

Pedro Lasarte
Boston University

“La fotografía” de Enrique Amorim y el simulacro espacio-temporal.

Aunque al uruguayo Enrique Amorim se le conoce mayormente por sus narraciones de orientación “rural,”¹ éstas no dejan de conllevar reflexiones de gran interés para el lector moderno. La trama de su cuento “La fotografía” (1953) es muy sencilla: una extranjera francesa que se siente alienada de la sociedad del pequeño pueblo en que vive decide enviarle una foto a su madre que sugiera que se halla contenta e integrada en esa sociedad provinciana. Para el caso le pide a una desconocida, una profesora a quien siempre se le ve sentada en el balcón de su casa, que la acompañe al estudio de un fotógrafo y pose con ella ante un telón para crear una realidad falsa--la de estar “en el patio de mi casa con mi mejor amiga--” (91). Esta trama ha sido vista muy comúnmente como una suerte de reflexión “costumbrista” sobre la vida rural que le preocupaba al autor, y que tendría como tema la falta de aceptación de un foráneo en un pequeño pueblo uruguayo.

Por otro lado, sin embargo, que Amorim haya tenido un interés que podríamos llamar hoy día “teórico” sobre la representación fotográfica lo atestigua un acertado e interesante concepto que ofreció el autor hace muchos años: la dedicación a una novela suya titulada “El club de los descifradores de retratos.” Allí dice: “Dedico esta novela a los fotógrafos, porque jamás hicieron de mi persona un solo retrato en el que estuviese yo” (Oviedo 88). Esta frase es significativa y creo que nos conduce a una mejor

¹ Véase, por ejemplo, Oberhelman.

comprensión del cuento. ¿En qué sentido es una fotografía capaz de captar la "realidad," suponiendo que se sepa lo que ese enigmático término puede significar, es decir, "la" realidad? Por otro lado, simultáneamente, hemos de preguntarnos, sobre todo tratándose de un autor al que se le ha visto como "realista," hasta qué punto la narración de su cuento, como una foto, nos puede entregar la realidad. Creo que en el cruce de estas dos preguntas hay una posible aproximación interesante al cuento, un cruce entre la textualidad narrativa y la fotográfica.

La preocupación sobre la posibilidad de la representación de lo real, como bien se sabe, empieza hace mucho tiempo con Platón. Recordemos que para él la representación era un mero sustituto de la cosa; aun peor, era un sustituto falso o ilusorio que podría crear emociones antisociales. Tal tempranísima idea viene siendo reelaborada a lo largo de la historia, y llega a cierto momento culminante en nuestra modernidad, o si se quiere, postmodernidad. Veamos algunas ideas que, aunque posteriores a Amorim, parecían ya preocuparle al autor uruguayo.

No muy lejos de Platón, aunque sin la crítica moral, Jean Baudrillard considera que hoy toda representación es una "hiperrealidad" que se halla totalmente desconectada de la cosa que ha de representar. Según él la autenticidad ha sido reemplazada por la copia (dejando así un sustituto para la realidad), nada es *Real*, y los involucrados en esta ilusión son incapaces de notarlo. La definición, hoy día común, es que el simulacro es la copia de una copia cuya relación con el original ha sido tan atenuada que ya no se le puede llamar una copia. Se mira como una copia sin modelo (Massumi 90, mi traducción). Gilles Deleuze en su artículo "Platón y el simulacro" llega a una definición similar pero enfatiza su ineficacia ya que más allá de cierto punto la distinción no es de

grado, como para Baudrillard. El simulacro, menos que una copia doblemente alienada es más bien un fenómeno con una naturaleza totalmente diferente: destruye la distinción entre copia y modelo (Massumi 91, mi traducción).

Por otro lado, quizás opuestamente, Roland Barthes, en sus ensayos, entre otros *La cámara lúcida*, aboga por la importancia de la foto y la relación personal hacia el sujeto fotografiado, alguien quien ha sido ("ça a été"), lo cual para Barthes es la esencia de la foto. El referente fotográfico, nos dice, no es algo opcional que ha sido puesto delante de la cámara, sino la entidad real sin la cual no habría una foto. Nunca se puede negar que la cosa ha estado allí, o que la fotografía es literalmente una emanación del referente. En este sentido, toda foto es un certificado de la presencia (Perloff 32, mi traducción). Es, pues, una posición opuesta a la que más tarde, como ya hemos visto, nos entregaría Baudrillard. Entre estos dos opuestos postmodernos--si se quiere-- se hallan un número de ensayos sobre la ausencia o la presencia del referente. Lo que quisiera abordar yo aquí, sin embargo, es algo que se ha estudiado menos, la relación entre la foto y el texto escrito (en nuestro caso, obviamente, el cuento). En su estudio sobre la fotografía, Serge Tisseron cita la siguiente frase del libro de Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*: "Al principio de la fotografía, nadie se atrevía a mirar demasiado tiempo los rostros de las personas fijadas sobre la placa. Se creía que esos rostros eran a su vez capaces de vernos" (Martín 17). Tisseron se pregunta si verdaderamente todavía hemos superado esa ilusión. Implícita en esta pregunta se halla la inevitable existencia en todo retrato de un nexo fuerte entre el observador y el sujeto o sujetos allí representados. Esto ofrece una definición fina de la importancia, persistencia y evolución del género fotográfico a lo largo del tiempo (Martín 17).

Ya vistos, entonces, algunos apuntes sobre la problemática y complicada teorización moderna sobre la representación fotográfica, que va desde la aceptación de ella como una realidad casi humana hasta la negación de su existencia, me retiro de las reflexiones postmodernas para intentar una lectura de lo que creo eran ideas bastante avanzadas por parte de Amorim y sus posibles relaciones con lo se acaba de exponer. El cuento empieza con el siguiente párrafo en relación a la mujer que quiere fotografiarse:

El fotógrafo del pueblo se mostró muy complaciente. Le enseñó varios telones pintados. Fondos grises, secos, deslucidos. Uno con árboles de inmemorable frondosidad, desusada naturaleza. Otro con sendas columnas trucas, que--según el hombre--hacían juego con una mesa de hierro fundido que simulaba una herradura sostenida por tres fustas de caza (90).

La primera frase nos introduce al contexto pueblerino, donde por lo general se habla del cura, del herrero, del frutero, del policía, del alcalde del pueblo, etc., y sigue sin duda la temática del autor quien por lo general se concentra, algo críticamente, sobre el tedio y la banalidad de la vida de un pueblo campesino. Pero es interesante que aquí se hable del fotógrafo del pueblo, frase que nos lleva a sugerir un nexo entre la representación visual y la escrita, es decir la descripción narrada del pueblo y sus habitantes que vamos a leer y la reproducción de ella llevada a cabo a través de la cámara. *El*, así como el narrador del cuento, es el fotógrafo del pueblo. Por otro lado, la referencia al telón que sirve de fondo para crear una ilusión falsa de la realidad, también crea, en un sentido general, una referencia a la descripción del pueblo como invención visual--y también textual--, y a la vez llega a sugerir un deseo de escapar la existencia pueblerina, escape, sin embargo,

imposible porque se reduce a la simulación de un espacio de afuera, que no existe. Los habitantes se hallan atrapados en el pueblo y, claro, dentro del cuento.

En el cuento, el otro personaje, el que supuestamente va ser el objeto de la representación fotográfica, curiosamente se nos presenta como la "extranjera" y extranjera extraña en ese pueblo, y su presencia en él es enigmática. Nunca se nos dice por qué ha emigrado de Francia. ¿Qué hay en su pasado que la ha traído aquí? Su descripción es precisamente la de alguien que no pertenece; es en cierto sentido moderno la presencia de un "otro":

Madame Dupont era muy simpática, a pesar del agresivo color de su cabello, de los polvos pegados a la piel y de alguna joya, dañina para los ojos cándidos del vecindario. Con otro perfume, quizás sin ninguna fragancia, habría conquistado un sitio decoroso en la atmósfera pueblerina (90).

Que sea dañina para los *ojos* del vecindario es una de las muchas referencias que se ven en el cuento sobre la visualización, del ojo que observa, como una cámara fotográfica, y por otro lado podría también pensarse en el maquillaje que usa, como los afeites que se utilizan para ser fotografiado, para aparecer, en cierto sentido, mas "bonita," o, si se quiere, falsificada. En este caso el ojo del pueblo que la mira es un ojo en el cual ella no se reconoce; en cierto sentido lacaniano no logra "identificarse," y por lo tanto ha de buscar una identidad que le permita ser parte del pueblo, pero ella es la extraña, la que no debe existir en ese lugar. Va a buscar su identidad en una foto, pero como veremos, no lo logrará (lo que nos recuerda la mencionada dedicatoria jocosa de Amorim, en la cual nos decía que él no aparece en ninguna foto que le hayan tomado).

Por otro lado, es interesante, y misteriosa la referencia a que a la francesa en su vida sólo se había tomado dos fotos, al embarcarse en Marsella: una para obtener el pasaporte, y otra un retrato en América, con un marinero en un parque de diversiones (91), retrato que por cierta razón no se atrevería a enviar a su madre. Todo esto cubre de misterio la identidad de la francesa, incluso llegándose a pensar que quizás sea una mujer de poca moralidad, y por eso quiere transformarse por medio de una nueva foto que ha de enviarle a su madre. Esto es parte de cierta dificultad de lógica con que se encuentra el lector del cuento. La representación textual se halla opaca y parcial. La explicación de Madame Dupont al fotógrafo es significativa: "Quiero un retrato para mi madre. Tiene que dar la impresión de que me lo han sacado en una casa de verdad. En mi casa." No se nos pasa cierta ironía en el cuento cuando la mujer dice una casa *de verdad*. El fotógrafo reflexiona sobre la invención de la francesa y dice que lo que quiere es un retrato "elocuente que hablase por ella." El cuento, nuevamente, entonces, acude a una identificación entre imagen y palabra.

Curiosamente, Madame Dupont necesita una compañera que se siente con ella en la fotografía, y para el caso le pide a la maestra del pueblo que le haga ese favor, mujer que constantemente está sentada en un balcón. Y es notorio que el narrador nos dice que el balcón era "semejante al de la utilería," logrando que nuevamente se confunda el espacio narrado (o "real") con la simulación que se utiliza en las fotos. La descripción del pueblo se acerca nuevamente a la complicación del referente, tanto texto textual como visual.

Madame Dupont parece hacer una cita con la profesora para llevar a cabo su deseo, pero leemos que "no recordaba si había monologado, simplemente. Si la maestríta

había dicho que sí o que no" (92). Es decir, la conversación pudo haber sido una mera ilusión--la verdad narrada o la verdad en torno a la francesa queda nuevamente vedada--. La maestra, claro, no aparece, y leemos que "con las primeras sombras, madame Dupont abandonó el local. Se alejó en una simulada tristeza" (95). Es interesante que sea una "simulada" tristeza. El vocabulario textual sigue creando un sentido de falsedad o incertidumbre ante su personaje. Luego leemos que el fotógrafo entonces "archivó el decorado, la tela pintada con aquel árbol de fronda irreal [desde la que] sobre la balaustrada cae un polvillo sutil que es el alma del pueblo" (94). Esta es una muy curiosa referencia por parte del fotógrafo ya que asume que el alma del pueblo reside en su local. Y claro, esto nos trae a mente otro tema que preocupa a la teoría moderna, la de preguntarse hasta qué punto existe en una foto una realidad que va más allá de lo meramente visual. Cynthia Freeland se acerca a este asunto al jugar con el conflicto o tensión entre "lo revelador, que apunta a la exactitud del sujeto, y lo creativo, ligado a la expresión artística;" y esta dinámica incorpora, nos dice, "por una parte, la capacidad de la imagen para registrar objetivamente lo que no se ve pero creemos deducir ante la presencia de otra persona, esto es lo subjetivo, lo caracteriológico, lo emocional, el 'alma,' como señala la célebre frase que afirma que el rostro es la ventana del alma, o el 'aire' como prefirió denominarlo Roland Barthes" (Martín 19). Nuevamente, entonces, hallamos en el cuento un cruce con la teoría moderna sobre la fotografía.

Pero regresemos a Madame Dupont para ver que la narración nos indica que "antes de dormirse besó el retrato de su madre, poniéndolo nuevamente en su sitio, entre una pila de sábanas amortajado" (93). Curiosa situación, la de poner la foto en una "mortaja," algo que nuevamente nos trae a la modernidad, a Roland Barthes, para quien

en la foto siempre está presente la figura de la muerte. Nos dice que la "presencia" del referente de la foto siempre va de la mano con la muerte. Y traduzco la referencia a Barthes: "en el mismo instante en que se toma la foto, lo que se ha fotografiado ya no existe; el sujeto es transformado en objeto" (Perloff 35). Cuando miramos una foto de nosotros o de otros, en realidad, dice, estamos mirando el regreso de la muerte. La muerte es el eidos--o la especificidad-- de la fotografía (Perloff 35, mi traducción). No nos sorprende, entonces, que Madame Dupont deposite la foto de su madre en unas sábanas que sirven de mortaja. Es notorio también que no sepamos casi nada del pueblo ni de sus habitantes.

Hay que reparar sobre el hecho de que este cuento, que ha sido leído como una suerte de crítica a la falta de aceptación de una extranjera en un pequeño pueblo, empieza a mostrar una serie de referencias fragmentarias, o quizás hasta incoherentes. Uno tiene que preguntarse sobre la existencia de Madame Dupont. Como todo personaje literario es una invención, pero el cuento parece querer crear dudas sobre su existencia. Se ve que no conocía a nadie en el pueblo, y nadie la conocía a ella: era sólo un objeto para ser observado, como una fotografía de algo de fuera. Y, curiosamente, hacia finales del cuento parece desaparecer, o desvanecerse: leemos que solía "pasar meses sin abandonar los horribles muros de su casa" (94).

Concluamos, entonces. Como hemos visto, la teoría contemporánea pone muchos reparos sobre la compleja naturaleza o sustancia de lo supuestamente representado en una foto, desde un realismo que incluye el reconocimiento de algún estado humano-anímico en el sujeto hasta su completa negación como objeto que pierde cualquier relación con el texto visual. El cuento "La fotografía" de Enrique Amorim,

autor poco conocido fuera de sus narraciones de tipo costumbrista muestra, creo, una interesante conciencia de las complicaciones inherentes a la representación, no sólo la fotográfica, sino en un cruce con la textual. Él, como fotógrafo del pueblo, postura que lo identifica con el narrador, sutilmente introduce momentos enigmáticos sobre ambos procesos de representación en su deseo de expresar lo que podría llamarse la verdad. Creo que si establecemos un paralelo entre la misteriosa Madame Dupont y el pueblo, vemos que en ambos casos se cuestiona la existencia de una *verdad* que exista en un sentido mimético real fuera de los medios de representación.

Obras citadas

- Amorim, Enrique. "La fotografía." *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 1. Fundadores e innovadores*. Ed. José Miguel Oviedo. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 90-94.
- Martín, Alberto. "Rostro-Cuerpo-Identidad." *On the Human Being International Photography, 1950-2000 / De Lo Humano Fotografía Internacional, 1950-2000*. Ed. Ute Eskildsen y Alberto Martín. Andalucía: Consejería de Cultura/Turner, 2005. 17-35.
- Oberhelman, Harley D, "Contemporary Uruguay as Seen in Amorim's First Cycle" *Hispania* 46, 1963: 312-318.
- . "Enrique Amorim as Interpreter of Rural Uruguay," *Books Abroad* 34, 1960: 115-118.
- Oviedo, José Miguel, ed. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 1. Fundadores e innovadores*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Perloff, Marjorie, "'What has occurred only once.' Barthes's Winter Garden/Boltanski's Archives of the dead." *Writing the Image After Roland Barthes*. Ed. Jean-Michel Rabaté. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 32-58.