

Imágenes fotográficas-imágenes literarias como *botines de la cámara*. El caso de *Las Fotografías* de Silvina Ocampo ¹

Cecilia Beatriz Cappannini

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Ayudante de la Cátedra de Fundamentos Estéticos, FBA, UNLP.

Becaria de Iniciación, UNLP: La Imagen dialéctica en la teoría de Walter Benjamin.

Proyecciones a la enseñanza de la Estética.

El propósito de este trabajo es analizar cómo Silvina Ocampo desde una narrativa paródica indaga el uso doméstico de la fotografía, estableciendo una relación entre la toma fotográfica con su pretendido valor de registro, y el proceso de elaboración de la fotografía, entendida como construcción y escenificación.

Como imagen que domina la modernidad, la fotografía implica por primera vez la construcción de representaciones pictóricas a través de un proceso técnico. A diferencia de la pintura donde el referente debía ser según Barthes algo *facultativamente real*, en la fotografía es algo *necesariamente real* que ha sido colocado frente al objetivo y sin el cual no habría imagen. De allí que se conciba como réplica del mundo que testimonia un suceso, cuyo «valor de objetividad» conforma la significación más extendida de este dispositivo.

Pero si tenemos en cuenta que antes de ser una mera reproducción de la realidad, la fotografía «es una *grabación* de una situación luminosa en tal lugar y en tal momento»² que *congela* un instante; lo que se pone en juego es al decir de Gubern, una manipulación de lo *técnicamente visible* y no de lo humanamente visual. Esto nos lleva a pensar la foto como dispositivo constructor de imágenes y de sentido.

El cuento «*Las fotografías*» de Silvina Ocampo narra el cumpleaños de quince de Adriana que no puede moverse a causa de una parálisis. El festejo se organiza en función del ritual fotográfico, para lo cual se estudian y se preparan minuciosamente las poses y ubicaciones de los personajes. Al final del relato, Adriana muere sofocada por el calor y el agotamiento.

Sin embargo, la experiencia de ser fotografiados en su cumpleaños aparece siguiendo a Walter Benjamin, sólo como el *botín de la cámara*.

El ritual fotográfico

I

Si la fotografía es el desarrollo técnico que plasmó la voluntad inquisitiva y cognitiva del positivismo en expansión entre la burguesía, es a su vez un punto de inflexión en la historia de las imágenes, dado que al permitir la reproducción masiva de la imagen y su democratización, se introduce en lo cotidiano.

Walter Benjamin es uno de los autores que más tempranamente en el siglo XX se ha dedicado a este tema. Si bien sus escritos más conocidos, nos remiten a la reproducción fotográfica de las obras de arte y la fotografía como arte enlazada con un contenido político³, en *Pequeña historia de la fotografía* establece la necesidad de desplazar la mirada desde el ámbito

de las consideraciones estéticas al estudio del *arte como fotografía*. Esto implica indagar las funciones sociales del dispositivo en tanto produce un encuentro entre el hombre y la máquina: «Ninguna obra de arte es considerada con tanta atención como la propia fotografía, la de los parientes y amigos más próximos, la de la mujer amada».⁴

Pero la relación hombre-técnica no se presenta solamente en el uso ritual de la fotografía, sino fundamentalmente en el desarrollo industrial de las guerras. En 1933 Benjamin escribe aludiendo a la Primera Guerra Mundial, sobre el impacto que sufrió aquella generación aún no familiarizada con la técnica «que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos» y de repente experimentó el aspecto más destructivo del desarrollo técnico: «en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano».⁵

La expansión de los objetos mecánicos desde la guerra a la vida cotidiana en el siglo XX lleva a una *configuración de la vida por la técnica* cuyo *botín* es la capacidad de experiencia. Esto produce según el autor la incapacidad de comunicarnos pero también al goce con la contemplación de las imágenes que nos muestran la autodestrucción del hombre. «Si lo foto y el cine llevan a las masas elementos que se hurtaban antes a su consumo, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es (...) en renovarlo según la moda».⁶ Este tipo de uso busca captar la belleza y seducir, su lema es: el mundo es bello.

«Las fotografías» narra los modos de comportamiento y el abanico de poses socialmente establecidas para cada toma fotográfica en un cumpleaños de quince, supeditados precisamente a una *determinada* idea de belleza femenina y fotográfica.

En este sentido, la imagen fotográfica es abordada como captación/reproducción de la propia imagen: la de Adriana en este caso, quien a pesar de su invalidez, bajo la presencia de la cámara y las indicaciones del fotógrafo debe ir adoptando diferentes posturas, debe actuar ante el mecanismo.

II

El dispositivo fotográfico tiene la función de acompañar las ceremonias de la existencia.

En el cuento elegido, esto implica al menos dos cuestiones importantes. En primer lugar pone en juego como dos caras de una misma moneda, dos discursos que han marcado su historia: la objetividad y fidelidad de la imagen fotográfica junto a la construcción o el ritual que pone en funcionamiento la toma. En segundo lugar, la penetración en lo cotidiano y el valor de la fotografía como registro de un acontecimiento social (la entrada en la feminidad que supone el cumpleaños de quince), se entrelazan en el cuento de Silvina Ocampo con una noción de *experiencia* en la cual la vivencia de ser fotografiados es arrebatada por la cámara, convirtiéndose en su *botín*.

La última foto que se toma en el cuento parece «matar» efectivamente a Adriana. Ocampo vuelve literal la detención del tiempo, dado que si la toma fotográfica «congela» o «fija» un instante como instante visual, aquí es también instante de muerte. La fotografía no la inmortaliza, no documenta un momento en la vida de la protagonista, sino que la mata. Barthes plantea la foto como micro experiencia de la muerte en tanto el sujeto se convierte en objeto, en todo imagen. Entonces «lo que la foto repite mecánicamente no podrá repetirse jamás existencialmente».⁷ Precisamente porque Adriana deja de existir.

Perriault, en *Las máquinas de comunicar*, trabaja el uso ritual de la fotografía en tanto poder simbólico del uso puramente instrumental, en el que se crea un mundo mágico que preserva del caos cotidiano. Aquí la preparación para la toma de fotografías implica una escenificación, un uso ritual particular que hace pasar la ilusión por realidad. La ilusión de que Adriana no se vea con sus botines en la fotos, que no se testimonie su parálisis.

Aquello que intenta ocultarse en cada foto, hace visible una realidad construida. Una escenificación que se propone como resguardo del sufrimiento de Adriana ante los ojos de su familia, pero que la lleva a la muerte.

En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa (...) los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien decoradas despertaron mi

apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa (...) Esperábamos la llegada de Spirito, el fotógrafo: no teníamos que sentarnos a la mesa ni destapar las botellas de sidra, ni tocar las tortas, hasta que él llegara⁸.

Tratando de ocultar los botines ortopédicos, dos familiares cargan a Adriana en el sillón de mimbre y la ponen en el cuarto de su abuela con los gladiolos y claveles para sacar algunas fotografías. La sientan en el diván y le colocan las flores sobre los pies para que no se vean. «Parece una novia. Parece una verdadera novia. Lástima los botines»⁹.

La experiencia de ser fotografiada es para Adriana por un lado, la vivencia de la continua imposibilidad de formar parte del mapa corporal canónico¹⁰ esperado para la entrada en la femineidad, en el que la reproducción de lo siempre igual, de las mismas poses, de las mismas vestiduras y escenas, de las tomas fotográficas se vuelve un imperativo. Pero por otro lado es también una amenaza constante que se filtra en el entorno familiar y doméstico de su cumpleaños.

–Tendría que ponerse de pie –dijeron los invitados.

La tía objetó: –Y si los pies salen mal.

–No se aflija –respondió el amable Spirito–, si quedan mal, después se los corto¹¹.

La labor del fotógrafo consiste en hacer parecer reales esas imágenes, no en que la realidad tenga que ver con ellas. Los encuadres que utiliza, excluyendo o recortando distintas partes del cuerpo, son precisamente la materialización de *un* punto de vista.¹² Y aquello que Gubern llama *la manipulación de lo técnicamente visible*.

Acaso, como plantea implícitamente Ocampo ¿no es Adriana el objeto de la toma fotográfica, pero también el sujeto de la experiencia que debe hacer test frente a la cámara, que debe dar prueba de su condición de mujer?

Para esto: «...Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía ni respirar».

Los puntos de apoyo y trucajes que utilizan para poder sostenerla nos remiten a los primeros daguerrotipos donde «a causa de lo mucho que duraba la exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que se quedasen quietos»¹³. La toma fotográfica se encuentra en este sentido al decir de Benjamin «a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón de trono»¹⁴.

Pero Adriana no necesita mantenerse quieta, ya tiene una pose tomada: la invalidez.

El botín de la cámara

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme caballo de la técnica¹⁵.

En la escenificación creada, la cámara desencadena y se apropia de una determinada experiencia, a la que ha llevado a la crisis. La fotografía ligada a su pretendida capacidad de «aprehender directamente» las cosas, patentiza en este caso esa ilusión como realidad borrando las huellas del artificio. Pero a su vez, le quita a Adriana su experiencia ante la toma fotográfica y su capacidad de experimentar. Al matarla, la *experiencia* se convierte en el *botín* de la cámara.

Entendida desde su valor de registro, la cámara instaura un tipo de experiencia con una fuerte idea de presencia, identidad y familiaridad (rasgos fundamentales de este concepto concebido dentro del pensamiento filosófico tradicional).

En este sentido, Pablo Oyarzún Robles explica en su introducción a *Dialéctica en Suspenso* que la singularidad y la inanticipabilidad son dos características de la experiencia concebida desde el empirismo y la teoría kantiana:

Si su ser consiste esencialmente en su presentación –en su ocurrencia, su advenimiento–, entonces es constitutivamente contingente. Aun cuando lo que se sabe por experiencia se configura a partir de una regularidad evocable (...) ésta no puede servir de fundamento cierto para el pronóstico de su inexceptuada prolongación en el futuro¹⁶.

Entonces, el presente de la experiencia que ocurre marca una ruptura. Para Kant esa ruptura implica la irrupción de un futuro aun no conocido que se da en el marco de la seguridad de lo familiar, de lo aprehensible por la razón, y no como algo que trastorna al sujeto, que lo vuelve extraño. En el cuento, la familiaridad de la fotografía como testigo de una ceremonia que celebra la vida de una persona, remarca la *pobreza de la experiencia* en cuanto a lo comunicable de la que hablaba Benjamin: nadie se sorprende ante la muerte de Adriana, ese hecho no marca ninguna ruptura en el relato, ni en la conducta de los demás personajes.

Algunas personas alejadas de la cabecera, creyeron que se trataba de una broma y dijeron: Como para no estar muerta con este día.

La tercera característica que marca Oyarzún, refiere como las anteriores a la cualidad cognitiva de lo experienciable y además al sujeto de la experiencia, siendo la testimonialidad, según Hegel el conocimiento que certifica el ser de un ente, la presencia de aquello que es fotografiado.

La cámara instauro un marco de familiaridad y captura la imagen de Adriana haciéndola aparecer como un sujeto cierto de sí y asentado en el dominio de su cotidianidad, aunque para eso haya sido necesario borrar o recortar las marcas de la escenificación, aunque Adriana haya muerto y entonces la presencia que atestigua la cámara, sea una ausencia.

Hay sin embargo, una diferencia insuprimible en lo familiar, algo que no se consume en el testimonio de las fotografías, que no puede silenciarse. Hasta la técnica más exacta puede según Benjamin, dar a sus productos un valor mágico a pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo. Si bien el lente de la cámara juega el papel que el ojo humano tenía en la pintura, «la naturaleza que le habla a la cámara no es la misma que habla al ojo»¹⁷. Un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia. De este modo, el inconsciente óptico remite a la selección que hace el fotógrafo, pero también a la ampliación de la visibilidad que produce la cámara: puede detener el flujo de la percepción y captar el gesto más sutil, que en este caso remarca la inmovilidad del cuerpo de Adriana. Y de la muerte.

En el rostro muerto, se manifiesta todo lo que la historia tiene de fallido, de extemporáneo, pero también la potencia dislocadora de la experiencia de Adriana en las tomas fotográficas. Para Benjamin la muerte es condición de la experiencia, es algo que nos confronta con lo inédito, con una ruptura. La caducidad es «el instante de la experiencia que rompe de antemano su articulación categorial y convierte lo que habría sido el campo continuo de despliegue del sujeto en encrucijada»¹⁸.

Entonces según Oyarzún, la singularidad de la experiencia que la cámara ha arrebatado a Adriana se vuelve macroscópica, lo inanticipable escapa a todo aquietamiento que pudiese aportar la virtud de lo analógico y el testimonio declara la ausencia del testigo en el momento fugaz de la prueba.

Consideraciones finales

La cámara (...) cada vez más está dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones¹⁹.

Si el desarrollo de la tecnología industrial de reproducción de imágenes ha provocado una fragmentación de la experiencia porque la desvincula de su tradición, también proporciona según

Walter Benjamin los medios para volver a reunirla bajo una nueva forma: la cámara al hacer visible el inconsciente óptico nos muestra una fisura. No se trata sin embargo, de una renovación técnica del lenguaje que describa lo real sino de una «movilización de la experiencia histórica» que transforme la realidad, a través del lenguaje.

Como lectores nos vemos forzados a buscar esa fisura no en el carácter familiar de un futuro aún desconocido sino en las fotografías que Silvina Ocampo ha narrado para nosotros. En aquel «lugar inaparente, en el cual una determinada manera de ser de ese minuto que paso hace ya tiempo» (y que la toma fotográfica congeló), anida hoy el futuro y tan elocuentemente que mirando hacia atrás podremos descubrirlo.²⁰

La muerte de Adriana se sitúa entonces entre el uso doméstico de la fotografía que pretende captar objetivamente lo visible, aquello que vemos tal cual es; y el inconsciente óptico que nos permite percibir la cámara en el que «lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado»²¹. Es así que la escritura paródica de Ocampo construye imágenes que si bien intentan duplicar la ilusión como realidad de acuerdo a la capacidad documental de la fotografía; nos permiten en cambio despertar y ver la realidad como ilusión. Al mostrarnos cómo se construyen esas imágenes, ponen de manifiesto el mecanismo; el funcionamiento del aparato ante el cual Adriana tuvo que presentar su condición de mujer.

Pero este dispositivo, no remite sólo a la cámara, ni al fotógrafo, ni siquiera a la toma fotográfica; sino a su uso ritual en el contexto de la vida cotidiana y familiar.

Ni Walter Benjamin ni Silvina Ocampo toman fotografías, pero las imágenes literarias que construyen con sus escritos, hacen surgir las leyendas. Sólo si establecemos las relaciones sociales que vinculan las imágenes fotográficas, las imágenes literarias y los rituales que producimos en torno a ellas, podremos volver a hacer propias nuestras experiencias.

Nos han dejado fotos sin tomarlas, han creado imágenes literarias que nos resultan familiares y paródicas al mismo tiempo. Será entonces el momento de comenzar a leerlas.

Bibliografía

- ~AUMONT, Jacques, «El papel del dispositivo», en *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- ~BARTHES, Roland., *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 1996, pp. 29-72.
- ~BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», y «Experiencia y Pobreza» en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. España 1990.
- «Pequeña Historia de la fotografía», en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La Plata, Terramar ediciones, 2007.
- «Nota del editor» y capítulo «Apuntes y materiales. Punto N», en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal Ediciones, 2007.
- «Sobre el programa de la filosofía futura», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, España, Taurus, 1991.
- «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III.*, España, Taurus, 1991.
- ~GUBERN, Román, «Cap. 3 La revolución fotográfica» en *La mirada opulenta*, Barcelona, Editorial G.Gilli, 1987.
- ~JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2006, pp. 182-200.
- ~OCAMPO, Silvina. «Las fotografías», en *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982.
- ~OSTROV, Andrea, *El género al bies, Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción, 2004, pp.15-54.
- ~OYARZÚN ROBLES, Pablo, «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad a manera de introducción», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Chile, Universidad ARCIS y LOM ediciones, 2002.
- ~TRÍAS, Eugenio, «Primera parte: Lo bello y lo siniestro», en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006.

Notas

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación que llevo a cabo como becaria de la UNLP, en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes, cuyo tema es: La Imagen dialéctica en la teoría de Walter Benjamin. Proyecciones a la enseñanza de la Estética. Lo que se busca aquí es analizar los conceptos de experiencia y fotografía en Benjamin estableciendo relaciones con el cuento de Silvina Ocampo.

² AUMONT, J., «El papel del dispositivo», en *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1990, p.175.

³ Si bien con la reproducción técnica aumenta enormemente la difusión de las obras de arte, y eso puede ser en gran medida revolucionario, donde la masa participa existe el peligro del control político. Sin embargo, la reproducción técnica emancipa por primera vez a la obra de su existencia parasitaria en el ritual, y transforma el mirar. Implica así una forma de acabar con el patrimonio hegemónico cultural de la burguesía.

⁴ BENJAMIN, Walter, «Pequeña Historia de la fotografía», en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La Plata, Terramar ediciones, 2007, p. 196.

⁵ Cfr. BENJAMIN, Walter, «Experiencia y Pobreza» en *Discursos Interrumpidos I*, España, Taurus, 1990.

⁶ BENJAMIN, Walter, «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, España, Taurus, 1991, p. 126.

⁷ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

⁸ OCAMPO, Silvina, «Las fotografías», en *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982, p. 90.

⁹ OCAMPO, Silvina, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰ Cfr. OSTROV Andrea, *El género al bies, Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción, 2004 pp. 15-54.

¹¹ OCAMPO, Silvina, *op. cit.*, p. 90.

¹² Gombrich dice en relación a la noción de encuadre que no podemos concebir ningún punto dentro del él que no sea significante.

¹³ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 190.

¹⁵ BENJAMIN, Walter, «Experiencia y Pobreza», en *Discursos Interrumpidos I*, España, Taurus, 1990.

¹⁶ OYARZÚN Robles, Pablo, «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad a manera de introducción», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Chile, Universidad ARCIS y LOM ediciones, 2002, p. 14.

¹⁷ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos Interrumpidos I*, España, Taurus, 1990, Sección 11.

¹⁸ OYARZÚN Robles, Pablo, *op. cit.* p. 17.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *op. cit.* p. 200.

²⁰ BENJAMIN, Walter, *op. cit.* p. 186.

²¹ TRÍAS, Eugenio, «Primera parte: Lo bello y lo siniestro», en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006, p. 27.