breves separaciones veraniegas del noviazgo era la misma que procuraba su desesperación y su aniquilamiento enviándole las fotografías. Y llegó a pensar que, siempre, el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de

la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir –para él y para ella– la destrucción, la paz definitiva de la nada. (Onetti 2014: 201)

En definitiva, “El infierno tan temido” ha sido tratado y reinterpretado en numerosas ocasiones al ser una de las obras más impactantes e influyentes de Onetti. Se tiene en consideración que “la imagen como trasgresión” (Ansón 2010: 275) es lo que sustenta el entramado narrativo del cuento. En este sentido, es posible ver, una vez más, la compleja interpretación que este cuento supone, al entremezclar y enfrentar dialécticamente los hechos de la realidad y las acciones humanas con los contenidos de la conciencia, los pensamientos perturbadores y los sentimientos más pasionales e irracionales. Así pues, estos contenidos de conciencia determinan e inciden en la realidad y en las consecuencias trágicas de la historia. El propósito de Gracia César con el envío de fotografías es validar que “hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa” (Sontag 2006: 32). Sin embargo, no solo su interpretación puede resultar ardua, sino que también la misma elaboración del escrito por parte del autor no supuso un camino de rosas. El propio Onetti confesó en una entrevista concedida³ que fue un cuento de compleja elaboración, habiendo tenido que reanudar en múltiples ocasiones su composición, todas ellas sin éxito; finalmente logró la empresa de reconstruir la historia, supuestamente real y que le llegó a través de un conocido, solo cuando pudo concebir su escritura a partir de la creencia de considerarla como una historia cuyo motor es la pasión del amor incondicional.

Análisis de “Apocalipsis en Solentiname”

Como es bien sabido, el escritor argentino Julio Cortázar ha desarrollado una gran parte de su *corpus* literario en los cuentos, siendo ellos mismos un eje central en su obra literaria. Sus trabajos son distinguidos por cuanto reflejan una inquietud por llevar a cabo reflexiones de segundo grado con respecto a la escritura, la fotografía, el cine y las artes en general. En el cuento “Apocalipsis en Solentiname” narra la historia de un hombre y su viaje a América Central, a una zona inundada por la pobreza, aunque por gente que vive en un aparente ámbito cálido de armonía, de tal manera que el protagonista de la historia se siente acogido en un lugar apacible. La situación se torna problemática cuando el protagonista vuelve a su apartamento de París y, creyendo tener instantáneas hermosas del paraje y sus gentes, visualiza las diapositivas de las fotografías que estuvo realizando durante el viaje; lo que revelan en este caso las imágenes no se corresponde con la realidad que pensó haber fotografiado; su contenido refleja los hechos y acciones de violencia, matanzas y sufrimiento por todas partes. Las fotografías manifiestan “unos hechos de importante trasfondo social y político” (Ansón 2010: 273). El hombre, aturdido ante lo que está viendo, decide irse de la habitación y pide a su pareja que vea las imágenes por sí misma; pero lo que ve Claudine, en este caso, sí se corresponde con las fotografías del lugar idílico que el protagonista habría inmortalizado en su viaje, sin

³ Onetti concedió una entrevista en el programa “A fondo” de Radio Televisión Española en el año 1976. En ella se pueden dilucidar numerosos entresijos de la vida y obra onettianas.

percatarse del horror y la tragedia que, al contrario, el protagonista habría presenciado en la reproducción de diapositivas. Sin duda, el proceso del relato abarca elementos de diversa índole que deben ser críticamente interpretados. A pesar de incorporar elementos fantásticos a la trama, no supone que haya que prescindir de una interpretación verosímil del texto. Además, el autor le confiere al relato un punto central a la subjetividad, por cuanto acaba incurriendo en elementos que se escapan a la neutralidad objetiva.

No es en absoluto tarea fácil postular una interpretación definitiva de este cuento, puesto que existen diferentes elementos estilísticos, filosóficos e ideológicos relacionados dialécticamente entre sí. La interpretación del cuento va dirigida en torno a los siguientes tres elementos; desde el punto de vista estilístico, el autor le otorga relevancia al desarrollo de una situación poco verosímil, por cuanto dos personas no ven la misma realidad, no son testigos de los mismos hechos, de tal forma que se podría estar cuestionando la objetividad de los mismos. En este sentido, se produce una tensión entre lo inverosímil y lo verosímil e, incluso, entre apariencia y realidad, cuyo conflicto se ejemplifica en las sensaciones de los protagonistas. Por un lado, el hombre presenta el horror y la violencia, como cuando describe “la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala” (Cortázar 2006: 736), o cuando aparecen en las fotografías “dos mujeres queriendo refugiarse detrás de un camión estacionado, alguien mirando de frente, una cara de incredulidad horrorizada” (2006: 736). Significativa es la imagen en la que se menciona a “un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas” (2006: 736) y el protagonista intenta incidir, queriendo incrustarse en la imagen presionando el telecomando, cuando explica que “el muchacho era Roque Dalton, y entonces apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte” (2006: 737). Todo ello contrasta con el punto de vista de observador de Claudine, que no se percata del horror de las imágenes cuando afirma lo bonitas que son, cuando alude a “esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo” (2006: 737). Múltiples interpretaciones se han ido sosteniendo de este cuento, aportando una visión de la literatura ligada al contexto social, cultural y antropológico:

La literatura que surge en tiempos de crisis es una suerte de catarsis, de antídoto contra la locura; por eso, las escenas de muerte y suplicio no son negadas, sino matizadas con pasajes de armonía y belleza: las plagas en el Apocalipsis de Juan aparecen junto al cielo nuevo y la tierra nueva; los asesinatos, en el texto de Cortázar, se muestran a la par de los cuadros inocentes y las amistades entrañables o el amor erótico. (Zúñiga 2013: 273)

Sin duda, el estilo de Cortázar en este cuento es crear un punto de conflicto en el lector que no le permita claramente distinguir cuáles son los hechos verdaderos y quién de los diferentes observadores se aproxima a la realidad. Por otro lado, el componente filosófico está relacionado con el estilístico, en la medida en que la inverosimilitud de la historia tiene implicaciones que, aunque lo rebasen, conciernen al propio estilo del

texto. El autor juega, ciertamente, con los diversos puntos de vista de una multiplicidad de observadores que visionan unos hechos y las imágenes que representan tales hechos. Es posible conectar las intenciones de Cortázar en este cuento con la idea de que no hay hechos objetivos en la realidad y esta solo puede concebirse de una manera relativa y según quién sea el observador. Como es obvio, esta problemática tiene un arraigo eminentemente filosófico, al remitir al problema de la objetividad, la verdad y el relativismo que, por razones de espacio, no se pueden abordar en este trabajo. Por otro lado, el cuento tiene una fuerte lectura ideológica y política; cuando el protagonista visita Solentiname él no actúa únicamente de observador imparcial en las costumbres de ese pequeño lugar, sino que interpreta lo que está viendo y extrapola las circunstancias políticas y sociales al conjunto de los hispanoamericanos, considerando al pueblo una ejemplificación de rasgos culturales más generalizables:

Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del Evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, 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, esa vida en 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. (Cortázar 2006: 734)

Parece lógico mencionar que los elementos ideológicos de la literatura no han de ser en absoluto menospreciados y deben ser tenidos en consideración para la reinterpretación de los textos, a pesar de que tales elementos, al estar condicionados por una vertiente partidista y dogmática, estén reñidos y en confrontación directa con la literatura crítica⁴.

Comparativa entre los cuentos

Una vez analizados los cuentos propuestos y su contribución a reinterpretar la literatura mediante la fotografía, cabe preguntarse qué análisis crítico es necesario llevar a cabo. Refiriéndose a los hilos argumentales propiamente dichos, no parece sensato establecer relaciones de equivalencia ni similitudes con las que relacionar de manera directa el desarrollo de las acciones y de las temáticas implícitas. Pero sí tendría cabida aportar la idea de que, tanto en la línea argumental de “El infierno tan temido” como en la de “Apocalipsis en Solentiname”, se ejerce la concatenación de acciones narradas que proporcionan al lector una tensión por el desconcierto, provocando la incertidumbre en el desenlace de las tramas, sin perjuicio de reconocer que tales tramas son reinterpretadas

⁴ Jesús Maestro (2014) establece una clasificación diferenciada entre literatura dogmática, literatura programática, literatura reconstructivista y literatura crítica. Aunque todo tipo de literatura es racional, a la última se le considera portadora de desmitificación e integrada dentro de un canon literario.

desde diferentes lecturas. En ambos cuentos el protagonista es el centro en torno al cual giran las acciones, es el punto central en el que todas las acciones concurren y es él quien funciona de receptor de las consecuencias finales en cada una de las historias. Si bien los dos protagonistas no llegan a comprender exactamente los hechos que les abruma, los desenlaces son divergentes. En el “El infierno tan temido” la consecuencia es trágica, en tanto que “ya me había dicho que iba a matarse y ya me había convencido de que era inútil y también grotesco y otra vez inútil argumentar para salvarlo” (Onetti 2014: 205); la acción desemboca en el suicidio de Risso. En cambio, en “Apocalipsis en Solentiname” el personaje principal nos traslada a un subjetivismo que pone en tela de juicio la veracidad de los hechos objetivos, a pesar de que también manifieste su repulsa subjetiva cuando dice que “en el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada” (Cortázar 2006: 737).

En lo que se refiere a la técnica de la fotografía como recurso narrativo, se han de tener en cuenta algunas consideraciones. Efectivamente, en los dos cuentos se resalta la reproducción de situaciones límites de irracionalidad a las que el protagonista ha de enfrentarse. ¿Qué papel desempeña, pues, la fotografía en los textos narrativos de Onetti y Cortázar para poder referirnos a la fotografía como una técnica que moldea el texto literario? En “El infierno tan temido” hemos dicho cómo la mujer envía las fotografías mostrando que está con otros hombres; “también aquí el hombre estaba de espaldas” (Onetti 2014: 193). En este contexto, la cámara no recoge todo lo que la escena lleva de implícito, produciendo una tensión dialéctica entre lo explícito y lo implícito que tienen las instantáneas; aquello que es objeto de angustia y desesperación en el personaje principal es precisamente lo que se sobreentiende, lo que la imagen anticipa pero no enseña; esta situación de incompreensión y tortura desencadena aún más angustia y preocupación. El ojo del observador lo recoge todo, pero la imagen, al llevar unas connotaciones implícitas, genera una multiplicidad de conjeturas que afectan incluso a Risso, aún siendo consciente de que fue él mismo quien puso fin a la relación. Por otra parte, el cuento ofrece otra interpretación en su momento final en cuanto a la relación entre las fotografías y los observadores cuando las fotografías pasan al poder de la hija de Risso. Cuando es la niña la que ocupa el lugar de ojo de observación, la tensión anterior deja de tener relevancia y lo explícito que muestran las imágenes ocupa en este caso un lugar central. La cámara sí recoge por completo los comportamientos obscenos de la mujer de las fotografías que le llegan a la niña, lo que hace que se rompa la inocencia y termine por provocar el suicidio de su padre; en este caso, no hay conflicto con algo que está “fuera” de la cámara, puesto que las imágenes son explícitas y no ofrecen dudas de interpretación. En definitiva, el cuento no ofrece una lectura propia de denuncia social o alzamiento ideológico, sino que se centra en profundizar en los aspectos de las relaciones personales, los sentimientos y los contenidos psicológicos de conciencia del ser humano, algo muy característico y recurrente en la obra onettiana.

En cambio, en “Apocalipsis en Solentiname” la fotografía cumple otro papel opuesto pero igualmente conformante para la transmisión de ideas. El momento fundamental del cuento es cuando el protagonista se propone la reproducción de las instantáneas en

su apartamento, creyendo haber fotografiado cosas que no aparecen en las diapositivas; la cámara no recoge elementos implícitos, sino cosas que el ojo no apreció o que otros perciben diferente. Interpretando que la cámara añade cosas que el ojo del protagonista no pudo reconocer ni ser testigo, Cortázar juega con la tensión que proporcionan los límites de lo real y lo fantástico, porque los hechos que el observador no advirtió no son en absoluto detalles minuciosos o irrelevantes para el significado de las fotografías; más bien, el protagonista no aprecia el contenido elemental de lo fotografiado porque lo que visiona son imágenes cargadas de acciones y significación totalmente diferentes, advirtiendo un problema de reproducción de la realidad, donde lo inmortalizado no se corresponde con lo visionado. Se produce una llamada a entender el cuento desde una perspectiva de la literatura reconstructivista o fantástica, sin perjuicio de considerar al protagonista como un simple demente que distorsiona la realidad a su antojo. Además, tiene cabida el análisis de otra función en el uso de la técnica fotográfica que difiere del cuento de Onetti. Efectivamente, en “Apocalipsis en Solentiname” la pareja del protagonista visiona las fotografías tal y como pensó el protagonista que había fotografiado, lo que supone afirmar que la cámara recoge escenas que otros ojos perciben diferente. Esta circunstancia obliga a considerar no solo el problema de lo real y lo fantástico, sino también la tensión de origen filosófico entre universalismo y relativismo⁵.

Cabe reseñar que los cuentos tratados en este artículo aportan una visión crítica de la realidad y profundizan en cómo la realidad ha de ser interpretada mediante la técnica fotográfica, aunque la forma en que lleguen a ciertas ideas y nociones críticas sea contrapuesta. Los protagonistas de “El infierno tan temido” y “Apocalipsis en Solentiname” se encuentran abrumados por la incursión de las fotografías en el modo en que ellos mismos perciben la realidad de los hechos. Las fotografías provocan en ellos una situación de irracionalidad e incomprensión, una realidad que ha de ser interpretada, pero no encuentran el modo de salir de ella:

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. (Sontag 2006: 42)

Si bien los argumentos de los cuentos suponen la reproducción de los contenidos psicológicos de la conciencia, y esta reproducción produce un motor de la acción, las formas en las que se ejecutan las acciones corren caminos divergentes. Por un lado, en

⁵ Cortázar pone sobre la mesa una de las bases del pensamiento postmoderno que brotaron con fuerza durante la época en que él escribió, cuando da a entender que sería posible dar un reconocimiento equitativo y distributivo a todas y cada una de las formas de interpretar la realidad. La realidad, en este sentido, sería interpretable en función del observador y, así, el objeto quedaría envuelto y determinado por la perspectiva subjetiva del sujeto. Aunque esta visión del mundo pueda ser criticable en términos filosóficos y científicos, y cuyas razones no son pertinentes para el objetivo de este artículo, sin duda hay que reconocer que suscita un gran interés dentro de la producción literaria.

“El infierno tan temido” la lectura que se realiza es de carácter introspectivo, por cuanto el texto se encarga de indagar en las relaciones humanas sentimentales y todos los sentimientos y pasiones que de ellas se desprenden. De otro lado, “Apocalipsis en Solentiname” es un cuento que, aunque alude a elementos estéticos y filosóficos, su mensaje podría leerse en clave puramente ideológica o política; el cuento suscita no tanto una lectura introspectiva o interior, sino que pretende más bien calar en la crítica social y la situación de América Latina, al ser caracterizada como una zona geográfica históricamente convulsa durante todo el siglo XX, donde las dictaduras, las revoluciones y los abusos de poder han determinado el devenir de la sociedad.

Conclusiones

En definitiva, ¿qué conclusiones caben extraer de la comparativa crítica entre ambos cuentos, y qué papel se le conceden en cuanto al uso de la fotografía en la narrativa? En “El infierno tan temido” se produce una trasgresión al eliminarse las barreras de la ética y la moral para determinar un fin concreto, bien sea el ultraje y la ofensa, bien el intento desconsolado por recuperar el amor. En “Apocalipsis en Solentiname”, por el contrario, se produce el testimonio de la crueldad a través de la cámara que recoge escenas que el ojo no reconoció en su momento, y cuya apreciación está determinada por la multiplicidad de puntos de vista y de la aparición de diversos observadores. En ambos cuentos es legítimo otorgarle a la fotografía un elemento decisivo que interfiere en la recepción e interpretación de la realidad. La incursión de las imágenes como factor primordial del texto narrativo hacen que la materia y la forma de los cuentos adquieran una complejidad en la que difícilmente se hubiese alcanzado sin el uso de ese recurso. En estos cuentos no es posible recurrir a las fotografías como una simple cuestión externa al argumento ni como un mero hecho accidental, sino que ellas mismas inciden directamente tanto en las acciones narradas como en el estilo para contar tales acciones, dotando al texto de riqueza estilística y favoreciendo la transmisión de ideas que se generan en torno a la obra.

Como se ha podido comprobar en este artículo a través de los ejemplos, la fotografía es un recurso fundamental en el cuento hispanoamericano para fortalecer el enriquecimiento de las técnicas narrativas y para dar una nueva perspectiva crítica e innovadora al conjunto de las letras hispanas. El cuento hispanoamericano, gracias, entre otras cosas, a la técnica fotográfica, ha sabido transmitir con verosimilitud la realidad del continente, así como profundizar en los aspectos psicológicos del ser humano:

El cuento hispanoamericano, gracias a su desbasamiento genérico, posee la extraordinaria capacidad de cifrar la trama compleja de la actualidad: el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica. En su breve pero poderosa transgresión, el cuento es la fractura de un código, y en él prevalece el sujeto de la incertidumbre. (Pupo-Walker 1995: 579)

En América Latina no se ha utilizado la fotografía “con un carácter exclusivamente retratístico o costumbrista” (Bellido 2002: 121), sino que con ella se ha intentado transformar el mundo e incidir, de alguna u otra forma, en la realidad. Ahora bien, el recurso literario de la técnica fotográfica, concebida como técnica dentro de otra técnica, o meta-técnica, tiene de igual manera este carácter transformador y transgresor de la realidad. La fotografía es el ojo por el que miramos la realidad, un recurso a través del cual obtenemos una reproducción total, en el caso de la fotografía formal, o una reproducción parcial, en el caso de la fotografía material, de las acciones narradas⁶. Dentro de la literatura, la fotografía es el ojo por el que miramos una nueva ficción, de manera que la fotografía, dentro de un cuento o una novela, supone la incursión de la ficción en otra ficción. Con la técnica fotográfica y la inclusión de imágenes en las obras literarias adquirimos, pues, una dimensión meta-ficcional en los procesos de escritura.

No hay que olvidar que la importancia de la imagen en la era global pone de manifiesto la realidad de la fotografía como elemento crítico en los textos narrativos. Actualmente vivimos en sociedades en las que el pensamiento postmoderno ha calado muy hondo y la imagen ha tenido una importancia capital. La imagen está al servicio de un conjunto de mecanismos y prácticas que posibilitan el desarrollo de ideologías, mitos y falsas creencias, tales como la preponderancia del individualismo narcisista en detrimento de los valores éticos y morales, la proliferación de campañas publicitarias que ensalzan el consumo de bienes materiales, el auge de la propaganda acrítica y dogmática que concierne a asuntos políticos, religiosos e ideológicos, la tolerancia al relativismo e, incluso, el aumento del desprestigio de toda forma de conocimiento que suponga sistematicidad y rigurosidad, en favor de formas de información más masticables y más accesibles al gran consumo. Ante tal situación, los escritores de todas las partes del globo que incorporan obras artísticas a la literatura contemporánea no pueden ignorar la realidad circundante que envuelve a nuestras sociedades, una realidad conformada por los avances científico-técnicos, avances que ellos mismos han posibilitado el desarrollo de la producción artística en los niveles más complejos y sofisticados. La literatura está circunscrita en un contexto histórico, social y cultural de una época determinada, y el autor-escritor no puede escapar a una serie de condicionantes externos que moldean la estructura y composición de los textos literarios. Como es necesario considerar la producción narrativa vinculada a tales mecanismos de las sociedades industrializadas, es sumamente probable que se puedan canalizar en el futuro nuevas técnicas narrativas que determinen la forma y el estilo de la literatura universal.

⁶ Pablo Huerga (2007) distingue entre fotografía formal, que recoge las formas tal y como son recogidas por el objetivo, y fotografía material, que es el resultado de la manipulación de las formas. Como complemento a esta tesis, el profesor Tomás García (2010) redefine tal distinción como la diferencia entre la fotografía que capta una apariencia (fotografía material) y aquella que inmortaliza un fenómeno (fotografía formal).

Bibliografía

- ANSÓN, Antonio. “La fotografía en la literatura hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39 (2010): 265-279.
- BELLIDO GANT, M^a Luisa. “Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente”. *Artigrama* 17 (2002): 113-126.
- BUENO, Gustavo. *Televisión, apariencia y verdad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1978.
- . *Obras completas III*. Barcelona: RBA, 2006.
- FATÁS, Guillermo y M. BORRÁS, Gonzalo. *Diccionario de términos de arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid: Alianza, 2003.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1990.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- GARCÍA LÓPEZ, Tomás. “El materialismo fotográfico y pictórico de Pablo Huerga visto desde el materialismo filosófico”. *El Catoblepas* 101 (2010): 1.
- HESS, Rainer, et al. *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1995.
- HUERGA MELCÓN, Pablo. “Once notas para una teoría materialista de la fotografía”. *El Catoblepas* 67 (2007): 10.
- . *La ventana indiscreta. Una poética materialista del cine*. Oviedo: Pentalfa, 2015.
- JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MAESTRO, Jesús. *Contra las musas de la ira*. Oviedo: Pentalfa, 2014.
- MARTOS CAUSAPÉ, José Félix. “Del daguerrotipo al colodión: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX”. *Berceo* 149 (2005): 9-34.
- ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- PUPO-WALKER. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. “La fotografía como documento en el siglo XXI”. *Documentación de las ciencias de la información* 24 (2001): 255-267.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana, 2006.
- ZÚÑIGA, Mónica. “Apocalipsis en Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013): 257-275.